

Publicación del Colegio de Ingenieros del Perú

Año V, número 21
Junio, 2011

PUE TE

Ingeniería. Sociedad. Cultura





Publicación del Colegio de Ingenieros del Perú

Director

Alfredo Dammert Lira

Editor

Lorenzo Osorio

Consejo editorial

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

Diseño y diagramación

Alicia Olachea

Revisión de textos

Elba Luján

Fotografía

Soledad Cisneros

Portada y Contraportada

Benito Rosas

Retira de portada

Benito Rosas

Impresión

Forma e Imagen de Billy Víctor Odiaga Franco

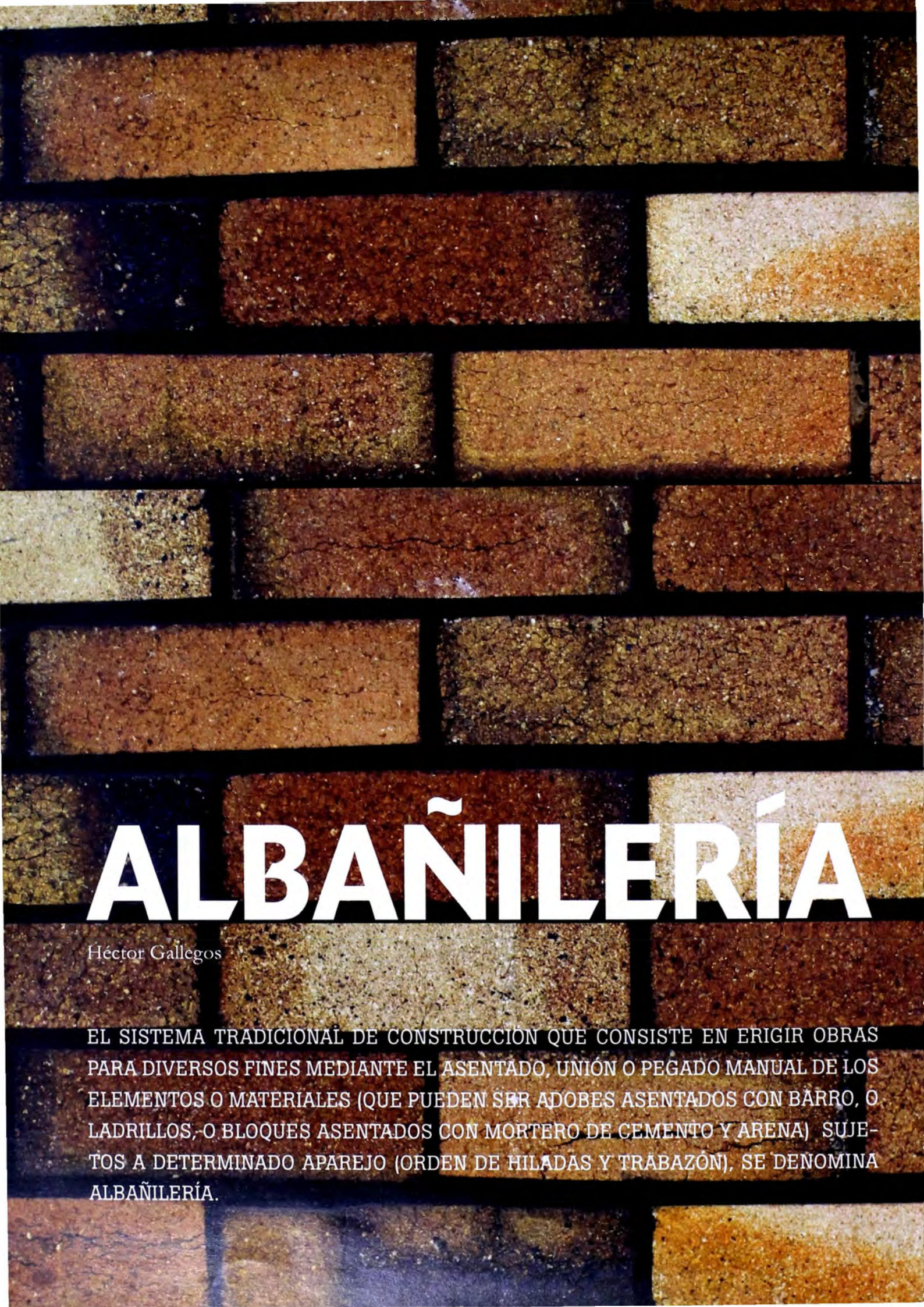
Subscripciones:

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

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



- 2** ALBAÑILERÍA
Héctor Gallegos
- 8** EL MAJESTUOSO MAJES
Ty Bird
- 16** LA FORMIDABLE RED VIAL INKA
Antonio Coello Rodríguez
- 22** EL VIAJERO EPHRAIM GEORGE SQUIER
Raúl Porras Barrenechea
- 30** EIELSON, EL HIJO DE LOS CAMPOS
Guillermo Niño de Guzmán
- 38** LOS POETAS Y EL FÚTBOL
Marco Martos
- 42** CIEN AÑOS DE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS
Luis K. Watanabe
- 46** LA DANZA MAMA RAYWANA
Antonio Muñoz Monge
- 52** BENITO ROSAS ESCULTURAS PARA TOCAR
Jorge Bernuy
- 60** EDUARDO HIROSE EL ROSTRO AJENO DEL POZUZO
Guillermo Niño de Guzmán
- 70** TECNOLOQUÍAS
- 72** CARLÍN



ALBAÑILERÍA

Héctor Gallegos

EL SISTEMA TRADICIONAL DE CONSTRUCCIÓN QUE CONSISTE EN ERIGIR OBRAS PARA DIVERSOS FINES MEDIANTE EL ASENTADO, UNIÓN O PEGADO MANUAL DE LOS ELEMENTOS O MATERIALES (QUE PUEDEN SER ADOBES ASENTADOS CON BARRO, O LADRILLOS, O BLOQUES ASENTADOS CON MORTERO DE CEMENTO Y ARENA) SUJETOS A DETERMINADO APAREJO (ORDEN DE HILADAS Y TRABAZÓN), SE DENOMINA ALBAÑILERÍA.

E

ste sistema, apto para edificaciones en grandes alturas, es muy eficiente ya que permite una reducción en los desperdicios de los materiales empleados para construir muros portantes o tabiques.

El conocimiento racional de la albañilería es importante para la ingeniería no solo porque una considerable porción del inventario de edificios existentes, históricos o utilitarios, se construyeron con este sistema, sino porque la albañilería es hoy —y será sin duda por mucho tiempo más, particularmente en el mundo en desarrollo— el principal sistema estructural para resolver las crecientes demandas urbanas. Se ha proyectado y construido en

El constructor sumerio no disponía ni de piedra ni de madera. Los únicos materiales abundantes, proporcionados por el suelo, eran la arcilla, la caña y el asfalto (o bitumen). La arcilla mezclada con paja o estiércol garantizó la obtención del elemento fundamental: la unidad de albañilería, que fue primero adobe y luego ladrillo. Los primeros adobes eran simplemente paralelepípedos, más o menos regulares, modelados a mano. Luego, alrededor del año 3 500 a.C., los sumerios dieron un paso tecnológico importante: inventaron el molde. El siguiente texto sumerio, extraído del poema mitológico *Exaltación de Inanna* de la poetisa Enheduanna lo relata:

LA ARCILLA MEZCLADA CON PAJA O ESTIÉRCOL GARANTIZÓ LA OBTENCIÓN DEL ELEMENTO FUNDAMENTAL: LA UNIDAD DE ALBAÑILERÍA, QUE FUE PRIMERO ADOBE Y LUEGO LADRILLO. LOS PRIMEROS ADOBES ERAN SIMPLEMENTE PARALELEPÍPEDOS, MÁS O MENOS REGULARES, MODELADOS A MANO.

albañilería sin conocerla y, ciertamente, fuera del contexto del control, que es la ingeniería. Dominar el sistema, diseñarlo con seguridad y economía, calcular las dimensiones y refuerzos, elaborar planos y especificaciones, adquirir los insumos debidos y construir utilizándolos correctamente, es esencial en cualquier proceso constructivo.

El presente texto se refiere a la albañilería de ladrillo. Ella fue inventada por los sumerios (4 100 a 2 900 a.C.), aquellos que iniciaron el mundo civilizado y la ingeniería, que inventaron la escritura, la rueda y la vela y que ocuparon con sus ciudades-estado lo que se denomina Mesopotamia, entre los ríos Tigris y Eufrates, y que hoy es parte de Irak.

“La santa casa, la casa de los dioses, en un lugar santo, aún no había sido edificada, aún no se habían colocado los ladrillos, aún no había creado su molde, la ciudad no estaba edificada.

Uruk¹ no había sido edificada, el E-anna² no había sido creado.

Marduk³, en la superficie de las aguas, se subió a una balsa, él creó el polvo y con la balsa lo amontonó, con el fin de que los dioses estuvieran en una morada de contento...

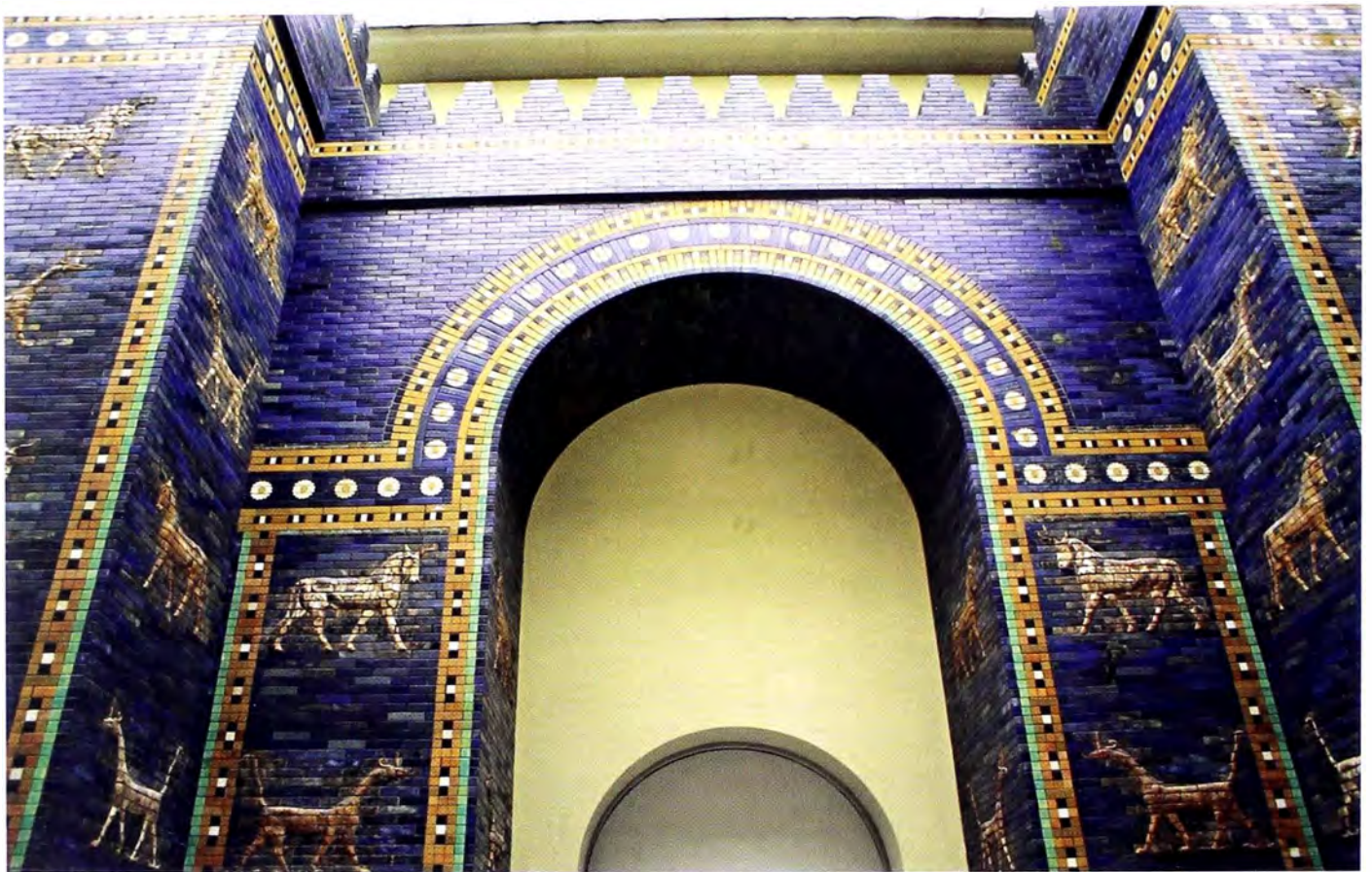
Él colocó el ladrillo después de haber creado el molde, él edificó la casa, él creó la ciudad, él edificó la ciudad, él colocó los seres vivientes.

Él edificó Uruk, él creó el E-anna».

(1) Una de las grandes ciudades sumerias.

(2) La casa del cielo dedicada a Inanna la diosa del amor sexual.

(3) Dios sumerio.



Puerta de Ishtar

El molde sumerio es un modesto marco de madera abierto que todavía se emplea hoy día. Él posibilita la fabricación de unidades de albañilería regulares cuyas formas varían según los períodos, las ciudades y sus aplicaciones; existen planas, convexas, cuadradas, rectangulares, existen medios y cuartos de unidad e incluso segmentos circulares para la construcción de columnas redondas.

Después de moldeada, la unidad es secada al sol y se obtiene así el adobe y posteriormente el ladrillo cocido al horno, que aparece hace unos 5 500 años. El ladrillo se emplea en las construcciones más importantes y también en los puntos más expuestos sujetos a la erosión, ya que es un material durable de excelente calidad y dureza. El adobe es asentado con barro y el ladrillo con asfalto. Para este fin, ambos, el barro y el asfalto, son mezclados con paja triturada y, en muchos casos, en las hiladas se colocan refuerzos de fibras vegetales.

EN LAS GRANDES RUTAS PROCESSIONALES SE UTILIZABAN TAMBIÉN LADRILLOS DE ARCILLA, VIDRIADOS DE CELESTE Y ORO, PARTICULARMENTE EN BABILONIA, COMO MURO O PAVIMENTO. EN ADICIÓN, PIEZAS TRONCO CÓNICAS CON CERÁMICA DE COLOR ERAN UTILIZADAS PARA HACER ENCHAPES EN LAS DIFERENTES PARTES DE LOS MUROS O COLUMNAS QUE REQUERÍAN ORNAMENTO.

En las grandes rutas procesionales se utilizaban también ladrillos de arcilla, vidriados de celeste y oro, particularmente en Babilonia, como muro o pavimento. En adición, piezas tronco cónicas con cerámica de color eran utilizadas para hacer enchapes en las diferentes partes de los muros o columnas que requerían ornamento. Existen evidencias de que a partir del falso arco, los sumerios crearon el verdadero arco. Este avance, a diferencia del falso arco que es un simple descubrimiento constructivo, procede de una abstracción y demuestra lo avanzado del pensamiento sumerio. Los ladrillos eran lo suficientemente resistentes como para poder volar con toda una hilada de ellos sobresaliendo por encima de una hilada inferior; este sistema es conocido como muro en voladizo y cuando se forma sobre dos muros opuestos deviene, al encontrarse, en falso arco o falsa bóveda.

El siguiente avance significativo de la construcción con albañilería de ladrillo ocurrió en Roma con el invento del concreto. En el siglo I los romanos desarrollaron y multiplicaron la aplicación del concreto

(*caementum*). Este material provocó una revolución tecnológica en la construcción que, en esencia, tuvo el efecto de acelerar la construcción de los muros. El muro romano de las construcciones públicas era tradicionalmente de albañilería de ladrillos cerámicos asentados con morteros de cal, y para los muros más gruesos (los *opus incertum*, *reticulatum* y *testaceum*) se rellenaba el espacio que quedaba entre dos muros delgados de albañilería con cascotes de ladrillos o piedras acomodados con mortero de arena y cal; en ambos casos el proceso de endurecimiento de estos morteros ocurría como consecuencia de la carbonatación de la cal (la reacción del óxido de calcio con el anhídrido carbónico del aire) y, como consecuencia, el ritmo de ganancia de resistencia era muy lento. La aparición del *caementum*, en sustitución del material de relleno antes descrito, tuvo consecuencias importantes al proceder su ganancia de resistencia de su rápida hidratación; hecho que reducía considerablemente el tiempo y el costo de construcción. No cabe duda de que la gran velocidad de la expansión



El Panteón de Agrípa

del Imperio Romano estuvo sustentada, en buena parte, en la rapidez de la construcción de puentes y canales provista por el *caementum*.

Durante los ocho siglos que siguieron a la caída del Imperio Romano, en la Edad Media, ocurrieron relativamente pocos avances en la ingeniería. Particularmente en el período comprendido entre 500 y 1 100 d.C., el oscurantismo fue total: las obras del fenecido Imperio Romano fueron abandonadas o destruidas; la vida intelectual se desvaneció totalmente (hasta el más grande emperador -Carlomagno- fue analfabeto); dominaba la corrupción, había guerras innecesarias, las plagas eran incesantes y se recurrió obsesivamente a los más extraños mitos.

Sin embargo, en las épocas finales de la Edad Media, cuando comienza a agitarse el Renacimiento, se dan avances importantes, en particular en

cuanto a la construcción y al perfeccionamiento de máquinas para construir que utilizaban poderosos recursos de la naturaleza, como el viento y el agua.

Las edificaciones más importantes de finales de la Edad Media son las catedrales góticas, que han llegado a considerarse entre las más ligeras y osadas estructuras de esqueleto de albañilería o mampostería de piedra que jamás haya intentado realizar el ser humano. Se aprecia que ellas, al ser construidas de bloques de piedra asentados con mortero de cal (el *caementum* romano había pasado al olvido) que no endurecía con rapidez, tenían una capacidad de adaptación casi orgánica para aceptar recorridos estables de las fuerzas hasta llegar al suelo de apoyo.

Durante ese período, cuando los grandes terratenientes buscaban protegerse y cuidar sus propie-



Sevilla



Barrio La Cabrera, Bogotá

ESTE TIPO DE CONSTRUCCIÓN,
CON SU COLOR "LADRILLO",
MARCA EL ASPECTO DE
CIUDADES ENTERAS. LAS
CIUDADES INGLESAS, LAS
DE NUEVA INGLATERRA
EN LOS ESTADOS UNIDOS Y
BOGOTÁ EN COLOMBIA, SON
MUY BUENOS EJEMPLOS DE
BELLEZA URBANA POR SU
HERMOSO COLORIDO FRUTO
DE LA VERDE VEGETACIÓN Y
DEL COLOR "LADRILLO" DE LAS
EDIFICACIONES.

dades, se construyeron enormes casas fortificadas o castillos. La casa-fortaleza se distinguía por el grosor de sus muros de albañilería de piedra, sus altas torres de protección y un amplio foso a su alrededor, cruzado por un solo puente. Con la invención de la pólvora y los cañones (hacia el año 1 500 d.C.), la construcción de castillos medievales llegó a su fin.

Desde el siglo XVIII la albañilería de ladrillo de arcilla, primero con morteros de cal y desde mediados del siglo XIX con morteros de cemento, sin revoque, es decir expuesta o cara vista, se utiliza para la construcción de viviendas unifamiliares y edificios multifamiliares. Este tipo de construcción, con su color "ladrillo", marca el aspecto de ciudades enteras. Las ciudades inglesas, las de nueva Inglaterra en los Estados Unidos y Bogotá en Colombia, son muy buenos ejemplos de belleza urbana por su hermoso colorido fruto de la verde vegetación y del color "ladrillo" de las edificaciones.

La mayor parte de la costa peruana es un desierto atravesado por unos pocos ríos estacionales que crean estrechos valles. Por ello la arcilla es escasa y destruir los suelos de cultivo para hacer ladrillos es un verdadero pecado ecológico. De otro lado, abundan la arena y las rocas calcáreas por lo que fabricar ladrillos o bloques de cemento o de sílice-cal de color gris o blanco responde al buen juicio ecológico y al debido uso de los recursos disponibles.●

EL MAJESTUOSO MAJES

Ty Bird

EL PROYECTO MAJES Y LA CONSTRUCCIÓN DE LA QUE SERÁ LA MAS ALTA REPRESA DEL MUNDO TIENEN UNA LARGA HISTORIA. EL AUTOR, EMPLEADO DE LA EMPRESA BRITÁNICA QUE PARTICIPÓ INICIALMENTE EN EL PROYECTO DE IRRIGACIÓN DE MAJES, PUBLICÓ ESTE ARTÍCULO EN *THE NEW CIVIL ENGINEER* (OCTUBRE DE 1979), INGLATERRA, Y DESPUÉS EN *EL INGENIERO CIVIL* (MARZO, 1980), PERÚ. ES INTERESANTE DAR UNA MIRADA A LAS INMENSAS DIFICULTADES QUE EL PROYECTO HA TENIDO QUE AFRONTAR, Y NO SOLO POR LAS DIFÍCILES CONDICIONES GEOLÓGICAS.

El Perú es un país pobre en tierra agrícola. Gran parte de la costa es fértil pero la escasez de lluvias la ha vuelto árida. Adentrándose en el país, la cordillera de los Andes recibe agua de lluvia pero la mayoría regre-

sa al este, a la selva. La poca agua que fluye hacia el oeste, a través de las llanuras costeras hasta el Pacífico, lo hace por medio de cañones de cientos de metros de profundidad, desperdiándose así el agua. El Proyecto de Irrigación de Majes, ahora en construcción a través de los Andes, limitará el flujo en uno de los cañones desviando el agua desde la altura, enviándola por acueductos hacia las 57,000 hectáreas de las llanuras de Majes y Sigwas.



Los diseños bidimensionales de los ingenieros y las chatas descripciones oficiales, dan una impresión muy escasa del Proyecto de Irrigación de Majes. Esto se debe a que no dan una idea de los problemas que es necesario encarar para construir acueductos de 250 kilómetros de largo a través de una de las regiones más altas e inhóspitas del mundo. Tampoco señalan lo que esto significa en términos de empresa humana.

Majes fue diseñado con una represa a través del río Colca en Condoroma, a una altura de 4.200 metros sobre el nivel del mar que, literalmente, quita la respiración, y a unos 160 kilómetros de Arequipa, la segunda ciudad del Perú, siguiendo un camino de tierra.

El agua almacenada aquí durante la estación de lluvias será descargada al Colca a un caudal constante durante todo el año, para entrar a la bocatoma ubicada 70 kilómetros río abajo en Tuti, a 3.740 metros sobre el

nivel del mar. Desde Tuti y siguiendo el paso del Cañón del Colca, aunque con un volumen mucho menor, el agua pasará al acueducto de Colca, siguiendo 99 kilómetros de túnel y canal, hasta la caída final a la salida del túnel. Aquí fluirá hacia un cauce a través del valle de Sigwas, cayendo desde los 3.500 metros sobre el nivel del mar, para entrar a la segunda bocatoma, 1.840 metros más abajo, en Pitay, sobre el río Sigwas. Transportada a través del acueducto de Sigwas, los 16 kilómetros finales de túneles y canales, el agua de Majes es alimentada a un sistema de canales para ser distribuida sobre las llanuras, más o menos a 1.500 metros sobre el río Colca.

Todo esto resulta en un esquema enorme avaluado, en total, en alrededor de 550 millones de dólares, una cifra que no puede ser tomada ligeramente por ningún contratista. De hecho, cuando la Mitchell Construcción de Gran Bretaña firmó una carta de intención

para Majes en 1971, quedaba claro que una sola compañía no podría tener los recursos ni la energía financiera para dedicarse, simultáneamente, a las dos cosas que se necesita hacer: el trabajo y la obtención de los préstamos internacionales que fuera necesario.

Es así que cuando el contratista inició la planificación del trabajo y buscó financiamiento, también trató de ubicar socios internacionales. Pero, antes que pudiera llegarse a algo, la Mitchell tuvo problemas financieros y fue asumida por Tarmac Construction a principios de 1973. Tarmac tomó las riendas de Majes y siguió con las negociaciones. Al final de ese año, el contratista con base en Wolverhampton se había asociado con otras cuatro firmas en el Consorcio de Majes (de aquí en adelante se le llamará Macón). Estas firmas fueron: Skanska Cementgjuteriet de Suecia, Entrecanales y Tavora de España, Concor Construction de Sudáfrica y Foundation Company del Canadá. Ellos aportaron no

sólo experiencia en la construcción de todos los aspectos de la obra: túneles, canales, represas; sino que también trajeron fondos y garantías financieras de sus propios países.

Los contratos de financiamiento y construcción se firmaron con el Ministerio de Agricultura del Perú en Marzo de 1974 y Macón inició los trabajos poco después, desde su base en las afueras de la ciudad de Arequipa.

Tres problemas aparecieron inmediatamente. El primero era tener acceso a las localizaciones de los túneles y canales, estando algunos de ellos a decenas de kilómetros de los caminos de tierra apisonada que se tienen por pistas en esa área. El segundo era la falta total de telecomunicación: la distancia entre todos los campamentos vecinos era de 100 kilómetros. El tercer problema era la altura.



Condoroma

Hablando de las pistas, el gerente sueco de Macón, Nils Ellstrom dice: “Lo que no necesitaba construirse tenía que ser reconstruido y anchado. Hemos puesto más de 200 kilómetros de pista en las montañas, donde no había pista antes y acondicionado 300 kilómetros adicionales para que nuestros camiones la pudieran utilizar. A veces no era fácil”. Este último comentario debe figurar en las antologías de las declaraciones exageradamente modestas.

Por razones de organización, el proyecto de Majes fue dividido en dos áreas, la norte y la sur; los caminos, más una sección de la Carretera Panamericana, unen los campamentos principales con las localizaciones y con Arequipa, formando una circunferencia de 150 kilómetros de diámetro. Arequipa se encuentra en el cuadrante derecho inferior (en el sentido contrario al reloj) con relación a la bocanoma de Tuti; Achoma, el campamento principal del área norte, está en el cuadrante superior derecho. Un campamento del área sur, Huambo, está ubicado en el cuadrante superior izquierdo; otros campamentos del área sur en la llanura de Majes y en la Estación Experimental Agrícola de Santa Rita se encuentran en el cuadrante inferior. Una tangente nor-oriental desde Tuti llega a Condoroma. Una vez que se terminó de construir la red de caminos en 1977, tres años después que se iniciara la construcción del proyecto, los problemas de transporte de Majes disminuyeron considerablemente.

Las telecomunicaciones también habían mejorado mucho para 1977. La mayoría de los sectores tenía su propio equipo de comunicaciones y podía contactar Arequipa y los otros sectores por radio y en muchos casos por télex y teléfono. Para mediados de 1977, hasta el campamento de Condoroma, donde se hacían los preparativos iniciales para empezar el túnel de bypass, tenía sus propias estaciones de télex y teléfono.

El tercer problema que identificara Macón no tendría una resolución tan sencilla. La altura exagerada y los terribles efectos que puede tener sobre algunas personas especialmente extranjeros (aunque, por cierto, no todos) seguía preocupando al consorcio y al equipo médico, especialmente cuando el trabajo en la re-

presa de Condoroma, que será la represa más alta del mundo, va a iniciarse seriamente este año. Los efectos de la altura son varios. Como la presión de aire se reduce, los pulmones son menos eficientes al pasar el oxígeno a la sangre, y cuando se está a más de 3.000 metros, los esfuerzos del organismo por adaptarse se hacen sentir. En poco tiempo, el pulso y la respiración se aceleran y algunas personas que no han descansado durante los primeros días o las que tienen una inherente incapacidad de adaptación o de aclimatación pueden contraer “soroche”, el mal de altura. El soroche se manifiesta con un extremo cansancio, falta de aliento, fuerte dolor de cabeza y náuseas. Mientras más sea la altura, los efectos serán peores y más duraderos. Mantenerse a más de 6.000 metros de altura hace imperativo el uso de oxígeno. Los efectos a largo plazo para las personas que han estado perfectamente aclimatadas, pueden variar desde irritabilidad hasta incapacidad de concentrarse por largos períodos.

Otro efecto de largo plazo que tiene que observarse es la polycythaemia, que se da cuando el organismo superproduce corpúsculos rojos sanguíneos (glóbulos rojos) al tratar de absorber más oxígeno. Esto espesa la sangre, produciendo, entre otras cosas, trabajo extra al corazón. Muchos de los extranjeros residentes en el área y sus familias no tienen ningún problema de aclimatación y gozan del aire puro y limpio de los Andes. Es a ellos a quienes el equipo médico de Macón, dirigido por el doctor Ragnhild Lilljeqvist, ha tratado de identificar para que trabajen en las zonas más altas del proyecto. Un incremento en la eficiencia de la preselección del equipo, y exámenes para “entresacar” personal es el objetivo actual de la investigación que llevan a cabo médicos suecos, norteamericanos y británicos, incluyendo al médico de Tarmac, el doctor David Snashall. Mientras tanto, los chequeos son obligatorios y frecuentes, y han mantenido el número de los que se ven obligados a abandonar las regiones altas de trabajo en un 10%.

Un cuarto problema, que no fue aparente para Macón en un principio, era el estado del suelo a través del cual se perforarían los túneles. Al solicitársele una sinopsis de lo que era la roca en el sector norte donde

se encuentra la mayoría de túneles, un ingeniero senior, Chris Fee, sólo pudo decir: “Variable ... por Dios que era variable”. Dijo esto con sentimiento y con justa causa. Los Andes se formaron con material volcánico, alrededor de 150 millones de años atrás; teniendo roca dura que sobresale y roca suelta cayendo y siendo llevada abajo, a las hondonadas y las hendiduras, por la lluvia. Entre Tuti y la caída del túnel terminal que están a unos 100 kilómetros de distancia, el suelo fluctúa entre piedras volcánicas, lavas, flujos de lava, depósitos volcánicos que no contienen una matriz. unificadora, depósitos de flujo piroclásticos, pizarras, roca arcillosa, cuarcitas muy abrasivas, roca sedimentaria y otras sustancias similares a la arcilla, la mayoría de ellas saturadas por el agua; mucho de este material estaba tan frío como el hielo y otro estaba a 40 grados C y más. Todos ellos han resultado difíciles de perforar.

Los ingenieros consultores del cliente, Asociación Supervisora del Proyecto Majes, una empresa que reúne a Electroconsult de Milán y a dos firmas peruanas, comisionó se hicieran investigaciones geológicas del área antes que el contrato fuera otorgado, pero no se llegaron a hacer las perforaciones necesarias para los análisis. Posteriormente se decidió extender los 68 kilómetros originales de túneles de Majes a 99 kilómetros, con la correspondiente disminución en el largo de los canales. La razón para hacer esto fue la necesidad de reducir el largo del acueducto, susceptible de ser bloqueado por los huaycos. Con el incremento en los precios de los combustibles, vino la apreciación del potencial de Majes en términos de fuerza hidroeléctrica y en la necesidad de asegurar la continuidad del suministro. Se están planeando ahora dos estaciones de poder entre el acueducto de Colca y la bocatoma del acueducto de Siguan en Pitay.

Así, se contrató a una empresa de investigaciones sísmológicas para que observara el nuevo suelo donde se iba a hacer el túnel y para reforzar el estudio anterior. Ningún estudio proporcionó una figura integral de lo que se iba a encontrar. Pero Ellstrom cree que, a pesar de que los estudios hechos no proporcionaron todos los datos requeridos, tampoco lo hubieran hecho otros aunque hubieran tenido que

perforar la tierra cada kilómetro. Así es de variable este terreno. “Nunca, en los 35 años que llevo haciendo túneles en la roca dura en todo el mundo me he encontrado con condiciones geológicas tan difíciles”, dice Ellstrom.

Hay 23 túneles separados en los dos sectores de Majes, que varían en extensión desde 219 metros, a poco menos de 15 kilómetros, con un promedio de alrededor de 16 m² de área de sección transversal. Los doce túneles que conforman el sector norte comparten el acueducto de Colca y fueron excavados a fines de 1979 a excepción del problemático túnel 10 de Colca.

El trabajo empezó en dos fases hace 18 meses. Allí fue que sucedió, según el superintendente de túneles del sector norte, el franco-canadiense René Nault, lo siguiente: “Las condiciones del suelo se tornaron pobres, se pusieron peor” y para complicar las cosas aún más, chorreaba agua descomponiendo el frente ya bastante inestable. El avance se redujo a 2 ó 3 metros mensuales. Una represa adicional tuvo que ser construida y el ritmo de trabajo fue disminuyendo. “Ahora perforamos y volamos con cargas reducidas, recogemos algo del deshecho y sostenemos inmediatamente”, dice Nault. Además, Macón está atacando por arriba la perforación en áreas muy pobres, excavando manualmente el frente con picos y palas.

Macón ha llevado al Perú empleados extranjeros de nivel más alto que capataces solamente. Todos sus mineros, perforadores y conductores de locomotoras han sido seleccionados de la fuerza laboral del Perú y muchos de ellos han tenido que ser entrenados. Esto ayudó poco a Macón a iniciar sus trabajos en 1974-75, pero, el entrenamiento cuidadoso y las campañas de seguridad, además de lo que resultó un programa de construcción bastante lento, ha rendido sus frutos. Ha habido muy pocas muertes en los túneles a pesar de las condiciones muchas veces traicioneras. La mano de obra especializada es barata en el Perú, de acuerdo a los estándares europeos. Algunos elementos del complejo de Majes reflejan la atracción económica del



Colca

tipo de trabajo intensivo en mano de obra particularmente en los canales y en una decisión inicial de prefabricar muchos de los canales.

Los canales de distribución toman la forma del canal madre de 5.8 kilómetros, diseñado para alimentar, a través de dos estructuras de salida, dos canales laterales, uno de 2.8 kilómetros de largo y el otro de 7.9 kilómetros. Es por estas tres secciones del canal, que las primeras 3.000 hectáreas de desierto peruano se convertirán, gracias a los sistemas de aspersión, en fértil tierra agrícola. Hay tres tipos de secciones del canal: uno en forma de U, otro de forma cuadrada y otro trapezoidal. Lo que determina estas formas es el flujo de agua requerido. Irónicamente, la sección trapezoidal que ha sido elegida para el más largo de los dos canales laterales, será llenada in situ, un cambio fundamental dirigido a asegurar que la irrigación, aunque de una pequeña área, se inicie en 1979.

Otra ironía es que aunque han desarrollado en la localidad un excelente molde deslizante, Macón no podrá explotar todo el potencial de la máquina por-

que la producción de concreto no se da abasto. El suministro de cemento no es tan abundante como Macón quisiera. Se han hecho ensayos de moldes deslizantes en la llanura y parece que la máquina va a funcionar muy bien. Más abajo, la sección trapezoidal da paso a una parte del canal que va a estar totalmente rodeada de vigas prefabricadas. Un fenómeno interesante del desierto son las grandes dunas de arena que están en

movimiento continuo, viajando 20 metros o más en un año. Cubriendo el canal en el área por donde generalmente pasan, permitirá que las dunas crucen el canal sin alterarlo.

Para el canal lateral más corto y para el canal madre, las unidades prefabricadas y los apoyos donde se asientan están siendo colocados y esto también está yendo bien, aunque en un principio la prefabricación tuvo sus problemas. "Las unidades son bastante delgadas", explica Erich Wagner, un sudafricano de ascendencia vienesa, que trabaja como administrador de la sección del Sector Siguan. "Al principio se flexionaron cuando fueron cargadas y transportadas a la localidad, y aparecieron rajaduras". Se les colocó unas piezas para facilitar su manipuleo y unas abrazaderas temporales para rigidizarlos en el momento de movilizarlas. Con esto se superó el problema.

"Estamos un poquito adelantados", admite Harry Hirschfeld, un norteamericano destacado en Huambo. "Es culpa nuestra por haber sido rápidos. Pero los encofrados del canal deben llegarnos en cualquier



Represa

momento”. Hirschfeld se desplaza por su sector en una de las camionetas pick-up GMC de fabricación canadiense, que han dado tan buen resultado en el complejo de Majes. Extremadamente fuertes y poderosas aún en las alturas, se han enfrentado a las condiciones durísimas del terreno admirablemente, mientras que otras, especialmente las Ford, las station wagon de Volvo y las Land Rover, se han deshecho, literalmente. Pero, con el paso del tiempo hasta las GMC tienen que internarse en los talleres para que les suelden partes de las carrocerías. El principal dolor de cabeza de los mecánicos de Macón, y de sus almaceneros, es que el cliente no acepta que la planta se retire después de dos o tres años. Viejos autos de más de treinta años, muy parchados, siguen circulando, aunque con dificultad por el Perú, y siguiendo el argumento oficial, si esos automóviles pueden seguir funcionando ¿por qué los camiones Volvo y excavadoras Caterpillar que tienen sólo cinco años de uso no pue-

den hacer lo mismo? “Eso se debe al trabajo forzado a que se someten”, replica Macón sin resultados. Algo así como 20 millones de dólares se habrán gastado en llantas para el equipo del complejo, avaluado en 50 millones de dólares, cuando se termine el trabajo.

Hay como 40,000 ó 50,000 líneas de repuestos almacenados en los almacenes de Achoma, y como el envío por aire es muy caro, los nuevos repuestos se envían, generalmente, por mar. Esto lleva diez meses, lo que significa que las órdenes de repuestos deben estar preparadas mucho antes de que se les necesite. “¿Tiene usted una idea de lo que significa tratar de adivinar qué clase de repuesto va a fallar en una planta tan gastada como la que tiene de 4 a 5 años?”, se pregunta el almacenero de Achoma. Las facilidades que hay en Macón para brindar servicio y reparación a la planta son impresionantes. Y necesitan serlo, sobre todo debido a la gran variedad de marcas que

manejan. Esto surge del financiamiento del complejo de Majes, que repartió el efectivo para la instalación de la planta entre los países que proveían los fondos, excluyendo obviamente algunas marcas y fábricas.

Los extranjeros en Majes también forman un grupo muy mezclado, y se está mezclando aún más porque muchos de los solteros se están casando con muchachas del lugar. “Inicialmente, cada sector principal del trabajo iba a ser construido por un país diferente”, dice Ellstrom. “Los sudafricanos iban a construir Sigwas, los canadienses Huambo, etc.”. Pero esa no fue la manera en que resultó. Los extranjeros de Majes se convirtieron en un equipo muy integrado, en el que los británicos trabajaban con los suecos, sudafricanos, españoles, canadienses y sudamericanos en una armonía sorprendente. Dice Ellstrom: “Resultó muy bien. El idioma oficial es el castellano, pero se habla muchísimo Espanglish y mucho Suecolish”.

La fuerza laboral local no está tan adaptada; recientemente volvieron al trabajo después de la primera huelga general del consorcio, que duró cuatro semanas. Las huelgas son ilegales en el Perú, pero ha habido inquietud últimamente. El poder adquisitivo de los peruanos se ha reducido en más del 50 % en los últimos cinco años debido a la inflación, que ha causado alzas enormes en los precios de gasolina varias veces.

Arequipa tiene una tradición de actividad revolucionaria y el complejo de Majes es una forma en que el gobierno de Lima afirma no haber olvidado a ese departamento sureño. Pero, algunas de las decisiones importantes no han sido tomadas todavía por las autoridades antes que Majes pueda ser considerado como un éxito. Por ejemplo: ¿debería dividirse la llanura irrigada en terrenos de 5 y 10 hectáreas que se trabajarían como pequeñas unidades agrícolas?, lo que es socialmente deseable y que beneficiaría a 50,000 familias. O ¿deberían trabajar la tierra grandes empresas o consorcios para producir más y reducir la importación de alimentos?

El Gobierno también tiene que pensar seriamente en la financiación. La construcción del proyecto ha sido amenazada por la incertidumbre alrededor del

dinero en efectivo necesario para el gasto local, que suministra el Perú. Esto ha forzado a Macón a reprogramar el trabajo cada 12 meses al conocerse el presupuesto anual. Esta es una de las razones por las que el acueducto de Colca no estará llevando agua hasta noviembre de 1981, retrasado 22 meses.

Es por eso también que Macón reprogramó el trabajo en la represa de Condoroma después de terminar únicamente el túnel de *bypass*. Arthur Gillott, consultor de Tarmac en Majes, dice: “La represa fue postergada deliberadamente para concentrar los recursos en dos acueductos. De esta manera, por lo menos podríamos llevar agua a la llanura”.

El tener una represa en Condoroma no es esencial para lograr esto. Pero, sí es esencial si los peruanos desean aumentar el flujo que bajará por el acueducto para alcanzar el objetivo de irrigar 57.000 hectáreas de desierto. Para esto se necesita 36 m³ de agua por segundo todo el año, lo que es alrededor de diez veces más del torrente del río Colca en la bocatoma de Tuti durante la estación seca. Condoroma es necesaria para que actúe como un reservorio de regulación, almacenando el agua de lluvia durante el invierno, para alimentarla al sistema durante el verano. Ellstrom confía en que los peruanos tienen la determinación y el deseo de conseguir dinero para Condoroma, y luego para la otra represa, las estaciones hidroeléctricas y los canales de irrigación de la llanura de Sigwas.

No todos estarán satisfechos con Majes. El torrente reducido del Colca puede interferir con antiguas haciendas, ubicadas en las orillas del río, y que han sido trabajadas durante siglos. Y muchas de las pistas que se han construido, al abrir los Andes cerca de Arequipa, pasan lejos de los pueblitos, llevándose el tráfico que anteriormente utilizaban los antiguos caminos. A pesar de todo Majes debe tener un resultado positivo en lo que en la escala de beneficio social se refiere. Una firme indicación de ello la da la estación experimental agrícola de Santa Rita. A la derecha de la pista de ingreso, el árido desierto se extiende hasta donde los ojos alcanzan a ver. A la izquierda, trigo, cebada y otras cosechas nos llevan hasta el horizonte. Esa es la diferencia que hará el agua de Majes.●

LA FORMIDABLE RED VIAL INKA

Antonio Coello Rodríguez
Fotos de Roberto Fantozzi





“Los caminos los mas horrorosos de la provincia por lo que se haze preciso trancitar mucha parte de ellos a pie, por el horror que causa pasarlos en las cabalgaduras; pues para llegar en derecha esta la horrorosa baxada que consta de cinco mill y mas escalones”.

(Fuente A.A.L. Curatos Leg 14, 1773)

TAL COMO PODRÁ DARSE CUENTA EL AMIGO LECTOR, LA CITA CORRESPONDE A LA DESCRIPCIÓN DE UN TRAMO DE LA FAMOSA Y BIEN CONSERVADA RED VIAL INKA, CONOCIDA EN LA ACTUALIDAD COMO QHAPAQ NAM. ESTA AMPLIA Y EXTENSA RED DE CAMINOS INKAS UNIÓ LOS EXTREMOS PERIFÉRICOS (CHILE, ARGENTINA, BOLIVIA Y ECUADOR) CON OTROS TERRITORIOS DEL ACTUAL PERÚ, CONOCIDO ORIGINALMENTE COMO TAHUANTINSUYO. PERO ESTE CAMINO NO FUE UNA OBRA CREADA DE LA NOCHE A LA MAÑANA, EN ALGUNOS CASOS LOS INKAS SE APROPIARON DE LA RED VIAL YA EXISTENTE, CONSTRUIDA POR LOS PUEBLOS QUE LOS PRECEDIERON, COMO LOS HUARI PARA LA SIERRA Y CHIMU PARA EL CASO DE LA COSTA NORTE, Y EN OTROS CASOS LA MODIFICARON PARCIAL Y TOTALMENTE. TAMBIÉN CONSTRUYERON CAMINOS HACIA ZONAS NUEVAS Y RECIÉN CONQUISTADAS DONDE NUNCA HABIAN LLEGADO OTROS PUEBLOS.

Los Inkas establecieron a lo largo de esta impronta, diversos asentamientos con funciones específicas y con jerarquías que iban de lo simple hacia lo complejo o, al decir de los arqueólogos, construyeron asentamientos que representaban una jerarquía de sitios unidos todos entre sí por este fabuloso camino. Pero ¿qué queremos decir con este concepto

de jerarquía de asentamientos? Una equivalencia actual sería tomar como sitio de mayor jerarquía la ciudad capital, Lima, por debajo de la cual se hallan las ciudades capitales de departamentos, y más abajo las capitales de provincias y luego los distritos. Así podríamos ir descendiendo en jerarquía, pero esta jerarquía político-administrativa presenta diversos tipos de asentamientos, los mismos que tienen un patrón que cumple diversas funciones específicas en nombre del Estado centralizador.

Arqueológicamente hablando y haciendo la equivalencia con la sociedad Tahuantinsuyana, el sitio A1 o de mayor jerarquía sería la ciudad capital, Cusco; por debajo de esta se hallarían los centros administrativos o *Llaqta*, los mismos que estaban emplazados en diversas zonas altitudinales y con poblaciones completamente ajenas, pues en algunos casos estas estructuras Inkas habían sido impuestas a la fuerza, fenómeno estudiado y denominado “Urbanismo obligado” (Morris 1978-1980). En otros casos, el *Llaqta*, servía como centro de control de la población, lugar de acopio de materias primas y lugar de almacenaje, también como centro religioso, emplazamiento militar y demás funciones variadas. Luego de almacenar los bienes, éstos podían ser distribuidos entre la población local en los grandes eventos y festividades religiosas. Por debajo de estas ciudades provinciales, o cabeza de provincia, se hallaban otros asentamientos de menor jerarquía, como villas pequeñas, tambos, aldeas (Guaman Poma [1614] 1944), los cuales, todos, tenían como factor común el estar intercomunicados por el sistema vial.



Los caminos y sus estructuras arquitectónicas asociadas podían ser utilizados únicamente por agentes del propio Tahuantinsuyo, es decir por sus emisarios, sus ejércitos, sus burócratas y representantes religiosos que viajaban por todo el territorio para conquistar, afianzar, adoctrinar e imponer el sello de “civilización Inka” en los pueblos recientemente conquistados “bárbaros” e inculcarles el reconocimiento hacia el soberano Zapa Inka, hijo del dios Sol, quien “gobernara” en nombre de su padre inmortal pero con justicia ofreciéndoles alimentos, artes, ciencias y buen gobierno, y a la vez asistiéndolos en épocas de hambruna, sequía y cualquier catástrofe natural, dándoles ayuda hasta en casos de guerra con otros pueblos. Esta visión muy romántica e idealizada fue la expuesta por Garcilaso Inka de la Vega en sus *Comentarios Reales* ([1604]1960) para tratar de justificar la imposición y fuerza del Inka ante los pueblos conquistados y anexados a la fuerza, los cuales luego fueron utilizados como mano de obra, trasladados hacia diversos lugares y dedicados exclusivamente a trabajar o a prestar servicio en diversas labores, como el agro, la minería, la pesca y demás labores productivas; de la misma manera sus riquezas naturales fueron utilizadas como materia prima y bienes de intercambio pero dirigidos exclusivamente por el estado centralizador cusqueño.

Recuerdos de la conquista

El mismo Pizarro en su viaje hacia Cajamarca para conocer al propio Inka Atahualpa, utilizó un camino longitudinal Inka, el cual lo trasladó desde la costa hacia la sierra, quedando asombrado, él y sus hombres, de esta formidable red vial comparable a la construida por los antiguos romanos. Cuando ya Pizarro estaba en busca de fundar la ciudad capital del nuevo virreinato, envió a sus representantes, Francisco de Jerez y Pedro Sancho, a buscar la zona idónea que brindase seguridad para la futura capital del virreinato. Éstos viajaron desde Cajamarca para descender a los llanos (Valle de Pachacamac) y luego a Lima, estos primeros conquistadores españoles tuvieron la suerte, por decirlo así, de ver en su plenitud íntegra la red vial Inka hacia 1532–1533.

Posteriormente, luego de afianzada la conquista, los cronistas nos dejaron innumerables descripciones de los caminos. Como muestra presentamos solo algunas, consideradas como las más importantes, pues no queremos atiborrar el presente artículo de citas ni resúmenes de cronistas ni viajeros.

Juan Lopez de Velazco, 1571

“Los Yngas abrieron dos caminos muy señalados, uno que llaman de Guaynacapac o el Ynga, que va entre las dos cordilleras a lo largo de los Andes desde la Ciudad de Pasto hasta la Provincia de Chile, cerca de 900 leguas de viaje todo derecho sin torcer a parte ninguna, de 2 pies de ancho, atravesando valles muy profundos y collados muy altos, de 2 pies de calzada de cal y canto, tenían muchos tambos y suntuosos aposentos proveídos de comida y ropas y calzado para la gente que por ellos caminaba, y de media a media legua y menos, sus postas de indios que llaman chasqui. El otro camino era el que llaman de los Llanos, por entre la cordillera y la mar, desde San Miguel de Piura, hasta volverse a juntar con el del Ynga cerca de las provincias de Chile, todo de 15 a 20 pies de ancho, y a una parte y a otra una pared bien fuerte como de hasta un estado, con muchas acequias de agua y arboledas de molles y frutas que hay en el camino, y en los arenales donde no se podían hacer paredes, de trecho en trecho ponían unos maderos hincados que señalaban el camino”.

Pedro Cieza de León

“Otras partes deste reyno, por donde el camino va tan ancho como quince pies, poco mas o menos; y en tiempos de los reyes estaba limpio, sin que hubiese ninguna piedra ni hierba nacida, porque siempre se entendía en lo limpiar; y en lo poblado, junto a el había grandes palacios y alojamiento para la gente de guerra, y por los desiertos y nevados y de campaña había aposentos donde se podían muy bien amparar de los fríos y de las lluvias; y en muchos lugares, como es en el Collao y en otras partes, había señales de sus leguas. Sin todo esto se hicieron grandes calzadas de excelente edificio, como es la que pasa por el valle de Xaquixaguana y sale de la ciudad del Cuzco. Destos caminos reales había muchos en todo el reyno, así por la sierra como por los llanos”.

Vazquez de Espinosa, 1629

“Guayna Capac hizo los dos famoso caminos de la sierra, y de los llanos, que llaman del inga, el de la sierra allanado y bajando montes, y levantando las quebradas para que fueran iguales con ellos, y quedara el camino llano por las cumbres y altura de los montes, por el cual demás de haber mandado hacer casillas a trechos una de otra, una legua por todo el espacio del camino, para los correos. Por los llanos hizo otro semejante como una calle ancha y derecha con sus paredes por los lados, hechas de tapias muy curiosas con sus casas reales... al presente se ven las ruinas y edificios de aquellas casas y parte de los caminos están en pie”.

Componentes arquitectónicos asociados a la red vial

A lo largo de los caminos Inkas se asocian otras estructuras que cumplían funciones diferentes tanto a nivel técnico estructural (puentes, túneles), así como de apoyo logístico, en este caso nos referimos al sistema de tambos. Otro elemento asociado a los caminos pero con funciones ya específicas son los *pucaras* o construcciones militares, así como las apachetas y adoratorios. Hay otros elementos a considerar pero debido a la extensión de nuestro breve trabajo debemos omitirlos, pero nos comprometemos a entregarlos próximamente.

Tambos

Pese a la abundante bibliografía que tenemos sobre los tambos, sus definiciones, funciones, dimensiones y demás explicaciones científicas tomadas de fuentes históricas, arqueológicas y etnográficas, se tienen a la fecha más preguntas que respuestas: ¿Existió algún patrón único de construcción para los tambos, o podían ser estructuras construidas por el libre albedrío pero supervisadas bajo órdenes cusqueñas? ¿Eran administrados por las poblaciones locales con un representante imperial; qué bienes se almacenaban en ellos; se consideraban materias primas o solamente bienes perecibles; había bienes para ser intercambiados con otras poblaciones como muestra de afecto? ¿La población que laboraba en los tambos era perenne o temporal, eran fuerzas leales al Inca o se consideró a la gente local para administrar el tambo?

¿Luego de la conquista española se despoblaron los tambos o la gente siguió viviendo allí; los españoles los reutilizaron o no; teniendo al tambo como base y eje poblacional, los españoles consideraron fundar villas o poblados en sus inmediaciones? ¿A qué distancia se hallaban entre sí los tambos?, por lo general se habla que estaban a una jornada de distancia, aunque esta distancia podía variar de acuerdo a la topografía del terreno, cuevas empinadas, cruce de la cordillera por un abra, zonas pantanosas, amplios desiertos. Tal como se puede leer, más son las preguntas que las respuestas y conforme se siga investigando surgirán muchas otras.

Para el caso peruano, tenemos a la fecha varios tambos que han sido trabajados desde estudios arqueológicos e históricos, en algunos casos utilizando fuentes históricas inéditas. Podemos mencionar a: Craig Morris (1964), Tambo de Tunsucancha; Marino Pacheco Sandoval (1978), Huarautambo; Larrabure y Unanue (1935); Hocquenghem (1994); Glave (1999); Llaquis-tambo en San Damián (2000), Antonio Coello; Tambo de Jaqui (2001), Lidio Valdez y Francis Riddell; Gallinacera (2001), Aurelio Rodríguez Rodríguez; Camata Tambo (2010), Sofia Chacaltana.

El factor común de los tambos es que todos se hallaban al lado de los caminos y presentaban componentes arquitectónicos tanto de los Inkas como de la población local donde fueron edificados. Ese mismo fenómeno se presenta en el menaje, en la cerámica, debido al proceso de convivencia entre Inkas y el pueblo originario, así los arqueólogos han identificado una cerámica que han denominado mixta en la que se mezclan elementos Inkas con locales. Un ejemplo sencillo es el aribalo que será decorado con elementos de la tradición chicha, o bien la decoración Inka estará presente en una vasija de formas Chimu.

El sistema de tambos, tamberías o mesones, como luego fueron denominados por las autoridades españolas, fue una preocupación constante ya que el sistema de trabajo y administración de los mismos fue materia de bandos y/o ordenanzas por parte de la

Corona, ya que los tambos coloniales proveían hospedaje y alimentos a los viajeros, algunos ejemplos de esto son las Ordenanzas de Tambos, como la dada por Vaca de Castro en 1543; la de los Tambos del Repartimiento de Huamachuco dada por el Licenciado Cuenca en 1567. Los tambos coloniales cumplieron una función de mercado interno para diversas regiones del ande (Glave 1989).

Puentes

En comparación con los tambos, lo que sabemos sobre los puentes, su sistema constructivo y todo lo concerniente a su ingeniería civil, es muy escaso. Sin embargo, a la fecha, se han identificado varios restos de puentes Inkas, pero las publicaciones que hay no dejan de ser más que descripciones estructurales apoyadas, eso sí, en abundantes datos históricos dejados por los cronistas españoles, quienes en muchos casos los recorrieron en sus últimos momentos de esplendor. Su falta de cuidado y conservación luego de la conquista, más las inclemencias del clima y el paso de los años los fueron dañando y destruyendo de modo irreparable. Por ello no podemos dejar de mencionar los trabajos pioneros sobre los puentes en el Incanato, nos referimos sin duda a las investigaciones de Alberto Regal 1944 y 1972, en las que nos da una visión general utilizando abundantes datos históricos dejados por los cronistas. Posteriormente aparece en la bibliografía especializada un nuevo texto escrito por arqueólogos, que servirá como complemento al texto de Regal, nos referimos a la publicación de D. Thompson y J. Murra (1966) para la región de Huanuco Pampa (Perú). Luego de algunos años de vacío aparecerá un nuevo artículo, el de Brian Bauer (2005), conocido arqueólogo americano quien por más de 20 años aborda el desarrollo de la sociedad Inca para la zona del Cusco, lo interesante de su artículo es que alterna fuentes históricas con arqueológicas y da ejemplos puntuales sobre algunos puentes, como el de los ríos Pampas y Apurímac, apoyado a la vez por fotografías, varias de ellas desconocidas y de inicios del siglo XIX.

En cuanto al análisis estructural y arquitectónico de los puentes, debemos indicar que los hubo de varios



tipos, según el tipo de geografía en que se encontraban y de acuerdo con los materiales usados en su construcción. Hubo puentes colgantes, oroyas, puentes sobre pilares de piedra, puentes flotantes y demás variedades que ofrecía el entorno natural, pero que fueron superados todos por el Tahuantinsuyo. Los puentes sirvieron para cruzar grandes ríos y quebradas así como pequeños riachuelos y quebradas estacionales, sin embargo los que a la fecha siguen superando la ficción y la historia son los puentes colgantes que incluso se siguen utilizando y son mantenidos por las comunidades campesinas aledañas, como es el caso del puente sobre el río Apurímac, que es ya muy conocido y cada día es más visitado por turistas.

Apachetas

Las apachetas son lugares sagrados ubicados en algunos puntos de los caminos. Sirven como lugar de veneración para el viajante, el cual al pasar por ahí está obligado a detenerse para depositar ofrendas a los Apus para así poder continuar su viaje con seguridad y sin contratiempos. Pero ¿cómo son estas ofrendas?

Son pequeños montículos de piedras colocados a manera de torrecillas. Cada viajero hará un nuevo montículo o utilizará uno ya existente para colocar sobre él mayor cantidad de piedras y lograr así mayor altura sobre los demás. Debemos indicar que esta práctica sigue vigente en diversos lugares de los países andinos que fueron parte del territorio tahuantinsuyano (Bolivia, Ecuador, Perú, Chile, Argentina). Aún los investigadores no concuerdan en qué sitios deben estar ubicadas las apachetas y dan diversas explicaciones sobre su origen y su entorno paisajístico. Una de las hipótesis aceptadas es que las apachetas corresponden a un sitio desde el cual se divisa a un Apu o dios tutelar (montaña sagrada o laguna, tal como el caso del Nevado del Pariacaca). Otra hipótesis es que la ubicación corresponde a lugares en donde existe un abra y es necesario pedir el acompañamiento de los dioses durante el viaje. Esta práctica ritual aún se mantiene en nuestros días y es practicada no solo por los lugareños sino también por algunos conductores de camiones y de transporte pesado.●

Este valioso ensayo del historiador Raúl Porras Barrenechea sirvió de prólogo a *Un viaje por tierras incaicas : crónica de una expedición arqueológica (1863-1865)*, libro escrito e ilustrado por el viajero norteamericano Squier que fue publicado en 1974 con los auspicios de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

EL VIAJERO EPHRAIM GEORGE SQUIER

Raúl Porras Barrenechea

Una de las obras más importantes y menos divulgadas en el Perú sobre arqueología peruana, es la del viajero norteamericano Ephraim George Squier, titulada *Perú: Incidents of Travel and Exploration in the Land of the Incas*, publicada en Nueva York en 1877 (Harper & Brothers) y reeditada en sucesivas ediciones en E.U.A., Inglaterra y Alemania. Squier es en el siglo xix el gran pionero de la ar-

queología científica, como Cieza es en el siglo XVI el maestro de las “antiguallas” indígenas. Squier es el primero en iniciar los trabajos de campo arqueológicos, con severidad y precisión científicas, superando el empirismo romántico y descriptivo de los anteriores viajeros, constituyéndose personalmente en las ruinas, acampando en ellas, estudiándolas y midiéndolas provisto del inicial equipo de un com-



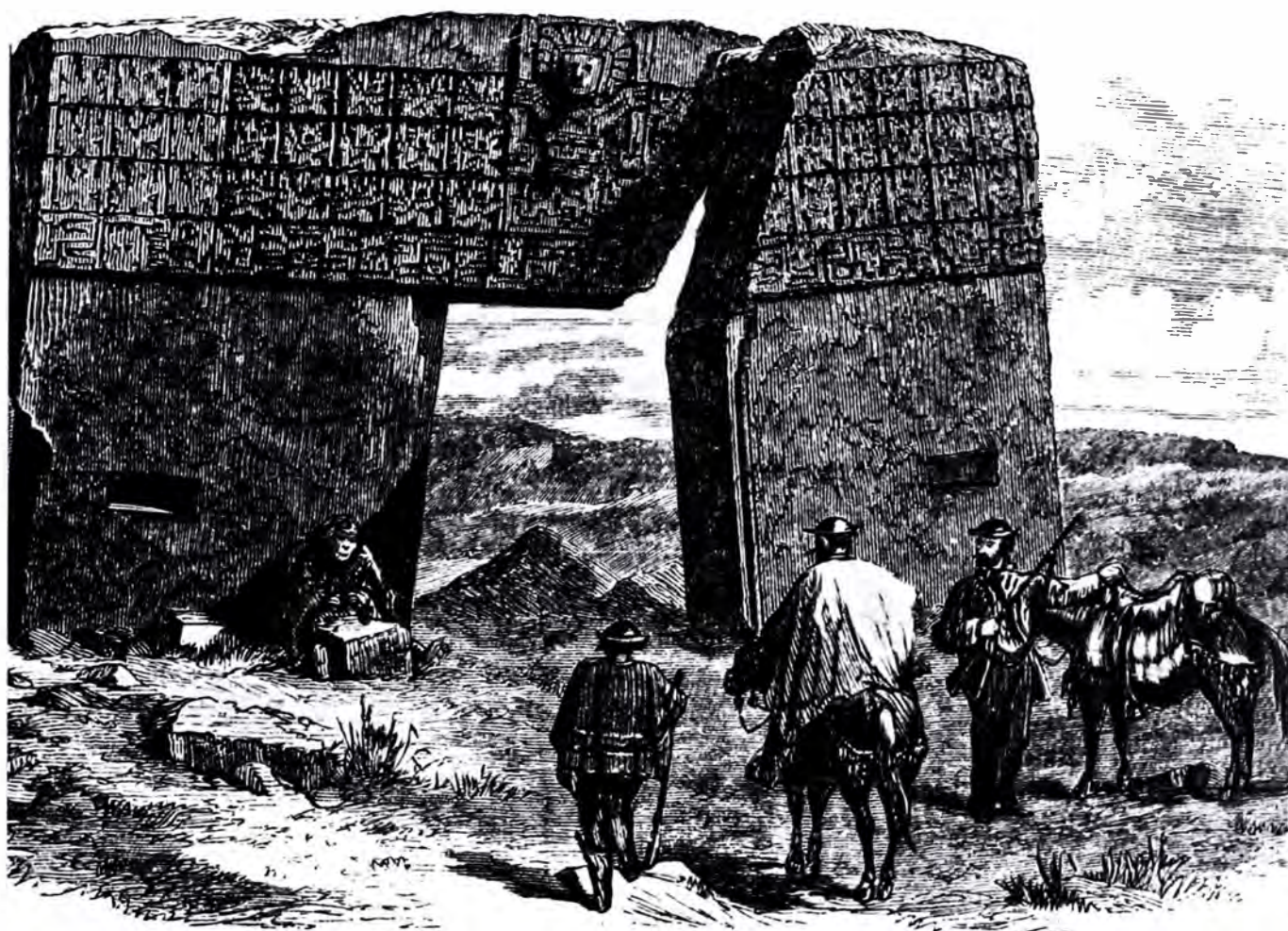
SQUIER ES EN EL SIGLO XIX EL GRAN PIONERO DE LA ARQUEOLOGÍA CIENTÍFICA, COMO CIEZA ES EN EL SIGLO XVI EL MAESTRO DE LAS "ANTIGUALLAS" INDÍGENAS. SQUIER ES EL PRIMERO EN INICIAR LOS TRABAJOS DE CAMPO ARQUEOLÓGICOS, CON SEVERIDAD Y PRECISIÓN CIENTÍFICAS, SUPERANDO EL EMPIRISMO ROMÁNTICO Y DESCRIPTIVO DE LOS ANTERIORES VIAJEROS.

CASI NO LO CITAN TELLO,
VALCÁRCEL NI VARGAS UGARTE,
NI LO JUSTIPRECIAN LOS BARATOS
REPERTORIOS ARQUEOLÓGICOS
POSTERIORES. UNA TRADUCCIÓN
DE LOS CAPÍTULOS I Y XXI A
XXVII, RELATIVOS AL CUZCO,
HECHA POR FEDERICO PONCE DE
LEÓN, SE PUBLICÓ EN LA REVISTA
UNIVERSITARIA DEL CUZCO, DE
1925 A 1927; Y EL CAPÍTULO II EN
1933. UNA TRADUCCIÓN COMPLETA
DE LA OBRA SE VERIFICÓ EN 1947,
POR MI INICIATIVA Y SE ANUNCIÓ
SU PUBLICACIÓN —QUE PENDE
HASTA HOY— POR LA EDITORIAL
CULTURA ANTÁRTICA EN 1948.

pás, una cinta de medir, estacas, lápiz y una cámara fotográfica. Gracias a este método y al coraje deportivo del autor para escalar montañas, descolgarse por las laderas de las quebradas andinas, pernoctar en la puna o en los desiertos costeros, surgió el libro de viajes de Squier, gran inventario arqueológico del Perú del siglo XIX con sus 400 planos de ruinas y fotografías de monumentos, y de objetos antiguos hallados en las excavaciones. El libro se publicó primero fragmentariamente como apuntes de viajes por los Andes del Perú y Bolivia en el *Harper's Magazine* de Nueva York en 1868 y después en volumen separado (1877). La obra de Squier, a quien puede considerarse como el precursor de la arqueología peruana científica, se corresponde en el tiempo y la trascendencia cultural con la obra contemporánea de Raimondi sobre la Geografía. El Perú de Squier y El Perú de Raimondi se complementan para dar una visión integral de nuestro panorama físico e histórico, como ambos coincidieron en su aventura humana alguna vez en una balsa del Titicaca, obsesionado el naturalista italiano con la observación del escenario y el norteamericano con la identificación de todas las huellas del pasado indígena.

Es sin embargo de esta importancia capital de la obra de Squier— insignificante el comentario que de ella se ha hecho en el Perú. Salvo alguna cita breve y acertada de Wiesse en sus *Civilizaciones primitivas*, apenas si se le menciona en las reseñas culturales y arqueológicas peruanas o se desconoce su decisiva importancia. Casi no lo citan Tello, Valcárcel ni Vargas Ugarte, ni lo justiprecian los baratos repertorios arqueológicos posteriores. Una traducción de los capítulos I y XXI a XXVII, relativos al Cuzco, hecha por Federico Ponce de León, se publicó en la *Revista Universitaria del Cuzco*, de 1925 a 1927; y el capítulo II en 1933. Una traducción completa de la obra se verificó en 1947, por mi iniciativa y se anunció su publicación —que pende hasta hoy— por la Editorial Cultura Antártica en 1948.

Squier vino al Perú en 1863 como Comisionado diplomático de los Estados Unidos para arreglar unas reclamaciones sobre venta de guano que ha-



Portada de Tiahuanaco

EN SUS DEVANEOS HISTÓRICOS Y ARQUEOLÓGICOS HABÍA SENTIDO, COMO ÉL MISMO LO DICE, LA ATRACCIÓN DEL PERÚ Y CONCEBIDO LA IDEA DE VISITAR ALGUNA VEZ “LA TIERRA DE LOS HIJOS DEL SOL”.

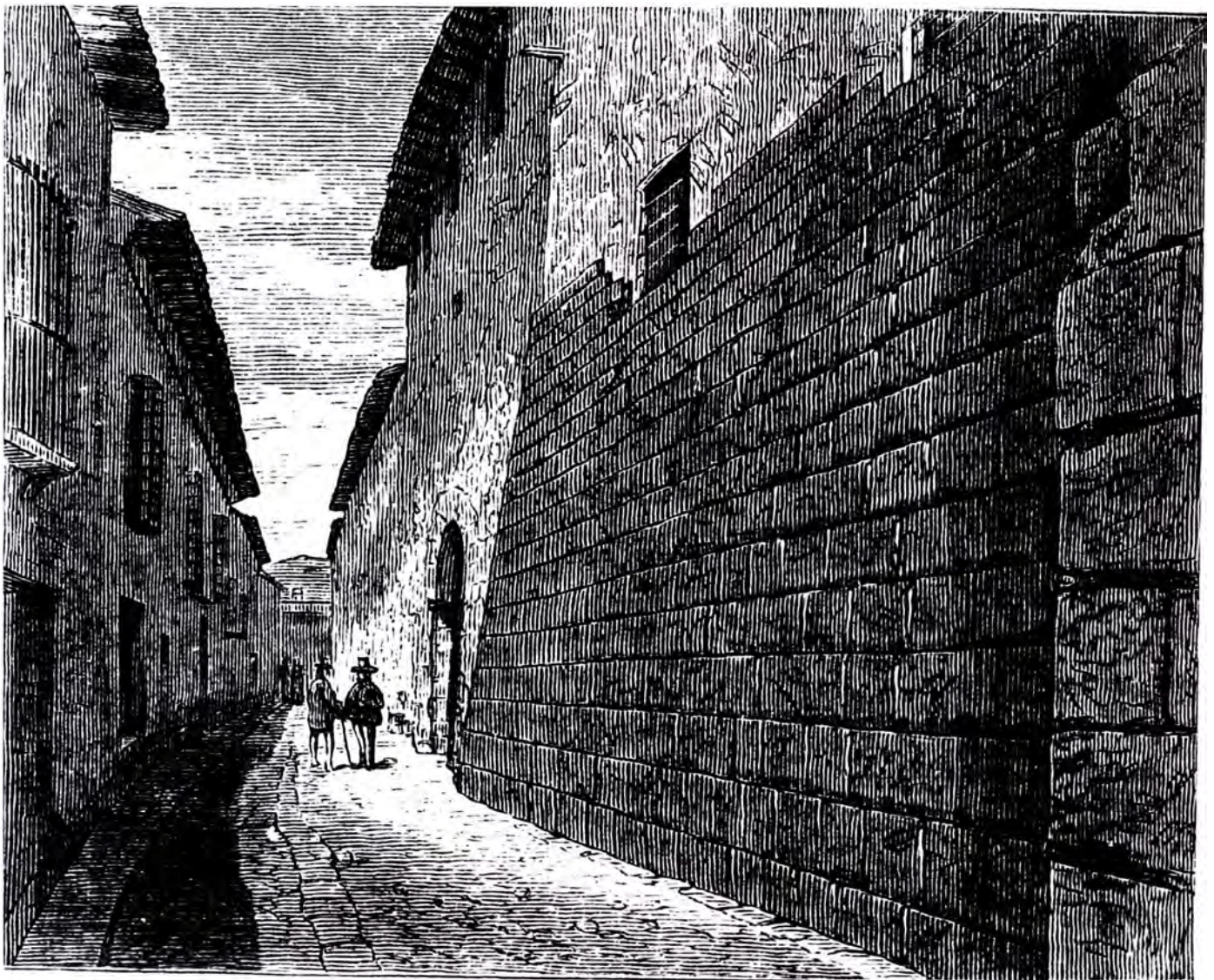
bían llegado al momento amenazador del envío de un buque de guerra norteamericano por el cabo de Hornos, al mismo tiempo que aparecía en el horizonte la escuadra española de Pinzón. Squier convaleció en el Perú de una grave enfermedad de la vista y arregló pacíficamente el diferendo. Era diplomático de oficio, que había representado anteriormente a los Estados Unidos en Centroamérica, y arqueólogo de afición. Firmó un tratado entre Nicaragua y Norteamérica en 1849 y propició en artículos y libros la apertura de un canal y de un

ferrocarril interoceánicos a través de Honduras. Había realizado también exploraciones arqueológicas en el valle del Misisipí y, a propósito de ellas, cultivó la amistad de Prescott. De su experiencia centroamericana trató el volumen *Travels in Central America*, con descripción de sus monumentos, costumbres e instituciones (New York, 1853, 2 vol., Appleton). En sus devaneos históricos y arqueológicos había sentido, como él mismo lo dice, la atracción del Perú y concebido la idea de visitar alguna vez “la tierra de los hijos del Sol”.

Squier siguió en su viaje de 1863 a 1864 por todo el Perú un itinerario semejante al de Goza: exploró longitudinalmente la costa desde Tumbes a Cobi-ja y la sierra desde Tiahuanaco hasta Ayacucho. El mérito de su exploración estriba —como él mismo lo asienta— en que visitó realmente las ruinas que describe, las midió y fotografió, levantó personalmente los planos, sin tomar dato alguno de otros escritores, antes bien, rectificando in situ errores de los planos de Tschudi o Rivero o las afirmaciones del propio Prescott. Es no sólo original y creador, sino incapaz de improvisación o simulación, como tantos otros viajeros fanfarrones o pintoresquistas. El gran viajero no se limitó a una tarea mecánica, sino que con admirable sensibilidad de artista y

comprensión de historiador apasionado por el pasado incaico recogió todos los restos arqueológicos que halló en sus excursiones y sondeos, y trató de interpretar el espíritu de la raza que creó la civilización andina, para él autóctona y original, surgida del connubio del hombre y del medio. Squier —que era además poeta, que se había iniciado con unos versos a la primavera en 1841— logró captar en muchas páginas, admirablemente, el paisaje peruano, principalmente de la puna, de las quebradas que descienden a la floresta amazónica y de los desolados pueblecitos andinos.

Squier es, también, un fino humorista que ha sabido reflejar con realismo e ironía las costumbres y



Cusco

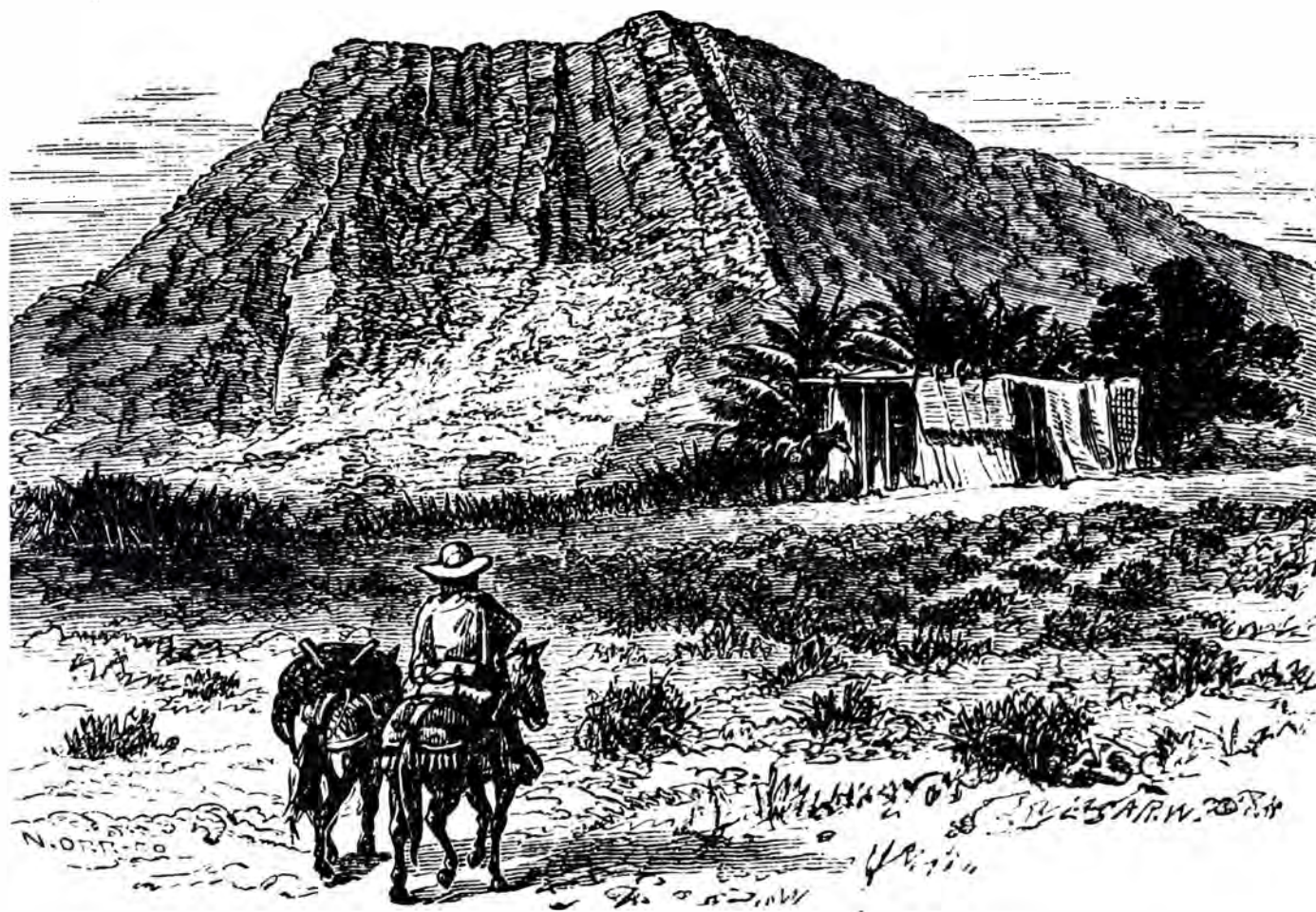


Fortaleza de Pisac

los tipos del ambiente criollo y republicano del Perú de su época, recreándose particularmente en la pintura de los curas ignaros de los villorrios andinos, los coroneles buscadores de tapados o entierros y los indios sinuosos y reservados. En esos apuntes destaca, como nota característica, su aversión hacia todo lo español y católico. Esto lo vuelve insensible a las bellezas arquitectónicas del Cuzco o de Ayacucho colonial y le hace denostar el estilo que llama, despectivamente, “morisco” de las ciudades peruanas. Su enemiga se extiende a los cronistas españoles, a los que conoce muy poco y a quienes acusa de extravagancia y desconocimiento de las costumbres e instituciones incaicas. Sus interpretaciones históricas provienen, en gran parte, de Garcilaso, a quien considera “la más alta autoridad en historia incaica” y del fantaseador Montesinos. Es lástima que un hombre de su cultura no conociese por falta de divulgación entonces— a Ondegardo, Santillán,

Betanzos, Cristóbal de Molina, Sarmiento de Gamboa y Cobo, que hubieran llenado los vacíos sobre las instituciones y creencias incaicas que él encontraba en la información española seiscentista.

Su periplo arqueológico se inicia con las ruinas vecinas de Lima: Pachacamac, Cañete, Hervay, Limatambo, Collique, Chillón, Hacienda Arriaga y Cajamarquilla. Squier levanta uno de los más antiguos planos de Pachacamac, señalando la ubicación del Templo del Sol, el de Pachacamac y el “convento de las mamaconas” y describiendo los objetos encontrados, las tumbas y las momias, con acendrado interés. Su descripción de la momia de una muchacha india tiene, a pesar de la adustez del tema, un aliento humano y poético. Sus apuntes sobre las restantes ruinas limeñas son primiciales, particularmente el de la ciudad misteriosa de Cajamarquilla, cuyo plano traza y en la que fue sorprendido por el



Pirámide Moche

bandolero !Rolo Arce quien, a cambio de unas botellas de pisco, le perdonó la vida y le dejó seguir ocupándose de “tonterías”. Días después el arqueólogo vio el cadáver amoratado del bandolero colgado en la Plaza de Armas de Lima. El episodio revela la índole arriesgada de la profesión arqueológica en una etapa histórica convulsa. Del mismo primordial interés son sus descripciones de las ruinas de la costa Norte, más tarde relevadas íntegramente por Tello y los arqueólogos norteamericanos, de Paramonga, La Horca, Casma, Chancayllo, Huacatambo, Nepeña, las fortalezas de Quisque y Calaveras y la huaca de Alpacote. Pero es en Trujillo y en la exploración de la ciudad de Chanchán y de las pirámides de Moche donde el novel arqueólogo se detiene con delectación para hacer una reconstrucción de lo que fue el Señorío del Gran Chimú, en

PERO ES EN TRUJILLO Y EN LA EXPLORACIÓN DE LA CIUDAD DE CHANCHÁN Y DE LAS PIRÁMIDES DE MOCHE DONDE EL NOVEL ARQUEÓLOGO SE DETIENE CON DELECTACIÓN PARA HACER UNA RECONSTRUCCIÓN DE LO QUE FUE EL SEÑORÍO DEL GRAN CHIMÚ, EN ARTES, EN COSTUMBRES Y EN RELIGIÓN.

artes, en costumbres y en religión. Squier se orienta entre las viejas huacas de Toledo, del Obispo, de las Conchas o de la Misa, agujereadas por los buscadores de tesoros, y traza un plano de la vieja ciudad preincaica con sus palacios, jardines, acueductos, talleres, cabildo; describe los arabescos de los muros, la arquitectura de las casas, de techos inclinados y sin ventanas, la cerámica, la riqueza de la orfebrería, los símbolos grabados en los vasos y en los adornos de oro y plata, y las creencias de los Chimús que tenían, según él; ideas religiosas más avanzadas que los Incas.

El arqueólogo norteamericano penetra en la meseta del Collao por Taena, después de recorrer las chulpas del altiplano, y se detiene en Tiahuanaco, “el Tibet” o “La Babel del Nuevo Mundo”. Levanta también el plano de Tiahuanaco, de la “fortaleza”, “el templo”, “el palacio”, “el santuario” y la portada del Sol. Para Squier, Tiahuanaco no fue una ciudad ni una capital política, sino un santuario. De Tiahuanaco sigue a las islas de Titicaca o Coatí o islas del Sol y de la Luna, de cuyos edificios, rocas sagradas, asientos del Inca y terrazas y fuentes semejantes a las de la moruna Alhambra, da noticias y apuntes gráficos inapreciables. Describe también las chulpas de Sillustani y el grandioso templo de Viracocha en Cacha. En el Cuzco, Squier desarrolla su curiosidad e instinto de captación, describiendo minuciosamente con medidas y planos el templo del Sol, los palacios incaicos, el Acllahuasi y Sacsahuamán. Considera el templo del Sol como el templo más importante del Perú y América por su riqueza y esplendor. Compara la arquitectura incaica con la egipcia, por la inclinación de los muros, la solidez y el estilo de las cornisas. Define el estilo arquitectónico cuzqueño de mampostería acanalada, semejante al corte de piedra llamado *bugnato* en el muro de Nerva en Roma: piedras ligeramente convexas y cortadas sesgadamente hacia los bordes, de modo que las juntas forman como pequeñas acanaladuras. Rectifica a Prescott quien dijo que las casas eran de un solo piso y que carecían siempre de ventanas, descubriendo algunos edificios públicos o templos de dos o tres pisos y con ventanas, no obstante

el desconocimiento del vidrio y la falta de madera para puertas y ventanas. El Cuzco no fue una ciudad populosa, ni alegre y resplandeciente. Los edificios construidos de traquita oscura y sombría, sin estucos ni pinturas, daban a la ciudad sin torres ni cúpulas un aire triste y severo, que no lograban desvanecer las casas de los arrabales de piedra y de barro pintadas de amarillo y rojo. El trazo de la ciudad no fue rectangular sino adecuado al declive y a los accidentes topográficos. La población no pasó nunca de 50.000 habitantes de acuerdo con las posibilidades de la agricultura y la labranza. Fue, sin embargo, la ciudad más importante si no la más populosa que encontraron los españoles en América. Sacsahuamán, situado al norte de la ciudad, es el símbolo de la moral guerrera de los incas y “el ejemplar más grandioso del estilo llamado ciclópeo que en América existe”. Las piedras de caliza azul que forman los imponentes sillares de la fortaleza fueron trasladadas desde más de 1.200 metros de distancia, según Squier, mediante la fuerza humana combinada con rodillos de madera o de piedra y subiéndolas mediante el sistema de planos inclinados. Los Incas realizaron este prodigio sin tener escuadras ni niveles y teniendo que trasladar las piedras por caminos escabrosos. El estilo de Sacsahuamán coincide con el de Tiahuanaco en la técnica de las paredes de retención que sostienen las terrazas rellenas y difiere en que sus muros no son rectos sino con salientes dentadas. Sacsahuamán, contra lo que pensara Prescott, no era inexpugnable para una artillería europea: desde el Rodadero podía ser vencida, según Squier, a fuerza de mosquete.

Las descripciones de las bravías fortalezas incaicas de Pisac y de Ollantaytambo, del Intihuatana del primero de estos pueblos, de la fortaleza de pórvido rojo del segundo, y de los pueblos del Urubamba teniendo por fondo el nevado de Picón, son de extraordinaria belleza y de utilidad arqueológica por los dibujos y planos. En suma, la obra de Squier, por la veracidad y tenacidad del explorador, por su versación y calidad del criterio, es un venero de datos y observaciones para la arqueología y la historia del Perú antiguo. •



EIELSON, EL HIJO DE LOS CAMPOS

Guillermo Niño de Guzmán

CONSIDERADO COMO UNO DE LOS MAYORES POETAS Y ARTISTAS PERUANOS DEL SIGLO XX, JORGE EDUARDO EIELSON (1924-2006) CONCEDIÓ POCAS ENTREVISTAS A LO LARGO DE SU VIDA. EMIGRÓ A EUROPA EN 1948 Y, DESDE ENTONCES, RETORNÓ EN CONTADAS OCASIONES AL PERÚ. LA ÚLTIMA DE SUS VISITAS FUE EN NOVIEMBRE DE 1987, CUANDO VINO COMO INVITADO ESPECIAL A LA III BIENAL DE TRUJILLO. EN ESA OPORTUNIDAD CONVERSAMOS EXTENSAMENTE CON ÉL, ENTREVISTA QUE POR UNA U OTRA RAZÓN SE QUEDÓ EN EL FONDO DE UNA GAVETA Y QUE FINALMENTE HEMOS PODIDO RESCATAR. SU SINGULAR VISIÓN DE LA POESÍA Y LAS ARTES LO CONVIRTIÓ EN UN AUTOR FUNDAMENTAL QUE, PESE A HABER VIVIDO MÁS DE MEDIO SIGLO FUERA DEL PAÍS, NUNCA DEJÓ DE ESTRECHAR SUS LAZOS CON EL MISMO. EL DIÁLOGO QUE REPRODUCIMOS ES UN RARO TESTIMONIO EN EL QUE EIELSON PROFUNDIZA EN SU TRABAJO CREATIVO A LA VEZ QUE REVELA DETALLES POCO CONOCIDOS DE SUS AÑOS DE FORMACIÓN EN LIMA.

Alguna vez dijiste que Lima era un buen lugar para morir. ¿Sigues teniendo la misma opinión?
Bueno, no hay que tomarlo tan al pie de la letra, aunque no es peyorativo decir que es un buen lugar para morir.

Es posible que eso esté relacionado con aquella vocación por el exilio que sacaste a relucir en tu respuesta a la encuesta “Por qué no vivo en el Perú” de la revista *Hueso Húmero*. Allí hablabas del exilio constante -un exilio sexual, social, existencial- que suponía vivir en Lima y que te llevó a emigrar a Europa.

Eso se refiere al pasado: la infancia, la adolescencia, la juventud, pues yo me fui de esta ciudad y no he sabido realmente lo que era vivir en Lima. Pero sí he visto a los demás, a los que se quedaron, de modo que he captado ese sentimiento a través de terceras personas. De cualquier manera, ahora yo encuentro mejor el país. Seguramente no se trata de mejoramientos externos, cuestiones políticas o económicas, pero, anímicamente, sí lo considero diferente. Ha cambiado la actitud de las personas y no es que yo haya visto grupos cerrados; no, lo siento en la calle, en una cantidad de pequeñas cosas y detalles. Hay un mejoramiento, diría que cierto tipo de calidad que antes no existía. Ahora se comienza a percibir, con los contrastes violentos que siempre implica este tipo de conquistas (lo que es necesario en tanto se trata del revés de la moneda). Hay, pues, una violencia, que no la he sentido mucho todavía pero la imagino. Yo viví situaciones similares en Italia, en momentos que se formaba realmente el país que ahora es Italia. Se estaba gestando en ese momento lo que seguramente se está gestando en el Perú, y eso requiere socialmente violencia, un avance en lo que se llama la civilización...

En ese texto sobre el exilio te referías a la época de la Colonia, a la influencia española en la historia peruana, con una actitud crítica. ¿Mantienes esa posición?

Sí, no puede ser de otra manera. Por supuesto, yo no soy un antihispanista, creo en el mestizaje. Sin embargo, no creo en una enajenación de la cultura, algo que hasta ahora resalta en una ciudad como Lima.

Pasando a tus actividades creativas, me gustaría saber cómo coexisten en ti el arte y la literatura. ¿Es cierto que a a partir de determinada época le dedicaste más tiempo a la pintura que a la poesía?
Sí, es cierto, y no. Es decir, es y no es. Como suele decirse, entre mapa y territorio hay una diferencia inmensa, ¿no? Hay varios momentos en que... no digo que abandono la escritura para dedicarme a la pintura sino que, simplemente, me canso, dejo una cosa para hacer la otra. He pasado, pues, por varios momentos en que después de escribir, durante algunos años tenía ganas de dejarlo. En todo caso, a mí siempre me falta tiempo, no me alcanza el tiempo para hacer todo lo que quiero o deseo. Y, aunque no es que esté corriendo, lo que me falta es tiempo para descansar, al igual que para trabajar. Lo que me falta son los dos tiempos.

¿Podría decirse que tu decisión de concentrarte en las artes plásticas se debe a que llegaste a agotar tu relación con la palabra?

Sí, hay un momento en que, después de una intensa relación con la palabra, se produce una saturación: de la poesía verbal o escrita, de todo lo que es la poesía. Y, claro, me divertía más tratando de hacer otras cosas, fuera de los niveles lingüísticos. En esta vertiente distinta, la realización es simple y los resultados seguramente no valen nada, pero la actitud es esa, y me parece adecuada.

¿Hay en tu poesía cierta presencia de elementos propios de tu actividad plástica?

En algunas partes, sí, incluso diría que siempre es muy visual, muy puesta en el espacio, muy fácil de identificar y de transformar en imágenes visuales. Y, a veces, yo mismo he usado estas imágenes para hacer instalaciones o *performances*, por ejemplo, una secuencia de fotos que hice con un poema que se llama “Variaciones en amarillo, rojo y verde”, donde aparece una muchacha que tiene el cabello rubio y después este cambia de color, y la pared también...

Y ahora, ¿has recuperado tu relación de antes con la palabra o sigues pensando que estás saturado?

Yo no sé. ¡Esto parece un interrogatorio policial! El



otro día te lo expliqué porque tú me dijiste que todo el mundo dudaba de que yo hubiera escrito esos poemas años atrás. [Eielson se refiere a una conversación previa en la que cometí la impertinencia de insinuarle que los escasos poemas que había vuelto a publicar -el conjunto Noche oscura del cuerpo, por ejemplo- tal vez no habían sido escritos en los años cincuenta, como él pretendía, sino que eran de composición reciente. En otras palabras, había deslizado la idea de que se escudaba en el pasado.] Yo dejé de escribir, no renuncié; lo dejé, me interesé más por lo otro. Colocas una palabra en un papel y parece que es muy difícil seguir adelante, pero, cuando tú tienes una tela blanca y pones un punto en el medio, llegaste ya a ese punto, o puedes comenzar desde ese punto. Así que

seguí con la pintura. Pero alrededor de los años '74, '75 y '76 tuve "recaídas", dos o tres poemas, entre ellos "Arte poética", que es un poema largo. Estos no fueron los últimos, fueron las "recaídas" de esos años y nada más.

En 1980 -la fecha está relacionada con una situación muy particular- aún tenía un escrito en la cabeza, que se me había ocurrido cuando llegué a París por primera vez y viví en una casa divertidísima, llena de recovecos, un laberinto... Y no era en realidad el tipo de poesía que yo podía escribir en ese momento. Yo había llegado a París en 1948 y vivir en esa casa marcó algo muy personal. Entonces pensé, más bien, en hacer algo para el teatro, llevé algunos cursos, pero el proyecto me pareció muy ambicioso. Y así quedó la cuestión, hasta que volví a una casa de París en el '80, como huésped, y encontré de nuevo lo mismo. Esa casa me removió todo de la misma manera, como si hubiese hecho un viaje

en el tiempo. Me enfermé, me cuidaron de la misma manera que cuando era más joven, los olores de la habitación eran los mismos, la vista al parque la misma, y así, cosas por el estilo. Todo era casi igual, y yo estaba enfermo, por lo cual se me engreía y no tuve más remedio que coger una máquina de escribir y ahí entonces escribí ese poema que se llama "Ptyx", título que está tomado de un soneto de Mallarmé. Por tanto, fue escrito en esa oportunidad, pero tuve que trabajarlo durante algunos años. He publicado algunas partes, y ahora va a salir completo.

Entonces, la posibilidad de las "recaídas" siempre está vigente, abierta...

Bueno, caramba, ha sido después de veinte años.



"NO CREO QUE HAYA NINGUNA RECUSACIÓN NI CRÍTICA DE LA PINTURA. EN MI CASO, NO LA HAY. SE TRATA DE UNA EXTENSIÓN DE MI TRABAJO PICTÓRICO Y LITERARIO, QUE TAMBIÉN PUEDE HACERSE EN EL CAMPO DEL SONIDO. NUNCA HE CREÍDO QUE LA PINTURA HAYA TERMINADO O QUE LA POESÍA NO TUVIERA NADA MÁS QUE DECIR. NUNCA HE PARTICIPADO EN MOVIMIENTOS"

Luego de eso ya no ha habido "recaídas". Ya me acostumbré a vivir con mi enfermedad.

Volviendo a la pintura, tal vez esta saturación de la palabra de la que estamos hablando tiene que ver con toda la idea de saturación o el concepto de recusar a la cultura como objeto a través de tus instalaciones, tus *performances* y todo eso. No obstante, ¿existe la posibilidad de recuperar ese lirismo mediante tus interacciones en el ámbito de la creación plástica?

Yo espero que sí; esa es mi intención, los demás lo dirán... Pero yo no veo el asunto de la misma manera como lo planteas. No creo que haya ninguna recusación ni crítica de la pintura. En mi caso, no la hay. Se trata de una extensión de mi trabajo pictórico y lite-

rario, que también puede hacerse en el campo del sonido. Nunca he creído que la pintura haya terminado o que la poesía no tuviera nada más que decir. Nunca he participado en movimientos. Siempre he trabajado por mi cuenta aunque haya sido identificado tangencialmente con determinadas tendencias. Ahora, claro, si un joven de veinte años comienza haciendo instalaciones o *performances* y su idea es que la pintura es un instrumento para él, tiene todo el derecho a seguir ese camino, pero tendrá que trabajar veinte años más para darse cuenta de lo que en verdad está haciendo. Tampoco puedo decir que la escritura se acabó para mí. Estuve en Caracas en casa de unas amigas que poseen una colección increíble de orquídeas y de esa experiencia me ha surgido un texto que he denominado “Las orquídeas y el conflicto vida-muerte”, el cual vengo trabajando desde hace cuatro años.

Si bien hay un elemento dramático en tu poesía, tu obra en general parece dominada por un sentimiento lúdico. ¿Estás de acuerdo con esta visión?

Todo está en juego, en continuo juego; el dolor es un juego trágico. Hoy en día las tendencias de la filosofía y del juego son nuevas. La filosofía de la ciencia, la teoría del juego se han extendido tanto... Incluso la ciencia matemática es un juego; un juego de signos, códigos interpretativos. El gran problema de la teoría del juego es que tiene sus reglas, pero estas también forman un juego. El artista siempre debe romper esas reglas para plantear o inventar otras. Duchamp es fundamental justamente porque no aceptó ninguna de las reglas del juego e impuso las suyas; creó sus propias reglas casi sin que nadie se diera cuenta. Ahora, en las actuales circunstancias, la posición de diversos grupos, las distintas tendencias que existen en el ámbito internacional, funcionan con un común denominador. Luego de la segunda guerra, se llegó a un punto en que, según muchas personas, la pintura había terminado. Los movimientos de vanguardia de los años sesenta, en general, decretaron el fin del arte, la muerte del arte, porque ya no había nada que hacer después de lo que se había pintado, no había talentos de ese nivel. En esa perspectiva, es importante aclarar que todo eso es totalmente falso, una mentira, porque no se puede decretar la muerte de algo que ha existi-

do durante siglos, desde los albores de la humanidad, solo porque en los años sesenta algunos individuos decidieron que ya tenía que morir.

¿Tú crees que la vanguardia tiene crédito?

Yo creo que no tiene crédito ni descrédito. La vanguardia no existe. Yo no veo el arte en esos términos. Yo trato de hacer poesía en todo. No soy una persona normal.

Pero, si hablamos de vanguardia en el sentido de cambio...

Para que haya cambios no es necesario que haya vanguardia.

El artista, quien estaría adelante, ¿no sería aquel que abre el camino, que señala la ruta?

El camino no lo señala nadie.

¿Cuál es tu relación con la música? Recuerdo algunos conciertos para flauta y tambores, también un poema tuyo para ser cantado por un coro.

Sí, también compuse algo para una orquesta submarina, y lo tocaron. La música siempre me ha interesado muchísimo. Así como la pintura no es solamente pintura, la música no es solamente sonido instrumental: es otra cosa. Sin embargo, pienso que en mi caso el tema de la música no es susceptible de ser discutido en público. Por ejemplo, en una ocasión presenté en México una estructura musical que era para tocar y para mirar. Se veía una jaula donde los sonidos que se producían no eran sino los del canto de un pájaro. [Aquí debo resaltar que Eielson solía tocar el piano y que era un entusiasta del jazz. Nunca accedió a tocar en público, pero me envió algunas grabaciones privadas en las que improvisaba libremente en el teclado. Pese a su natural apertura y a haber vivido tantos años en Italia, detestaba el bel canto, quizá porque huía de la solemnidad y el contexto del espectáculo operístico le parecía impostado y artificial. Sin duda, en cuanto a sus propuestas musicales, su inclinación estaba más en sintonía con experiencias de ruptura. Recuerdo que admiraba mucho al compositor John Cage, a quien llegó a conocer en Nueva York.]

Podemos hablar de una visión existencialista de acuerdo con tu obra, pero no resulta tan sencillo establecer una filiación política a partir de ella.

En ese sentido, ¿en qué posición te ubicas?

Bueno, frente a ti, si quieres que te diga cómo me ubico entre derecha e izquierda, evidentemente no tengo nada que hacer con la derecha, pero tampoco con sus extremos. Creo tener una actitud cercana a la izquierda, aunque no la he convertido en una vocación partidaria. Mi actitud se expresa sola, no acepto ningún tipo de discriminación.

¿Y en relación con el Perú?

Yo creo que lo que hago de todas maneras es peruano. Yo soy peruano y mi trabajo está ligado a

un arma y... no, nunca. Pero sí puede haber habido una época en mi vida, hacia 1954, en la que tenía una actitud más o menos autodestructiva. Así, mi libro *Habitación en Roma* trasluce una especie de desgarramiento. A la enfermedad, en cambio, sí le temo mucho más. No pienso en ella, pero le temo más que a la muerte.

No se conocen muchos datos biográficos tuyos.

¿Podrías hablarnos un poco acerca de tus años en Lima?

Mi apellido es de origen noruego. Mi abuelo era de Noruega y mi familia emigró de allí. Era gente del campo. Eielson quiere decir “hijo del campo o de los campos”. Soy doblemente campesino, eso es lo que he querido y lo que estoy haciendo. Ade-

“UN DÍA JOSÉ MARÍA ME FUE A BUSCAR A MI CASA CON UN PAPEL EN LA MANO. ¿DE DÓNDE HAS COPIADO ESTO?, ME DIJO. LE RESPONDÍ QUE NO LO HABÍA COPIADO SINO QUE LO HABÍA ESCRITO YO MISMO. ÉL ME DIJO QUE ERA IMPOSIBLE QUE YO LO HUBIERA ESCRITO”.

mi idiosincrasia, lo que arrastro conmigo mismo desde que vivía en el Perú. Evidentemente también tengo una visión universal, que es producto de mi vida, no tanto porque me fui a Europa sino porque, como sucede con toda persona que participe en los movimientos de desarrollo de cualquier tipo de cultura planetaria, no se puede eludir eso. No se deja de ser peruano porque se hable inglés o francés; yo no pienso en inglés ni en francés, pienso como peruano, defendiendo a mi país. Por otra parte, hace ya tiempo que me preocupa el problema del terrorismo, la proliferación de la violencia, lo que ciertamente tiene raíces antiquísimas. Existe una razón histórica, pero no hay una explicación.

¿Qué piensas de la muerte?

No pienso en la muerte; ella pensará en mí, seguramente.

¿No temes a la muerte? ¿Has sentido la tentación del suicidio alguna vez?

No. El suicidio como un acto mecánico en el que tomas

más, nací el 13 de abril, en plena primavera. Ese día se llama el día del ciervo. Nací en Lima, pero mi familia se trasladó a Miraflores, donde vivimos hasta que cumplí los seis o siete años. Después nos mudamos a Barranco. Estudié en varios colegios. Primero en el Alfonso Ugarte, después un par de años en el Anglo-Peruano. En esa época conocí a José María Arguedas. Yo lo admiraba mucho como profesor, pero no sabía nada de su literatura. Un día José María me fue a buscar a mi casa con un papel en la mano. ¿De dónde has copiado esto?, me dijo. Le respondí que no lo había copiado sino que lo había escrito yo mismo. Él me dijo que era imposible que yo lo hubiera escrito. Y, como también tenía otro texto más extenso, quería saber de dónde lo había sacado. No creía que yo lo había escrito. Estaba al mismo tiempo admirado y furioso como maestro. Insistía en saber la fuente de mis escritos y me preguntó si tenía más cosas, así que le entregué todo lo que había escrito. Recién entonces se convenció de que los textos eran míos.



Eielson con Blanca Varela y Rodolfo Hinostroza

Crecí en una familia de músicos. Tengo dos hermanas. Un hermano mío se murió a los 15 años, yo tenía 25. Fue algo muy difícil para mí. Escribí un poema dedicado a él. Mi infancia fue muy buena, todavía lo siento así. Muy normal, nunca tuve problemas con lo que quería hacer. Fui al Conservatorio. Tocaba el piano, instrumento que adoro. A la universidad iba muy poco, igual que a la Escuela de Bellas Artes. El director me botó, me dijo que no tenía nada que hacer allí. Estudié también dos años dirección de cine. En realidad, estudié demasiadas cosas, en forma desperdigada. La fotografía también me gustaba mucho. Tenía mis ideas acerca de la fotografía, pero la dejé de lado. Recordemos que tanto la escritura como la fotografía se realizan en el tiempo.

En buena cuenta, has sido polifacético en el desarrollo de tu trabajo creativo, el cual abarca muchas áreas.

Sí, aunque no me gusta mucho calificarlo como

polifacético, pues los desplazamientos entre uno y otro terreno son tan borrosos que ni los siento. Más bien, siento que me encuentro en una situación esférica.

¿Cuál es la actitud frente a la tecnología, cuyos adelantos parecen regir nuestro tiempo?

Acepto la tecnología. Es algo importante. Vivimos dentro de un magma tecnológico, en un sistema de telecomunicaciones que es el que es: no se vive todo el tiempo en contacto con la naturaleza. Existen esos aparatos y productos tecnológicos, y todo tiene que pasar a través de esos canales de alguna manera. Esto no quiere decir que yo sea instrumentalizado, en absoluto. Estoy perfectamente libre y hago lo que quiero. Es muy simple: todo aquello que comunico se hace mediante la palabra. Por tanto, siempre estoy en el campo de la oralidad y de la literatura. Yo creo en la poesía total. Siempre digo que todo es poesía. Todo.●

ESTRELLAS DEPORTIVAS



ISABELINO GRADIN
polirrítmico y polifuncional

calzado deportivo **Champion**
FUNSA



GOLEADOR.

LOS POETAS Y EL FÚTBOL

Marco Martos

SABIDA ES LA IMPORTANCIA QUE TIENE EN EL MUNDO CONTEMPORÁNEO LA PRÁCTICA DE LOS DEPORTES Y LA OBSERVACIÓN DE LOS DEPORTES, MUCHO MÁS POPULAR QUE EL MISMO EJERCICIO. NADIE PUEDE DUDAR DE LA SERIEDAD CON LA QUE EL PUEBLO TOMA EN NUESTROS PAÍSES HISPANOAMERICANOS AL FÚTBOL, DEPORTE QUE NOS LLEGÓ DESDE INGLATERRA Y QUE SE HA AFINCADO TANTO EN NUESTROS PAÍSES QUE ES DIFÍCIL IGNORARLO, AUNQUE FUERE PARA DENOSTARLO, COMO LO HACEN ALGUNOS CIENTÍFICOS, HUMANISTAS Y HASTA ALGUNOS POETAS. PERO EXISTE OTRA TRADICIÓN, DE APLAUSO Y CELEBRACIÓN DE ESA ACTIVIDAD, EN LA QUE SE INSCRIBE CARLOS GERMÁN BELLI QUE SALE DE SU TORRE DE MÁRFIL REAL O INVENTADA PARA AFINCARSE EN LOS ESTADIOS PARA SER UNO DE LOS ENTUSIASTAS QUE COREA LAS HAZAÑAS DEPORTIVAS DE LOS JUGADORES Y QUE LAS VUELCA A LA PÁGINA EN BLANCO DÁNDOLES UNA VIDA LITERARIA NO PREVISTA.

El primer poeta que cantó al fútbol en América del Sur fue el peruano Juan Parra del Riego. En su permanencia en Montevideo en los años veinte del pasado siglo, el vate conoció como aficionado, a Isabelino Gradín, afamado futbolista de esos años y le dedicó el poema “Polirrítmico dinámico a Gradín, jugador de fútbol”. El texto hizo fortuna y figura en las más serias antologías de poesía peruana. Parra del Riego imaginaba a Gradín ágil, fino, alado, eléctrico, repentino, fulminante y sus disparos que iban a convertirse en goles tenían el golpe seco de la metralla.

*¡Gradín, trompo, émbolo, música, bisturí, tirabuzón!
(¡Yo vi tres mujeres de esas con caderas como altares
palpitar estremecidas de emoción!)*

*¡Gradín! róble al relámpago de tu cuerpo incandescente,
que hoy me ha roto en mil cometas de una loca elevación,
otra azul velocidad para mi frente
y otra mecha de colores que me vuela el corazón
Tú que cuando vas llevando la pelota
nadie cree que así juegas:
todos creen que patinas,
y en tu baile vas haciendo líneas griegas
que te siguen dando vueltas con sus vagas serpentinas.
¡Pez acróbata que al ímpetu del ataque más violento
se escabulle, arquea, flota
no lo ve nadie un momento,
pero como un submarino sale allá con la pelota...!
Y es entonces cuando suena la tribuna como el mar:
todos gritanle: ¡Gradín! ¡Gradín! ¡Gradín!*

*Y en el ronco oleaje negro que se quiere desbordar,
saltan pechos, vuelan brazos y hasta el fin
todos se hacen los coheteros
de una salva luminosa de sombreros
que se van hasta la luna a gritarle allá:
¡Gradín! ¡Gradín! ¡Gradín!*

Otro poeta peruano que se ha inspirado en el fútbol es Arturo Corcuera con *La gran jugada o crónica deportiva que trata de Teófilo Cubillas y el Alianza Lima*.

De los poetas españoles que han cantado al fútbol, destaca Rafael Alberti con su famoso poema a Platko *El oso rubio de Hungría*:

*Y en tu honor, por tu vuelta,
porque volviste el pulso perdido a la pelea,
en el arco contrario el viento abrió una brecha.*

Nadie, nadie se olvida.

*El cielo, el mar, la lluvia, lo recuerdan.
Las insignias.
Las doradas insignias, flores de los ojales,
cerradas, por ti abiertas.*

*No, nadie, nadie, nadie,
nadie se olvida, Platko.*

*Ni el final: tu salida,
oso rubio de sangre,
desmayada bandera en hombros por el campo.*

*¡Oh Platko, Platko, Platko,
tú, tan lejos de Hungría!
¿Qué mar hubiera sido capaz de no llorarte?
Nadie, nadie se olvida,
no, nadie, nadie, nadie.*

Y finalmente, volviendo al peruano Carlos Germán Belli, el hecho tiene singular importancia porque subraya la voluntad del poeta de salirse de lo obvio en poesía. Sabido es que Umberto Eco clasificó al hombre contemporáneo como apocalíptico o como integrado. El primero no cesa de lamentarse por los

malos tiempos que se viven, por el retroceso de la cultura frente a formas espúreas o bárbaras. Eco sostiene que la alta cultura contemporánea nos viene del renacimiento, que hay una cultura de difusión que copia a esa forma lograda y que existe algo inédito, que no tiene equivalente en el mundo renacentista y que es la cultura de masas. El sujeto apocalíptico rechaza toda forma que no venga del renacimiento y el integrado reconoce los aportes de esa cultura reciente y multitudinaria: la del lector de periódicos, del oyente de la radio, el espectador de televisión o el aficionado al fútbol. Belli, que ha sido futbolista de barrio en su juventud y que en su madurez continúa poniendo mucha atención al deporte, con los recursos de la poesía rinde homenaje a fútbol:

*Estadio Vaticano
Los jugadores de fútbol
a sus camarines vuelven
paso a paso cabizbajos,
trémulos y sollozando
por entre las viejas ruinas de Occidente veneradas
y la chusma de poetas tan seguros de sí mismos,
levantadores de pesas, diplomados en gimnasios,
soberanos del amor, del dinero y la salud,
que ferozmente se burlan
del sensible futbolista,
legislador del planeta
por mandato de los cielos,
pero que pierde la bola cristalina de la suerte,
empujada por los austros hacia el arco solitario,
cuyos palos de repente en un atril se transforman
para el libro del fornido, más sin alma, ruin poeta,
que no vela ningún arco
y si desdeña a quien vive
como vos a duras penas,
guardameta, centrodward,
en este de pan llevar áspero campo del mundo,
desde la cuna a la tumba sufriendo calladamente
de la vana chusma aquella qué de silbos afrentosos
por la súbita derrota de seis goles contra cero
en el preciso momento
de pasar del Paraíso
una noche de setiembre,
al Estadio Vaticano.*

El poema combina versos de arte mayor con otros de arte menor; distribuido de una forma que semeja la colocación de los deportistas en el campo deportivo, se desarrolla trabajando la oposición entre futbolistas y aquellos que los desdeñan entre quienes está "la chusma de poetas". Aunque el texto no lo dice explícitamente, el zahorí lector puede adivinar que numerosos pares en el oficio de escribir, diestros en lo suyo menosprecian a los futbolistas que hacen lo suyo mientras sufren calladamente silbos afrentosos de la vana chusma. El texto contrasta un oficio digno, el mismo que el poeta practica, la literatura, venida a menos por una masa de poetas convertida en chusma, igualada a levantadores de pesas, diplomados en gimnasios, con los propios futbolistas. La manera de trabajar esta oposición, no coloca las bellas letras en oposición a los deportes, sino que distingue a los adoradores de la escritura, vanos en su seguridad, frente a la humildad, el callado sufrimiento de

los futbolistas que cumplen con su deber y están sometidos, si por alguna razón yerran, a la vindicta pública. Esta página de Belli, inscrita en lo profundo de la modernidad, en la sociedad de masas, colocan al poeta como un partidario de la práctica del deporte y de su observación. Pero al mismo tiempo, por una paradoja que poco se ha observado, vinculan al poeta con lo más clásico que podamos imaginar: la Grecia de Pericles. En aquellos años del siglo V antes de Cristo, el pueblo de Atenas entero, unas catorce mil personas, se reunía en los teatros para disfrutar de las tragedias de Esquilo, Sófocles Eurípides y las comedias de Aristófanes, pero esa misma masa concurría luego a los estadios a vitorear a sus atletas en los juegos olímpicos. Es curioso, pero lo contemporáneo reproduce lo clásico hasta extremos impensados. Un mismo individuo, el poeta que pergeña los ver-

LLEJDA DEPORTIVA 3

Camp de Futbol del F. C. Lleyda

Interessants partits pels dies 20 i 21 de Maig de 1923, Diumenge i Dilluns de Pasqua, a les 5 en punt de la tarde, entre els primers equips del

Catalunya de les Corts de Barcelona

guanyador de tots els partits de Campionat de 2.^a Categoria

F. C.

El CAT
de Campionat
nàstic de Tal



S.	Ptes.
Llotjes.	6'00
Preferencia	2'00
Entrada a C.	1'00
Entrada a L.	1'00
Infantils	0'50

Les senyores que... entrada lliure al Camp.

Entrada d'Albatàrrech

NOTA. Si per qu... suspendre una vegada comen-

Dies 26 i 27 de Maig... oficial del Camp del

F. C. ... Deportiva Salvat

sos que celebramos, en el silencio de su gabinete, prepara sus endecasílabos, se refocila en la lectura de los clásicos griegos o castellanos, luego sale a la calle, cumple labores administrativas que le aseguran el pan diario y concurre como otros miles de espectadores a los estadios donde se juega el fútbol, y en los partidos más importantes que se juegan fuera de su ciudad, prende el televisor para deleitarse con las evoluciones de los futbolistas.

Lo heredado por Belli de la tradición occidental es la forma y en muchos sentidos él mismo es un adorador de ese misterio. Lo que nos ofrece cuando publica sus versos, es contenido nuevo, vino fresco, en odre antiguo y así, poco a poco, se ha ido convirtiendo en un clásico de la lengua española contemporánea y algo de lo mejor que el Perú puede ofrecer al mundo en literatura.♦

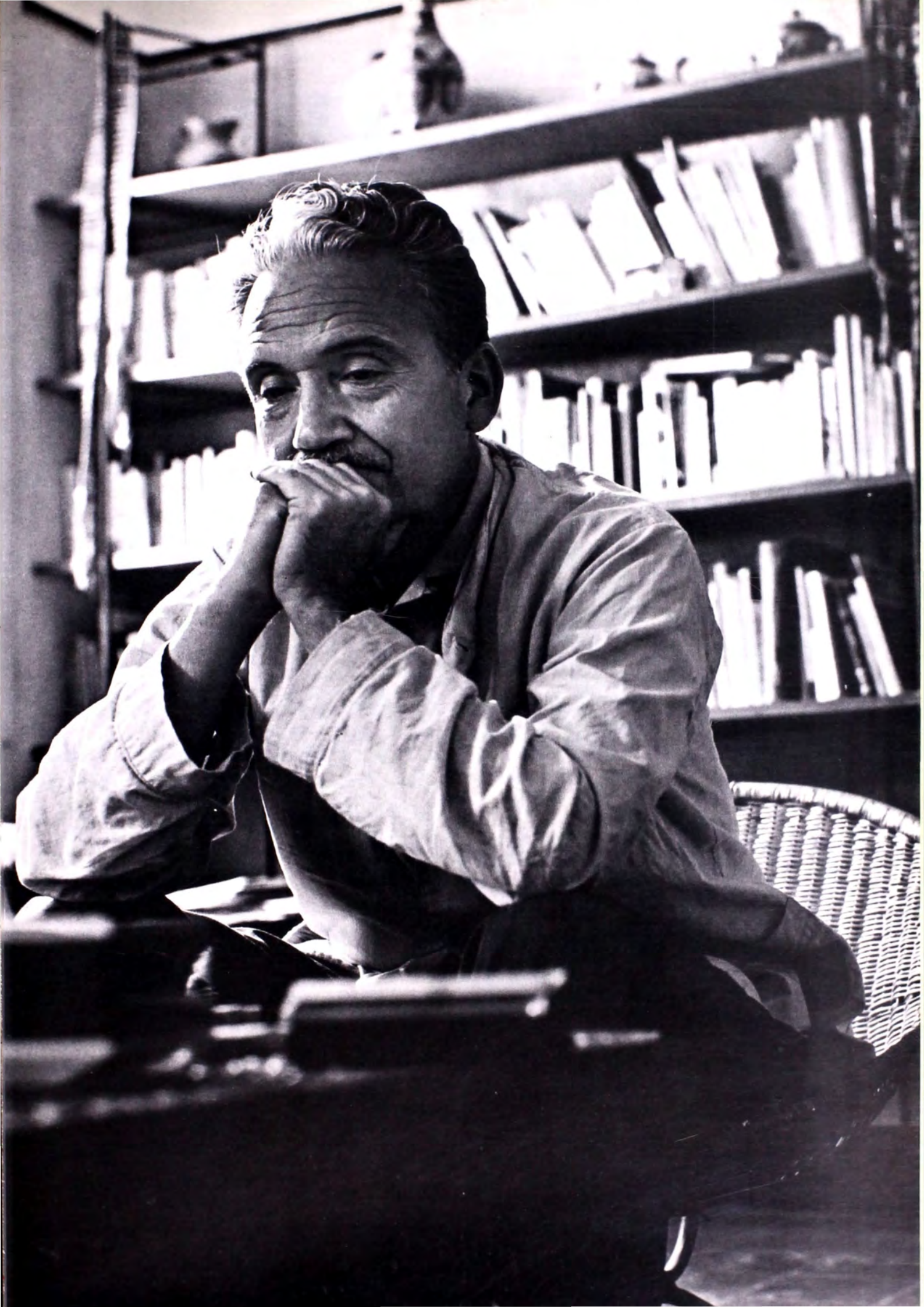
CIEN AÑOS DE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS

Luis K. Watanabe
Fotos de José Gushiken

EL 18 DE ENERO ÚLTIMO SE CELEBRÓ EL CENTENARIO DEL NATALICIO DE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS ALTAMIRANO (1911-1969). EL SIGUIENTE TEXTO ES UN TRIBUTO Y HOMENAJE A SU LEGADO DE INTEGRIDAD, COHERENCIA, Y GENEROSIDAD. EN SU FERVOROSO EMPEÑO Y TESÓN POR LA INVESTIGACIÓN ETNOLÓGICA, LA DIVULGACIÓN DE LAS ARTES POPULARES Y DEL FOLKLORE, JOSÉ MARÍA LUCHÓ AGÓNICAMENTE POR DEFENDER LA CULTURA ANDINA DE LOS EMBATES ALIENADORES DE LA OCCIDENTALIZACIÓN.

El brillante escritor en prosa de nuestro realismo lírico tuvo que inventarse un español que tuviera la resonancia, la emotividad y la sensibilidad de los hablantes (u oyentes) del quechua. Deslumbró por sus atisbos geniales en la “quechuización” de un castellano renovado, susceptible de expresar cautivantes aspectos del alma andina. Su exaltante obra es considerada no solo humanizadora y fresca, sino que recuerda con nostálgica elegía su oralidad materna que lo distingue como un punto de inflexión en el mundo indigenista latinoamericano, y que lo instala en la universalidad que ahora se le reconoce.

Arguedas, educado entre los sirvientes hablantes del *runa simi* (la lengua de su cocina) en la casa puquiana de su padre y de su madrastra, en el pueblecito serraniero de Lucanas, Ayacucho, nos enseña a valorar ese mundo quechua que resulta más bello cuando es sentido como parte de uno mismo. A través de un instrumento privilegiado de la modernidad como es la novela, fue capaz de escribir en un español depurado extraordinarias novelas, especialmente *Los ríos profundos*, teniendo como gran sustrato o magma la singular mentalidad, cosmovisión e idiosincrasia quechua presente en las canciones y los bailes, en



las ingeniosas chanzas y adivinanzas o dichos, en algunas referencias mundanas de la campiña, en los apelativos familiares, etcétera.

En la creación de una atmósfera novelada, José María encarna el poder fundador de una representación nacional en la literatura peruana del siglo XX, tal como César Vallejo con la temática familiar y cotidiana, la angustia y el sufrimiento humano en la poesía peruana, y como el Inca Garcilaso de la Vega en sus Comentarios Reales, que es fuente histórica y “la mejor prosa castellana del Siglo de Oro”. Pablo Macera postula que Arguedas, en la pasada centuria, pudo ser un gran escritor de la oralidad andina en el nuevo idioma del quechuañol: concepto todavía en desarrollo que refiere a la dominancia sintáctica y la verbalización del *runa simi*, asociadas con irrupciones del español. Una pelea verdaderamente infernal con las lenguas quechua y castellano, “que al final Arguedas creyó que había perdido precisamente porque tuvo la evidencia que podía haberla ganado”.

Se ha dicho de la admirable prosa del escritor andahuaylino, que practica la sinceridad de una manera sistemática, recrea la tradición oral y reafirma valores ancestrales: la mágica veneración de plantas, animales, montañas y

astros, el anhelo de vida natural, los rituales colectivos asociados a la religión y al trabajo, la estimación de la productividad campesina, el sentido de gratitud y lealtad, el gusto por el canto y el baile, el júbilo y la tristeza, la solemnidad, el humor delicado, etcétera.

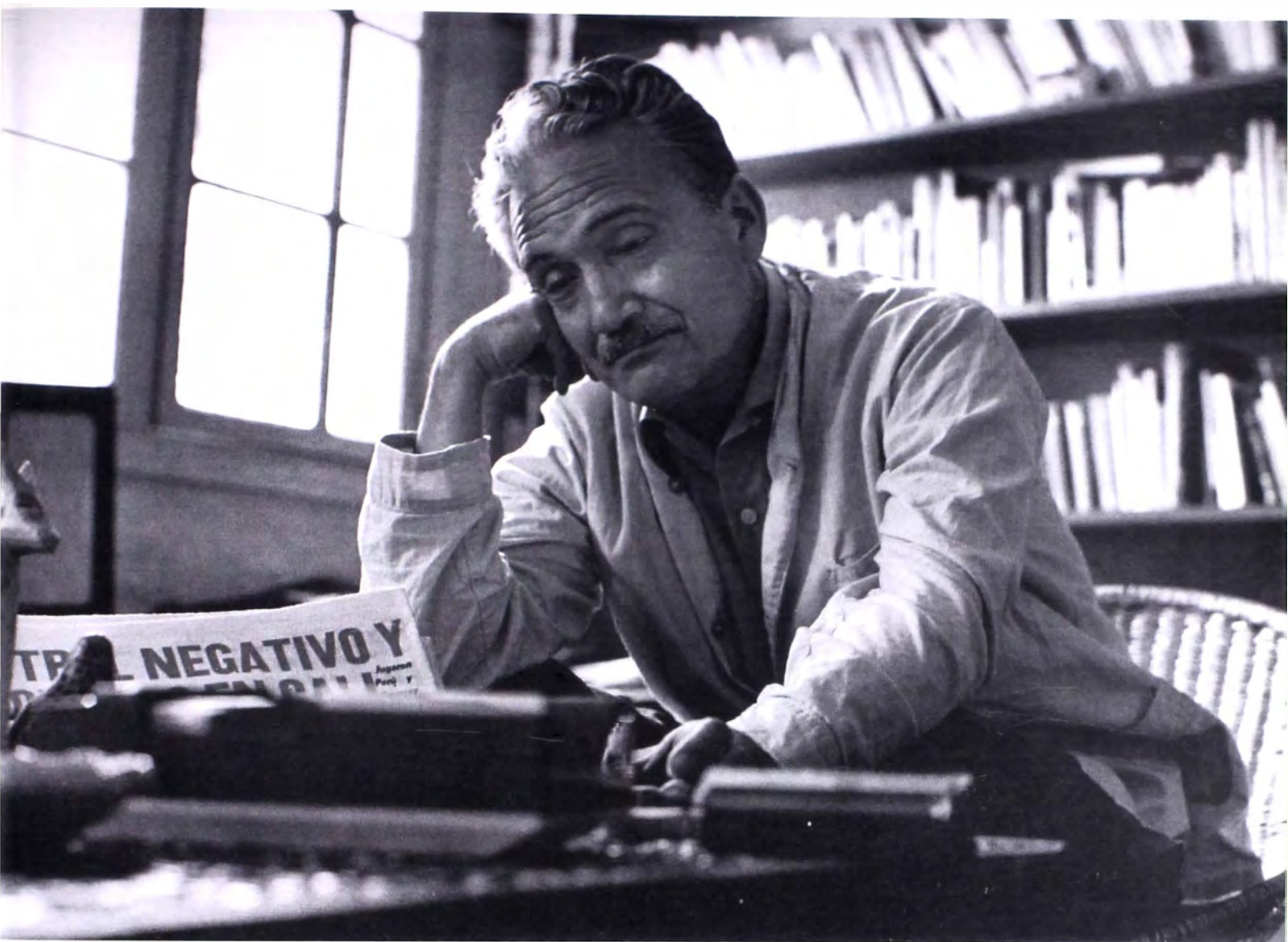
José María alentó un diálogo promisorio entre la dominante (y contaminadora) modernización capitalista de “Occidente” y la distintiva cultura sobreviviente en los Andes de América del Sur, cuyo núcleo comparten tres países: Ecuador, Perú (el eje) y Bolivia. Es decir, propició mantener una diferenciada personalidad indígena y mestiza -mixtura de la sabiduría andina procesada en milenios y el fructífero legado cultural de la conquista hispánica- abierta a los logros más significativos de la civilización occidental y europea.

José María Arguedas es un auténtico icono nacional, de intachable honestidad intelectual y seriedad moral, que seguramente crecerá con el tiempo, aunque haya actualmente una pérdida de contacto con sus obras, incluso a nivel universitario. Encarna a través del hilo narrativo de la novela, del relato corto, de su breve y hermosa poesía, el dramático encuentro de hombres y culturas para formar integradamente el Perú moderno, una identidad nacional peruana única y diversa, que de ningún modo menoscabe la autoestima, la re-estimación colectiva, de nuestra rica variedad cultural y étnica de todas las sangres en el país.

Las novelas de Arguedas, particularmente *Los ríos profundos*, *El zorro de arriba y el zorro de abajo* y *Todas las sangres*, cuyos recursos literarios se fueron matizando y enriqueciendo hacia una visión general del Perú, reconstruyen ese espacio convergente de la pluralidad antagónica, contradictoria e inestable, que nos constituye. Representan y dramatizan la expresión lograda de un movimiento de resistencia y revitalización cultural de la gente oprimida y postergada, rural y migrante, de profunda raíz histórica.

Julio César Tello, César Vallejo, José Carlos Mariátegui, Ciro Alegría y Luis Eduardo Valcárcel, que sintieron que no habría peruanidad sin el indio pobre, el marginado o excluido, son sus irrenunciables

JOSÉ MARÍA ARGUEDAS ES UN AUTÉNTICO ICONO NACIONAL, DE INTACHABLE HONESTIDAD INTELLECTUAL Y SERIEDAD MORAL, QUE SEGURAMENTE CRECERÁ CON EL TIEMPO, AUNQUE HAYA ACTUALMENTE UNA PÉRDIDA DE CONTACTO CON SUS OBRAS, INCLUSO A NIVEL UNIVERSITARIO.



predecesores inmediatos, maestros que enseñan con el ejemplo de su vida y de su obra, a querer al Perú. Cuando las nuevas generaciones de artistas y literatos, humanistas y científicos sociales vean con ojos críticos —sin contemplativas concesiones— las mismas cosas u otras más, aun entonces estaremos construyendo sobre lo que ellos hicieron.

Desde la compleja y mutante sociedad que vivió José María, él trató de decir a los hombres y mujeres peruanos que confíen en sí mismos, en sus propias fuerzas de crecimiento, pues aun cuando puedan sentirse disminuidos e impotentes, están respaldados —como bien les recuerda Jorge Basadre— por una historia entretrejada de variados acontecimientos felices.

En el itinerario de Arguedas se conjugan trazos autobiográficos y episodios intelectuales. Sin el reproche fácil, ni el elogio desmesurado que lo eleve a una

santificación literaria, necesitamos recordarlo tanto por sus defectos como por sus cualidades. Hombre respetuoso y humilde, de tímida impavidez y corazón generoso, con una bondad que, pese a sus irritaciones y aborrecimientos, como la expoliación que sufría el hombre de campo, jamás hizo daño a nadie, y supo vivir con grandeza incluso sus errores.

Su genio intimista y creativo, disciplinado y de espíritu libre, amó nuestra nación tanto como amó la belleza y la verdad de las letras humanas. Trató de inventar una nueva textura para atrapar la vitalidad y el sentido de la vida en el microcosmo del villorrio interandino, revelando con emoción y ternura la calidad humana de ese vasto sector rural explotado y menospreciado por el país oficial, una suerte de encantamiento que protegía a los menos protegidos, además de cifrar en escritura artística las enormes desigualdades sociales que conflictivamente atenazaban al Perú.♦

LA DANZA MAMA RAYWANA

UNA ALEGORÍA DE LA SIEMBRA DE LA
PAPA Y DEL MAÍZ

Antonio Muñoz Monge

DESDE HACE MUCHO TIEMPO LA URBE LIMEÑA ASISTE Y PARTICIPA EN CIENTOS DE FESTEJOS Y CELEBRACIONES QUE LAS INSTITUCIONES PROVINCIANAS ORGANIZAN EN LA CIUDAD. DANZAS Y COSTUMBRES ANTIGUAS DE NUESTRA CULTURA CORRESPONDIENTES AL CALENDARIO NATIVO AGRÍCOLA GANADERO, Y TAMBIÉN DE LA CULTURA MESTIZA COLONIAL REPUBLICANA, PUEDEN SER DISFRUTADAS Y ADMIRADAS EN CALLES, PLAZAS Y LOCALES INSTITUCIONALES. UNA DE ESAS DANZAS ES LA FAMOSA REPRESENTACIÓN ATOQ ALCALDE (O MAMA RAYWANA) QUE, DESDE ENERO DEL AÑO 2008, POR GESTIONES DE LA ASOCIACIÓN DE RESIDENTES EN LIMA Y CALLAO DE LA COMUNIDAD CAMPESINA EL PORVENIR (PROVINCIA HUAMALÍES-HUANUCO), FUE DECLARADA PATRIMONIO CULTURAL DE LA NACIÓN POR EL INSTITUTO NACIONAL DE CULTURA.





La ciudad de Llata es la capital de la provincia de Huamalíes, dista siete kilómetros del centro poblado El Porvenir que está a más de tres mil metros sobre el nivel del mar. Para llegar a Llata es preciso recorrer las tierras del legendario bandolero Luis Pardo. La belleza de sus parajes supera largamente las dificultades del viaje.

Allá por 1925, el Municipio de Llata convocó a un concurso de danzas con el fin de que participaran todos los centros poblados de su jurisdicción. Los vecinos de El Porvenir se entusiasmaron y prepararon una versión local de la danza Mama Rayhuana, en la que intervinieron los vecinos Clemente Mallqui, Tomás Fonseca, el cajero “wichu” (ciego) Martín Jaimes y Dámaso Ramos (que durante muchos años actuó como zorro).

El Porvenir supo dotar a esta danza con contenidos propios y creó la versión Atoq Alcalde, que tomó como base la propia visión cosmogónica y mítica de la diosa Raywana y la presencia del zorro en sus linderos. La danza está relacionada con la agricultura; sus orígenes se pierden entre las narraciones de la cultura Yarovilca, de la que dice descender el cronista indio Guamán Poma de Ayala.

El mito de la diosa Mama Raywana narra, según la historiadora María Rostworowski, cómo los hombres obtuvieron las plantas alimenticias de la diosa. Diversas investigaciones proponen también que esta danza-representación de la Mama Raywana es una alegoría de la siembra de la papa y del maíz, entendiendo éstos como cultivos sacralizados. Es más, en el quechua local, “Raywana” significa “surco”.



La Mama Raywana habría sido una diosa de primer orden de la cultura Yarovilca que dominó la región entre los siglos X y XIII d.C. y cuya presencia persiste en construcciones arqueológicas propias de la región Huánuco, representaciones que se extienden hasta áreas de las regiones de Pasco, y cuyas narraciones míticas comprenden hasta Cajatambo y Yauyos (Lima), Junín y Ayacucho. La provincia de Huamalíes conserva construcciones arquitectónicas monumentales propias de esa cultura.

Dentro de las mismas provincias de Huánuco y de los centros poblados de Llata encontramos versiones variables del mito, con énfasis en diversos elementos relacionados con las características de cada zona, como la topografía, la fauna y la flora, pero que conservan el contenido central del mito: la agricultura personificada en la Mama Raywana.

LA REPRESENTACIÓN

Mama Raywana es representada en la danza como el personaje central que va acompañada por una comparsa de animales (gorrión, picaflor, oso, zorro, venado, zorrillo), conviene acotar que en los centros poblados de El Porvenir y Puñus, el zorro adquiere relevancia como el Yaya Campo (alcalde vara)

MAMA RAYWANA ES REPRESENTADA EN LA DANZA COMO EL PERSONAJE CENTRAL QUE VA ACOMPAÑADA POR UNA COMPARSA DE ANIMALES (GORRIÓN, PICAFLOR, OSO, ZORRO, VENADO, ZORRILLO).

y como pareja de la Mama Raywana. En la actualidad es en El Porvenir donde la representación adquiere mayor trasfondo mítico.



La danza *Atoq* Alcalde – Mama Raywana es no solo una expresión de gran interés cultural, sino una de las pocas representaciones del universo andino en forma de narración mítica. En ella participan animales de especies originarias del continente americano con sus nombres en el idioma quechua: *Atoq* (zorro), *ukumari* (oso) y puma. Ellos compiten por el favor de la Mama Raywana, diosa de las semillas sagradas, seducidos por su belleza. La diosa los organiza en una sociedad agrícola y brinda sus favores personales al *Atoq*. Este personaje es el más activo, gracioso y

la visión de los pobladores de El Porvenir, el zorro es el animal más cercano al Huamali (dios del cerro).

Un importantísimo elemento durante la danza, por su significado de mando y poder de origen ancestral, es la vara. El zorro la reconoce por la medida, “son “5 leguas” que él mide por cuartas con la mano. Es una vara poderosa para, desde la cumbre del pueblo hasta el centro de la plaza, dar en el blanco con precisión al cazar alguna presa. A veces el carácter del zorro alude a la modernidad cuando presume de la velocidad que



Don Dámaso ejecuta La danza del zorro

astuto, y toma el papel de alcalde con la ayuda de su alguacil, el *waychan* (ave solitaria).

Atraídos por los frutos y las flores, acuden de forma caótica otros animales: el venado, el gorrión, el picaflor y el zorrillo, lo que desquicia al zorro. Pero como éste es muy astuto, se sobrepone y, siempre con la ayuda del *waychan*, pone orden en su calidad de *Yaya campo* (alcalde vara) logrando una gran armonía. De acuerdo con



él puede adquirir y que a veces expresa como su “automático”, y otras como “lapicero” del alcalde, para firmar y dar crédito a los documentos. Otros implementos significativos del zorro son el sombrero y la chalina, que oscilan en contacto con el viento.

El *Atoq* (zorro) Alcalde revisa cada una de sus partes y construye su personaje a través del significado de cada uno de sus accesorios, él es el “verdadero

alcalde”, ahí están sus bigotes, sus comisuras, tal como son los suyos (del *Atoq*) y afirma “¡este sí es señor alcalde...!”

La música que acompaña las danzas es de gran riqueza artística. Los músicos son profundos conocedores pues desde muy niños han aprendido de sus padres a tocar la Roncadora (pinkullo y bombo) y a fabricar sus instrumentos. Son además portadores de conocimientos de danzas, músicas y narraciones que registran en sus recorridos por fiestas y pueblos.



En la actualidad, durante las Fiestas Patrias es cuando el centro poblado El Porvenir representa su versión local de la Mama Raywana. Calles y plazas de la ciudad de Llata se llenan de color y alegría al ritmo de esta danza y de los bailes típicos de otros poblados vecinos. Pero es el sonido del pinkullo y del bombo los que recuerdan a hombres y mujeres los dones recibidos de la divinidad.

EL MITO MAMA RAYWANA

Versión de El Porvenir.

“*Upchurkaman, Uchullkuman*”: (quechua) “la mordería, la comería”, dice el zorro (*atoq*) al ver a la bella Mama Raywana que solitaria pasta su ganado en las altas punas. Un rato más aparecen otros animales que también son seducidos por ella. La bella dama los organiza para formar una sociedad agrícola con la finalidad de hacer producir la tierra.

Cumpliendo este acuerdo, los campos se llenan de hermosas flores, con los que se adornan el sombrero y vestido de la mama Raywana. De pronto aparece el picaflor (*chiyllaq*) atraído por las flores, luego se presentan los gorrones (*chankish*) escarbando los surcos en busca de alimento. Se suman: el maloliente y perverso zorrillo (*añas*), luego el “pájaro tamborcillo” (*tinya pishqo*).

A todo esto el *Atoq*, como *Yaya Rimac* (Alcalde) empieza a descontrolarse en su locura a lo que acude el “ave solitaria” (*waychaw*) con su silbido característico que suena como su nombre, (onomatopeya), buscando calmarlo lo ayuda llegar a la Mama Raywana, quien lo tranquiliza y lo integra a la agrupación fortaleciendo la sociedad de estos animales.

BENITO ROSAS

ESCULTURAS PARA TOCAR

Jorge Bernuy

OBRA Y ARTISTA FORMAN UN TODO Y EN CADA UNA DE SUS CREACIONES SE PERFILAN SUS CUALIDADES HUMANAS. EN EL CASO DE BENITO ROSAS, PODEMOS IMAGINARLO E INTUIRLO A TRAVÉS DE CADA UNA DE ELLAS, SU PRESENCIA ES INDISPENSABLE PARA AHONDAR EN EL SECRETO DE SU CREACIÓN.

Rara vez se nos entrega una obra con más franqueza, más espontaneidad, acaso porque fue concebida con plena lucidez y certidumbre. El espíritu de este escultor está entero en su obra.

Para Benito Rosas su objetivo es claro: crear espacios, formas, con los materiales con los que trabaja, mármol, bronce, a los que pule o funde con rigor matemático.

Tan artístico es el aire contenido en sus estructuras que su arte trasciende siempre los materiales de los

que la obra está hecha. Los espacios que ocupa y ordena Benito Rosas invitan a la contemplación del observador en búsqueda de un equilibrio entre los diversos elementos, equilibrio que concede al espacio una sensación de serenidad. Y tal vez ese sereno equilibrio radique en el amor y dedicación con que este artista trabaja sus obras.

Para él ha pasado el periodo de las indagaciones fundamentales, de la formación técnica y espiritual. Se siente ya al creador en pleno acuerdo con





su obra, capaz de esa soltura suficiente que permite dominar la creación, volverla a pensar en su conjunto, en un instante, y es, sin duda, por esta nueva calidad que su obra ha alcanzado su verdadera dimensión, su poder de afirmación. Olvidando los efectos del detalle, la belleza artesanal del tratamiento del mármol o del bronce hace más visible aquello que tiene de esencial, las premisas rítmicas que fijan la situación de la escultura.

EN SUS ESCULTURAS ENCONTRAMOS UNA BÚSQUEDA DE LA UNIDAD EN LO DIVERSO, UN INTENTO DE CREACIÓN DE MUNDOS CERRADOS.

Su obra ascética y voluntaria se inscribe en el espacio tendiendo a lo esencial. Benito Rosas es uno de los escultores más logrados de su generación: lleno de vitalidad sabe dominar la materia sin cerebralizar la forma, trasciende las condiciones del material sin dejar de exaltar los elementos específicos, totalmente liberado de las contingencias pero sin alejarse de la realidad.

La inconfundible sensualidad de muchas de sus obras está calificada nítidamente en el espacio, suscita espesores, modula las curvas y recorta las líneas con el gusto de quien modela la arcilla mediante ritmos y calculada equivalencia de vacíos y masas virtuales.

La armonía, las leyes plásticas que rigen sus esculturas, el sistema de sus volúmenes que se generan unos a otros, el hecho de que los vacíos cuentan tanto como los llenos, todo esto tiende a conferirle estabilidad.

Sus esculturas suscitan interés. Trabajadas en un hermoso taller bien situado en el distrito de San Miguel, frente al mar que le permite la meditación, un estado de misticismo a la hora de crear se corresponde con el carácter del escultor ligado a lo mágico esotérico de la cultura Chancay. Para quien lo conoce un poco advertirá que no está llevado por su naturaleza al gesto súbito ni a la eliminación repentina. Está a favor de la continuidad en el tiempo, de la lenta evolución del lenguaje escultórico que debe permanecer fiel a sus raíces.

Su diálogo con la materia, nunca fortuito, está precedido por una serie de dibujos en papel y bocetos en arcilla, en lo que es una lenta elaboración. Pero también muchas de sus esculturas nacen en su primer arranque de un bloque de mármol, noble materia que se presta a un gesto en la elaboración de la obra, y en el momento del acabado es cuando la mano hace brotar la luz.

En sus esculturas encontramos una búsqueda de la unidad en lo diverso, un intento de creación de mundos cerrados. La suavidad en el tratamiento de las formas, la tersura de las superficies, la línea curva, la gracilidad de los perfiles y siluetas permiten que sus líneas se desarrollen con soltura y sin esfuerzo. Sus





obras llenas de equilibrio y solidez por la sobriedad de las formas tienen un cierto carácter abstracto con una clara tendencia a la simplificación. Así, su obra titulada “Sol” es una esfera en bronce que se hace luminosa por la hermosa pátina trabajada con esmero. Sus claras referencias pre Incas se revelan en sus escalones y paredones de la parte alta del centro. Esta obra nos invita a la placidez por su unidad perfecta.

Otra característica de Rosas es que representa objetos de uso cotidiano: casas, puertas, camas, flautas, relojes,

con una significativa austeridad de formas y un luminoso pulimento de las superficies. El aspecto funcional y material está eliminado del conjunto de las formas respetando solo la vitalidad contenida en la pieza pura.

Una de las formas que lo obsesionan es el círculo que para él es el universo pleno de equilibrio interno. Su escultura El abrazo es una esfera de mármol negro donde la referencia erótica es evidente: personajes entrelazados llenos de sensualidad y ternura que por su luminoso pulimento provoca tocarlos.





La obra de este maestro alcanza una alta categoría de belleza. Si su obra es intencionalmente intemporal, si de la realidad inmediata quedan alusiones tangibles, su espíritu artesano es incansable para pulir hasta el máximo. Pero lo que quita a la forma artificial, lo añade a su fuerza de expresión interna.

La obra de Rosas quedará como una de las más representativas de nuestro país por diversos motivos, uno de ellos es haber alcanzado un grado de ambigüedad, de indeterminación que pocas veces podemos encontrar en un artista de manera tan necesaria como en su caso. Por otra parte ha seguido los pasos del arte contemporáneo, siempre independiente.

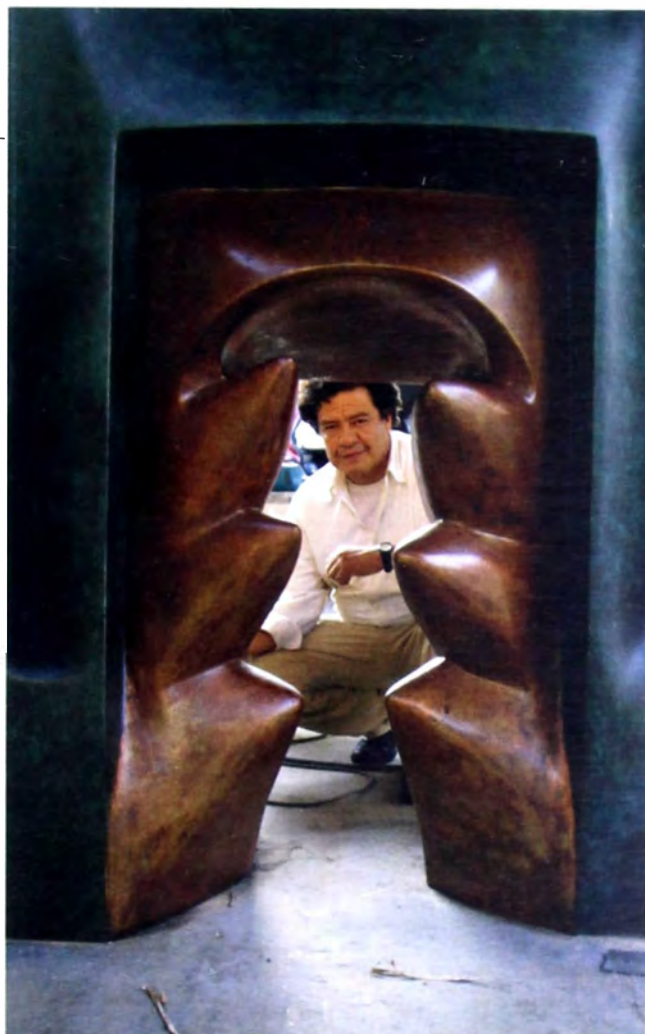
Pocas obras tan contenidas como la suya. La turgencia de sus personajes adquieren una delicada y natural sensualidad y muchas veces las referencias eróticas son evidentes a la contemplación de la forma orgánica, nítida. Hay en estas esculturas una profunda y sencilla síntesis de diferentes geografías y épocas.



ESTE ARTISTA ES UNA PERSONA INTELIGENTE, INQUIETA, OBSERVADORA, CON UNA PERCEPCIÓN EXTRAORDINARIA Y ESPECIALMENTE ATRAÍDO POR EL MUNDO RECOGIDO DE LOS CHAMANES, CURANDEROS Y BRUJOS CON SUS PÓCIMAS Y REUNIONES.



Benito Rosas, Lima 1958, desde temprano mostró una especial sensibilidad que fue orientando hacia la creación artística. Durante su infancia practicó el dibujo y el modelado en barro. En la adolescencia, motivado por el profesor de dibujo de su colegio, ingresa a la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Católica donde es guiado por la extraordinaria maestra Anna Macagno durante toda su carrera. Este artista es una persona inteligente, inquieta, observadora, con una percepción extraordinaria y especialmente atraído por el mundo recogido de los chamanes, curanderos y brujos con sus pócimas y reuniones. En este mundo ha podido comprender los usos rituales y el simbolismo de las cerámicas Chancay, de las que él posee la mejor colección del Perú. Pese a su temperamento, ajeno al intelectualismo y a las evasiones literarias, es un artista instruido en la rigurosa tradición formal, atento a los problemas concretos del oficio de escultor, lo que le ha permitido conquistar una libertad creadora cada vez mayor, una concepción metamórfica de la imagen, apta para expresar la secreta unidad de la naturaleza. Su notable creatividad se manifiesta plásticamente en el crecimiento de su talento para trabajar la materia de manera controlada por la intervención formativa del artista que le confiere dimensión humana.*



EDUARDO HIROSE

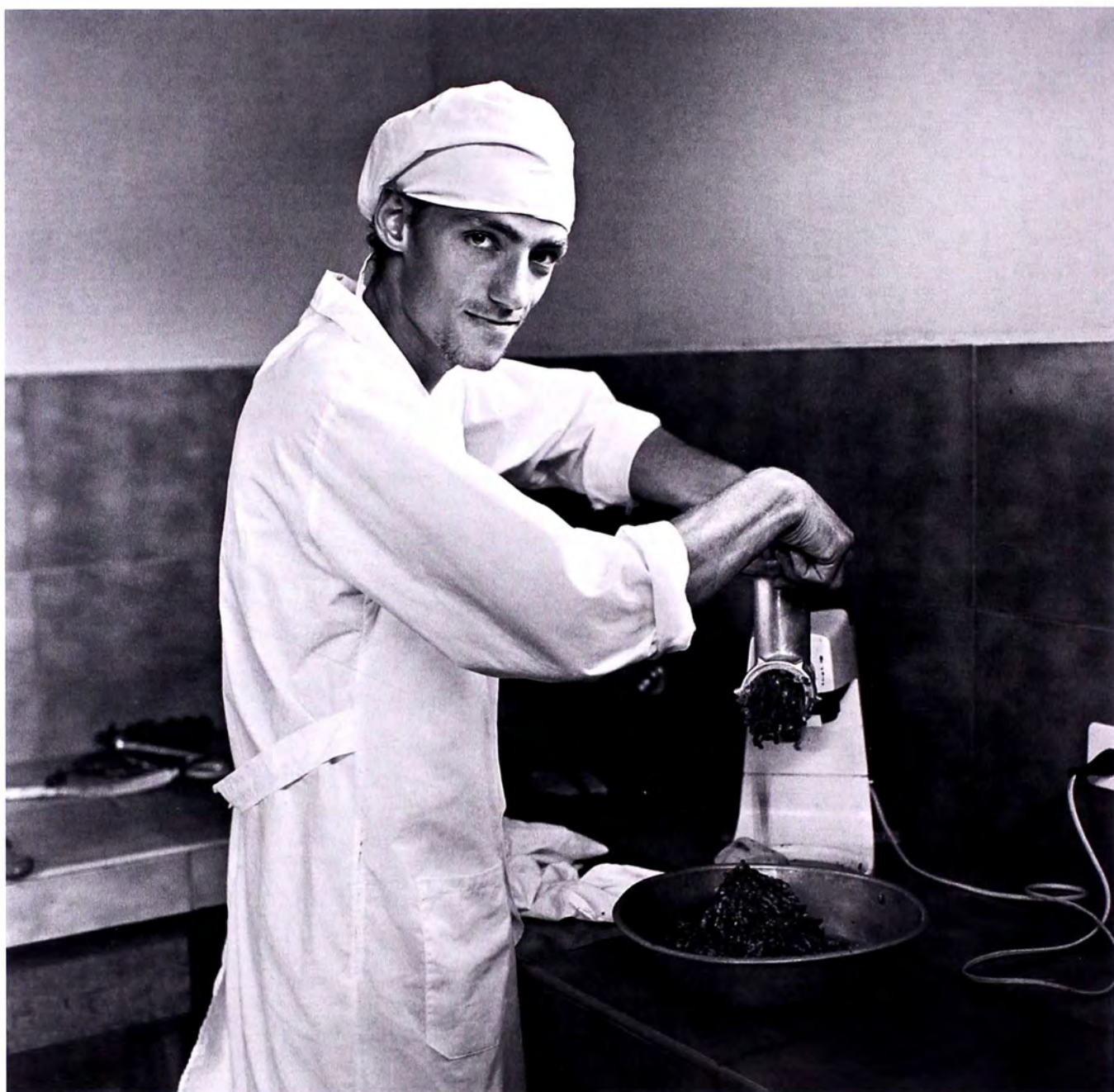
EL ROSTRO AJENO DEL POZUZO

Guillermo Niño de Guzmán

LOS COLONOS DEL POZUZO DEBEN DE HABER EXPERIMENTADO UN SENTIMIENTO MUY PARECIDO AL DE LOS CONQUISTADORES ESPAÑOLES CUANDO DIVISARON LA SELVA POR PRIMERA VEZ. LUEGO DE VENCER LOS ESCARPADOS ANDES, SE ENCONTRARON CON UNA MURALLA VERDE CASI IMPENETRABLE, SURCADA POR CAUDALOSOS RÍOS Y SATURADA POR UN DENSO CALOR HÚMEDO. HABÍAN HECHO UN LARGO RECORRIDO, PLAGADO DE DIFICULTADES, EN BUSCA DE UNA PROSPERIDAD QUE LES ERA ESQUIVA EN SUS PAÍSES DE ORIGEN. VENÍAN DEL TIROL, EN AUSTRIA, Y DE RENANIA, EN PRUSIA. DESPUÉS DE ATRAVESAR EL ATLÁNTICO Y DESEMBARCAR EN EL CALLAO, EL 25 DE JULIO DE 1857, TUVIERON QUE SUFRIR LOS RIGORES DE UN VIAJE AL INTERIOR DEL PAÍS, EN UNA ÉPOCA EN QUE LAS DEFICIENCIAS VIALES HACÍAN MUY LENTOS Y PENOSOS ESOS DESPLAZAMIENTOS. DE AHÍ QUE LLEGAR A LA TIERRA PROMETIDA, EN EL DEPARTAMENTO DE PASCO, LES TOMARA DOS AÑOS. DE LOS TRESCIENTOS QUE PARTIERON DE EUROPA, SOLO CIENTO SETENTA LOGRARON ALCANZAR SU DESTINO.







Los colonos se establecieron en terrenos ubicados en los valles de los ríos Pachitea y Pozuzo. Según los acuerdos suscritos (por el gobierno de Rufino Echenique y refrendados por su sucesor, Ramón Castilla), el Perú se había comprometido a brindar diversas facilidades, desde tiendas de campaña hasta cabezas de ganado y un camino que uniera a la nueva población con la ciudad de Cerro de Pasco. No obstante, ningun-

na de esas promesas fue cumplida. Dada la situación, uno puede imaginarse la titánica labor que aguardaba a aquellos inmigrantes abandonados a su suerte. Pero no había vuelta atrás. Habían invertido sus escasos recursos en aquella empresa y no quedaba otra opción que seguir adelante, aunque se vieran obligados a empezar de cero en un lugar ignoto. De cualquier modo, contaban con una ventaja: comparaban la mis-



ma procedencia y, ante todo, la misma lengua, así como una serie de tradiciones y costumbres, lo que a la postre sería decisivo para consolidar una comunidad. De generación en generación, su empuje y tesón consiguieron desarrollar un enclave rico y boyante, siguiendo un modelo afín con sus raíces alpinas. A ello contribuyó, paradójicamente, su aislamiento, pues no fue sino en 1974 cuando el Estado

peruano construyó la carretera que propiciaría una mayor integración del Pozuzo con el resto del país.

Eduardo Hirose es un fotógrafo que ha visitado con frecuencia la zona y ha podido compenetrarse con un ámbito que no deja de ser único. Aunque ya no es la comunidad aislada de otrora, sus pobladores mantienen lazos estrechos y el legado de un pasado común.



No solo sus rasgos son europeos sino que conservan varios de los hábitos culturales que recuerdan su origen, los cuales fueron transmitidos de padres a hijos. Por tanto, se trata de un grupo humano singular, al que Hirose se acerca con respeto y profundidad.

En esa perspectiva, el fotógrafo ha afrontado un gran riesgo. Su exploración visual podía haber sucumbido

a la tentación del exotismo. En lugar de ello, ha preferido auscultar esos rostros ajenos con una sencillez ejemplar, tratando de mostrarlos con naturalidad, en medio de sus trajines cotidianos. Así, nos presenta a una pareja de campesinos ante una mesa larga cubierta por un mantel, donde reposan unos cuencos. Él está sentado, ella de pie, con un pañuelo que le cubre la cabeza. A la izquierda, un costal de "arroz super



UNO DE ELLOS CARGA UNAS PALMAS, LO QUE NOS HACE SUPONER QUE SE TRATA DE UN DOMINGO DE RAMOS, PRESUNCIÓN REFORZADA POR EL RECINTO, CUYOS TECHOS ALTOS SE ASEMEJAN A LOS DE LA NAVE DE UN TEMPLO. EL FOTÓGRAFO DESDIBUJA EL FONDO Y DESTACA LAS CAMISAS BLANCAS DEL TRÍO, SE COMPLACE EN BUSCAR EL EQUILIBRIO ENTRE LAS ZONAS DE LUZ Y DE SOMBRA. HIROSE NO NECESITA MOSTRAR MÁS: SU MIRADA PERMITE INTUIR EL RECOGIMIENTO DEL RITUAL RELIGIOSO.



extra tipo exportación” denota su actividad. Es gente simple, que vive del trabajo de la tierra y del comercio de sus productos, aunque su apariencia de descendientes de europeos nos llame la atención. El mérito del fotógrafo es haber compuesto un retrato intemporal, donde un hombre y una mujer reflejan una serenidad que corresponde, ni más ni menos, a sus peculiares condiciones de vida, más allá de sus características étnicas.

Hirose ha conseguido que los pobladores del valle no lo consideren un intruso. De otra manera le hubiera sido imposible captar esas hermosas escenas de boda, a las que asiste como un testigo privilegiado. El uso del blanco y negro les otorga un aire añejo, pero, sobre todo, genera una sensación de intimidad. En una de las fotografías asistimos a los preparativos para la ceremonia, la vestimenta ritual. Las dos niñas —sin duda



damas de honor— miran a la cámara con cierto asombro, mientras que los mayores ignoran su presencia. La luz que baña la habitación aporta una atmósfera cálida que acentúa la trascendencia del momento.

En otra imagen vemos a los novios al aire libre, caminando por una pista, con las montañas al fondo. El atildamiento y la formalidad de los atuendos de

los personajes contrastan con el marco rural. A la derecha, una señora gira para contemplar a los consortes y su séquito nupcial. La composición nos seduce porque en ella prevalece el esplendor de lo auténtico. Algo que también se puede decir de la fotografía en la que aparecen tres niñas concentradas en sus juegos. Dos de ellas están encaramadas sobre un muro, mientras que la tercera se apresta a subir, apoyándose





LO MISMO OCURRE
CON LA VISTA DEL
CAMINANTE QUE, CON
UN SACO AL HOMBRO,
SE INTERNA POR UN
TÚNEL FORMADO
POR LA VEGETACIÓN.
ES UNA IMAGEN
FANTASMAGÓRICA,
LLENA DE RESONANCIAS
EXTRAORDINARIAS,
DIGNA DE UN CUENTO DE
HADAS.

sobre una vieja llanta. Es una imagen fresca y directa, no exenta de un tinte lírico, un atisbo a la edad de la infancia que supone un acto de revelación.

A veces Hirose se permite coger por sorpresa a su personaje, como sucede con el retrato del cocinero. Este, que luce uniforme y gorro blancos, ha sido captado en plena faena. Lo extraño no reside tanto en su expresión como en aquellos jirones de carne que brotan de la máquina moledora, un elemento que, curiosamente, resulta perturbador. A esa veta pertenece una de las fotografías más notables de la selección, aquella en la que un hombre sujeta una escalera contra una pared y mira hacia arriba, donde pende la pierna de un individuo al que no vemos. Al ser cercenada por el lente de la cámara, la extremidad carente de cuerpo se convierte en un elemento que trastorna la realidad de la situación y le imprime un aura casi fantástica. Lo mismo ocurre con la vista del caminante que, con un saco al hombro, se interna por un túnel formado por la vegetación. Es una imagen fantasmagórica, llena de resonancias extraordinarias, digna de un cuento de hadas.

La sutileza de Hirose se advierte en aquellas fotos en que se asoma con discreción a las costumbres de los pobladores. Es el caso del retrato que toma de espaldas a tres hombres. Uno de ellos carga unas palmas, lo que nos hace suponer que se trata de un Domingo de Ramos, presunción reforzada por el recinto, cuyos techos altos se asemejan a los de la nave de un templo. El fotógrafo desdibuja el fondo y destaca las camisas blancas del trío, se complace en buscar el equilibrio entre las zonas de luz y de sombra. Hirose no necesita mostrar más: su mirada permite intuir el recogimiento del ritual religioso.

Eduardo Hirose nació en Lima, en 1975. Estudió en el Instituto Antonio Gaudí y ha exhibido individualmente sus fotografías en cinco ocasiones. Asimismo, ha participado en varias exposiciones colectivas en el Perú y en el extranjero. Una de las fases más sobresalientes de su trayectoria es su trabajo sobre el Pozuzo, el cual ha sido expuesto en Austria y le ha valido el reconocimiento como uno de los fotógrafos más dotados de su generación.♦

TECNOLOQUÍAS

Luis Freire Sarria

Ilustración de Salvador Casós

EL PARQUÍMETRO REALMENTE INTELIGENTE

Alguna vez tuvimos parquímetros, me parece que en Miraflores. “Rara máquina”, decían los limeños, desconcertados ante un aparato de otros mundos que pretendía desplazar al pastrulo limpiador de carrocerías que había lotizado la cuadra para cobrar por lo que no hacía, es decir, cuidar los autos estacionados. Pasó el tiempo y con el tiempo pasaron los parquímetros, para gloria de los cobradores municipales que viven de la felicidad de pescar a los dueños de los autos cuando tratan de escaparse del sol que le deben al municipio por cuadrarse. Debo anunciarles que los parquímetros volverán, pero dotados de una capacidad intelectual superior a la de los semáforos inteligentes, lo que es mucho decir, sabiendo como sabemos, que los semáforos pensantes recientemente introducidos en Lima están comenzando a socavar nuestra mentada condición de mamíferos racionales. No es raro escuchar en algunos colegios una frase que nos pone a temblar: “Raulito es tan inteligente como un semáforo”. No exagero al decir que los semáforos serán sustituidos en el concepto popular por los nuevos parquímetros inteligentes como referentes de alto cociente intelectual. ¿Conquistarán los parquímetros la Tierra y lue-



go el Universo? ¿Sonará la hora del señorío de los parquímetros sobre la raza humana? Dejemos por el momento esta grave discusión y vayamos al punto: por qué los parquímetros inteligentes merecen llamarse inteligentes. Las razones sobran. No se limitan a registrar el tiempo de parqueo y cobrar en consecuencia como sus congéneres comunes. ¡No, qué va! Para comenzar, ayudan a cuadrarse y descuadrarse. Una voz de pastrulo que sale de las entrañas del parquímetro le indica al automovilista, con todo el vocabulario de un típico cuidador de autos, lo mal o lo bien que se estaciona o sale de su estacionamiento. Una terminología demasiado técnica o una voz sensual de secretaria de gerencia sembrarían la desconfianza entre el choferaje por estos aparatos, por eso, se ha preferido dotarlos del lenguaje y el timbre de voz que suena habitualmente en las calles limeñas. “¿Eso es todo?”, te preguntas, escéptico nostálgico de los cobradores municipales. No, no lo es, los parquímetros inteligentes cuentan con

un brazo telescópico flexible con mano de poliuretano que limpia el auto por cinco soles. Sin embargo, su don más extraordinario, la gota de genio en su cerebro de neuronas electrónicas, es la incorporación a su programa de la costumbre de secuestrar las butacas vacías de los cines y los teatros para los amigos tardones con el cuento de que “están ocupadas”. ¿Cómo lo hace? Por dos módicas monedas de cinco soles, el parquímetro inteligente le secuestra a quien se lo pida un espacio vacío para estacionarse al pie de la vereda. ¿Cómo lleva a cabo esta maravillosa acción? A la voz de: “Este sitio está ocupado”, proyecta una holografía de su automóvil sobre el espacio vacío para indicar que le está reservado por los siglos de los siglos, siempre y cuando le continúe depositando las sumas correspondientes. Esta última cualidad es clandestina, quiero decir con esto, que a los parquímetros inteligentes se los puede sobornar si se sabe cómo hacerlo, por algo son servidores públicos.



LA PÁGINA DE CARLÍN



EN ESTE NÚMERO

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).

Antonio Coello Rodríguez, licenciado en Arqueología y Magister en Historia por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Ha dado conferencias en Chile, Polonia, Argentina, Canadá y Perú. Ha realizado diversos trabajos histórico-arqueológicos de investigación. Ha publicado artículos en revistas nacionales y extranjeras tanto especializadas como de divulgación. Ha publicado los siguientes libros: *The Hospital of San Andres (Lima, Peru) and the search for the Royal Mummies of the Incas* y *Guerra a los Boticarios Chinos 1856-1879*.

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

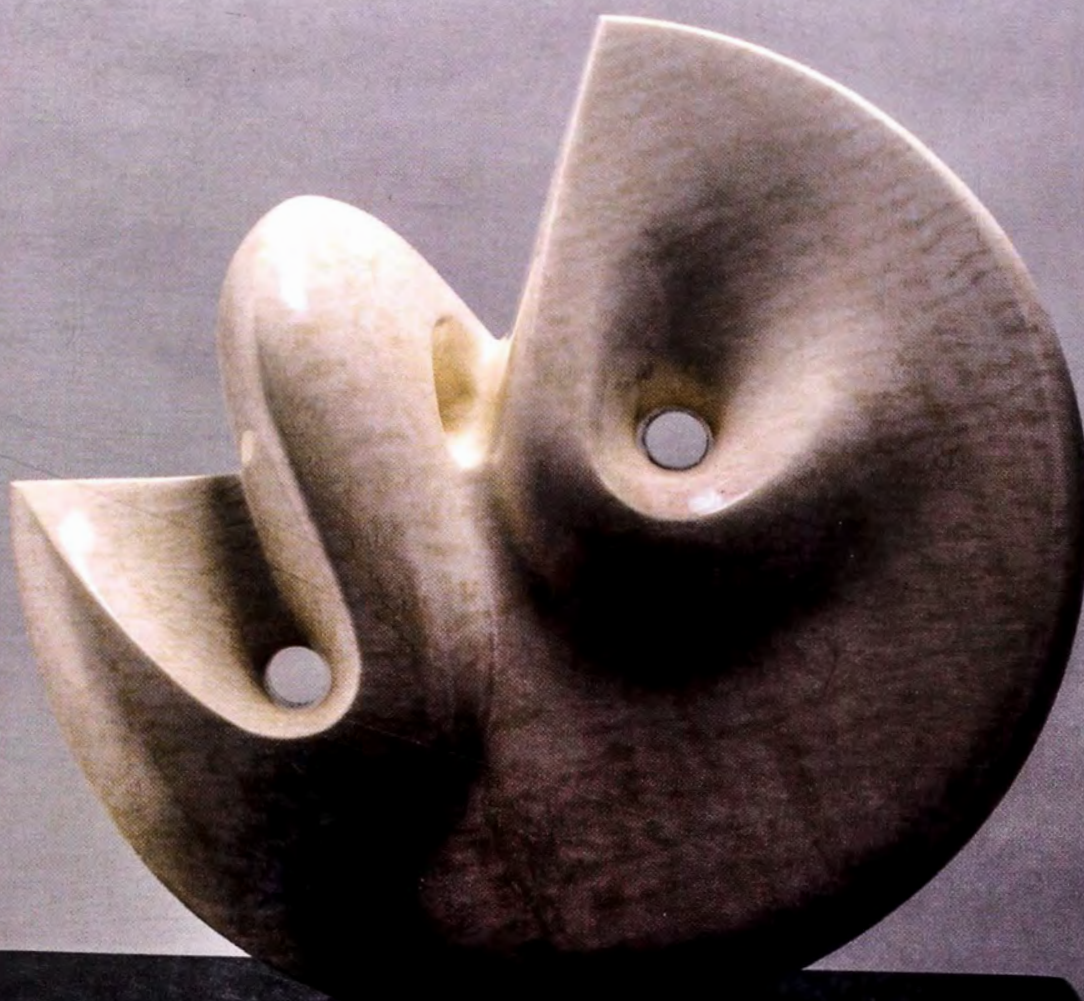
Luis K. Watanabe, antropólogo por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Ha realizado investigaciones arqueológicas en Moquegua. Ha sido director del Museo de la Nación, vicerrector de la Universidad Nacional Federico Villarreal. Ha publicado varios libros entre los que destacan *Culturas preincas del Perú* (ediciones COFIDE) y *Federico Villarreal. Matemático e ingeniero* (Ediciones COPE). Actualmente es asesor del rectorado de la Universidad Agraria La Molina.

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*.

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

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

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



UNI - OCEB
HEMEROTECA



RV1216942