Publicación del Colegio de Ingenieros del Perú

Año VIII, número 29
Junio, 2013

# PUENTE

Ingeniería. Sociedad. Cultura

# PUENTE

Ingeniería. Sociedad. Cultura

**Publicación del Colegio de Ingenieros del Perú**

**Director**
Héctor Gallegos Vargas

**Editor**
Lorenzo Osores

**Consejo editorial**
José Canziani Amico
Adolfo Córdova Valdivia
Juan Incháustegui Vargas
Ana María Gazzolo
Elba Luján
Marco Martos Carrera

**Diseño y diagramación**
Alicia Olaechea

**Revisión de textos**
Elba Luján

**Fotografía**
Soledad Cisneros

**Portada**
*Olaya*, Gil de Castro

**Contraportada**
Pancho Fierro.

**Impresión**
Forma e Imagen

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

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

**2** QUÉ SIGNIFICA SER PROFESIONAL
Héctor Gallegos

**8** PANAMÁ
EL NODO DE LAS AMÉRICAS
Rodrigo Gordillo

**14** LOS SELK'NAM
José Canziani

**22** LAS FUENTES DEL DESARROLLO Y EL ROL DE LAS UNIVERSIDADES
Fernando Villarán

**28** ENTREVISTA: ADOLFO CÓRDOVA
José Miguel Cabrera

**36** PANCHO FIERRO Y LA IMAGEN DISCULPADA DE LIMA
Pablo Macera

**44** EL HOMBRE Y LOS VENENOS DE LA MENTE
Jean Thuillier

**50** EL MULATO GIL DE CASTRO: PINTOR DE LOS LIBERTADORES
Jorge Bernuy

**60** MARÍA MARÏA ACHA-KUTSCHER: UNA MUJER EN LA ERA DIGITAL
Guillermo Niño de Guzmán

**70** TECNOLOQUÍAS

**72** CARLÍN

# QUÉ SIGNIFICA SER PROFESIONAL

Héctor Gallegos

**UNA TITULACIÓN ACADÉMICA ES EL RECONOCIMIENTO QUE UN CENTRO EDUCATIVO OTORGA A UNA PERSONA LUEGO DE CONCLUIR SUS ESTUDIOS Y PASAR EXÁMENES Y PRUEBAS PERTINENTES. CADA PAÍS SUELE REGULARLA DE MODO INDEPENDIENTE. ASIMISMO, CADA CENTRO DE ENSEÑANZA POSEE SU PROPIO CATÁLOGO DE TITULACIONES ACADÉMICAS. EN LA MAYOR PARTE DE LOS PAÍSES, EL TÍTULO ACADÉMICO –BACHILLER, MAESTRO O DOCTOR– ES OTORGADO ÚNICAMENTE POR LAS UNIVERSIDADES.**

En algunos países, Perú y Chile por ejemplo, las universidades otorgan títulos profesionales. Este hecho contradice el procedimiento fundamental de la colegiación. La colegiación consiste en el reconocimiento que otorgan los pares, con aprobación del Estado, después de aprobar exámenes de ética y de técnica, y luego de varios años de experiencia tutelada.

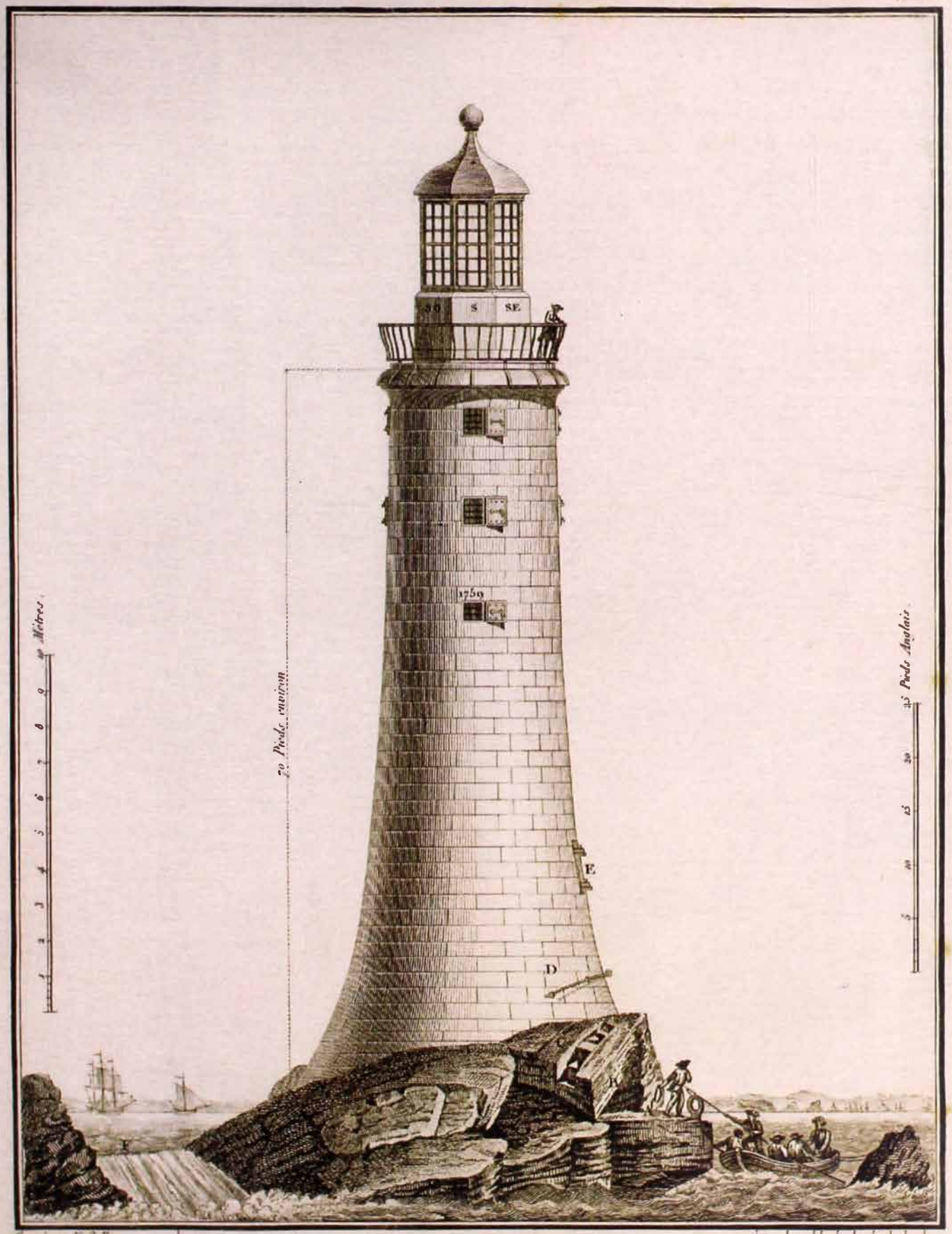
Las personas que trabajan en actividades especializadas que demandan destrezas particulares, conocimientos esotéricos –no solamente especializados sino fuera del alcance del lego– y concentración mental, definen su ramo como profesión y su actividad como profesional. Ellas mismas se califican como profesionales.

Con ligeras variantes, la profesión es definida por diferentes agrupaciones de profesionales como el ejercicio «en el espíritu del servicio a la comunidad y al público, de un arte erudito nacido de una formación universitaria, la aprobación de los pares, y de la experiencia».

Las profesiones ocupan hoy día una posición de gran importancia en la escena mundial. Los ingenieros la tienen, por ejemplo, en el ámbito tecnológico y en la protección ambiental.

En los países desarrollados y en los estratos pudientes de los no desarrollados, ser profesional conlleva una posición social y económica privilegiada. Por ello, en los estratos pobres ser graduado universitario, aunque no se alcance el profesionalismo, se ha convertido en una aspiración que resulta en éxitos notables, casi espectaculares; pero también en motivo de frustración (a veces hasta de violencia) en buena parte de casos.

No debe sorprender, entonces, que el fenómeno del profesionalismo se haya convertido en objeto de investigación sociológica, observado como «un grupo organizado y elitista que está constantemente interactuando con la matriz social».




Gravé par E. Cellin.

ÉLÉVATION DU PHARE D'EDYSTONE,

*à 3 lieues en Mer du Port de Plymouth, construit de 1756 à 1759.*

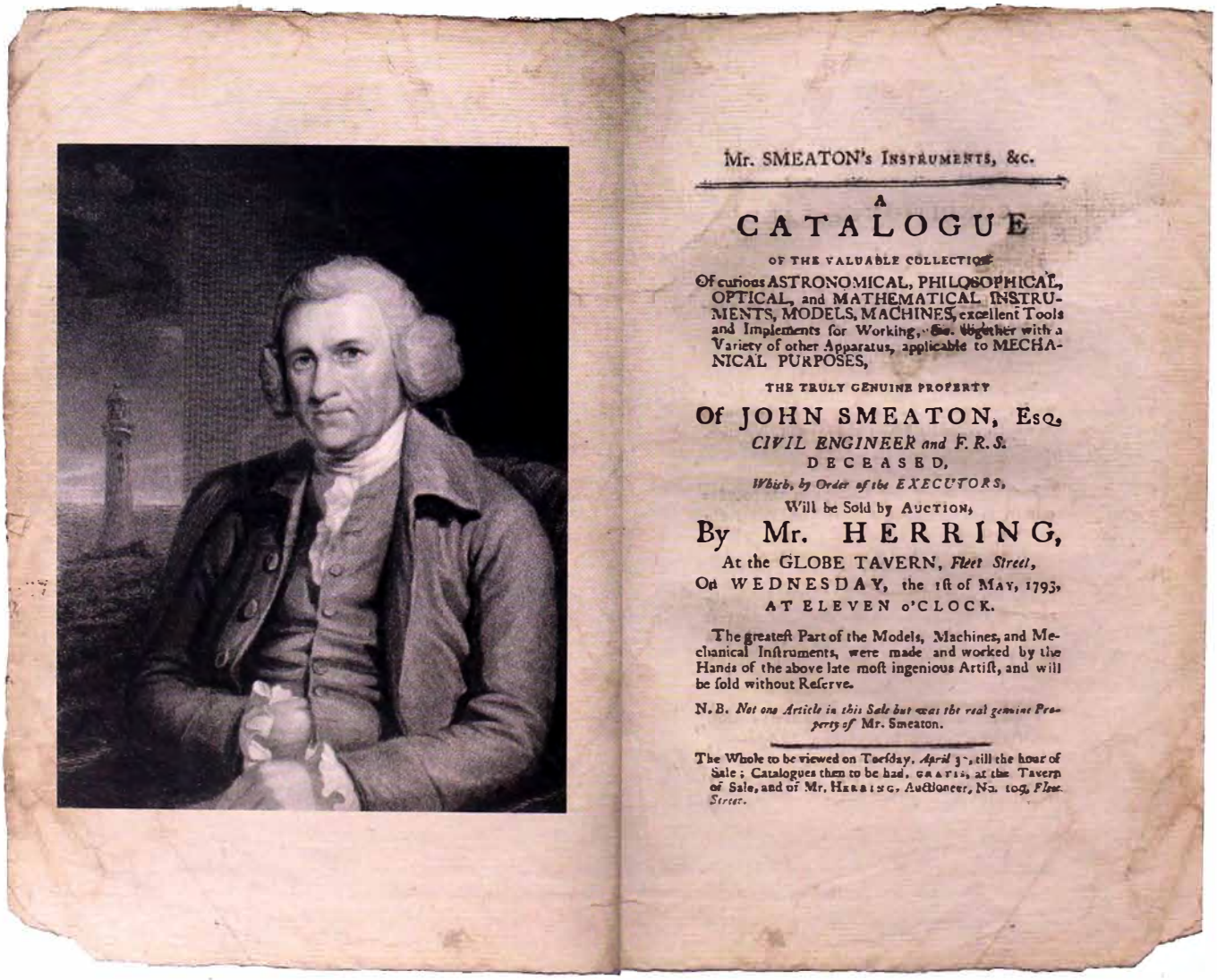
N.ta *L'Horizon de la mer indique les basses mers de vive-eau.*

## ¿Es la ingeniería una profesión?

John Smeaton –constructor de puentes, puertos y de un notable faro, hoy monumento histórico británico– fue el primer hombre que se autodenominó «ingeniero civil profesional». Lo hizo en 1768 para diferenciarse del ingeniero militar y del artesano, e indicar que se dedicaba al arte erudito de diseñar y construir obras de paz. Para ser un profesional enriqueció su habilidad artesanal con conocimientos científicos adquiridos a través del acceso competente a escritos de su época, logró así una excelente educación. Sus conocimientos especializados le otorgaron el reconocimiento de la sociedad y los aplicó principalmente para beneficio de ella. Respondiendo a una carta en que le solicitaban recibir a un auxiliar, Smeaton escribió lo siguiente: «Nunca he confiado mi reputación en mi actividad fuera de mis manos; por ello mi profesión es tan personal y tan sujeta a la ética, como la de un médico o la de un abogado».

La ingeniería, la más joven de las grandes profesiones, luchó después por conseguir un *status* profesional semejante al que ya poseían la medicina y la abogacía. El primer paso fue la creación, en Inglaterra en 1818, en medio de la euforia de la primera revolución industrial, de The Institution of Civil Engineers que recibió su carta constitucional de la Corona Británica en 1828; luego vino, gradualmente, el reconocimiento público. Hoy, en Gran Bretaña, cualquiera puede denominarse ingeniero pero no puede ejercer la ingeniería si no está admitido como miembro de la institución de su especialidad.

Al margen de sus profundos intereses en el avance tecnológico de la profesión y en la formación tanto de sus miembros como de los aspirantes a la membresía, la Institución auspició la independencia de acción de los ingenieros. Estos eran simultáneamente —debido a



Mr. SMEATON's Instruments, &c.

A
CATALOGUE
OF THE VALUABLE COLLECTION
Of curious ASTRONOMICAL, PHILOSOPHICAL, OPTICAL, and MATHEMATICAL INSTRUMENTS, MODELS, MACHINES, excellent Tools and Implements for Working, &c. together with a Variety of other Apparatus, applicable to MECHANICAL PURPOSES,
THE TRULY GENUINE PROPERTY
Of JOHN SMEATON, Esq.
*CIVIL ENGINEER and F. R. S.*
DECEASED,
*Which, by Order of the EXECUTORS,*
Will be Sold by Auction,
By Mr. HERRING,
At the GLOBE TAVERN, *Fleet Street,*
On WEDNESDAY, the 1st of May, 1793,
AT ELEVEN o'CLOCK.

The greatest Part of the Models, Machines, and Mechanical Instruments, were made and worked by the Hands of the above late most ingenious Artist, and will be sold without Reserve.

N. B. *Not one Article in this Sale but was the real genuine Property of* Mr. Smeaton.

The Whole to be viewed on Tuesday, *April* 30, till the hour of Sale; Catalogues then to be had, gratis, at the Tavern of Sale, and of Mr. Herring, Auctioneer, No. 104, *Fleet Street.*

que diseñaban, fabricaban y vendían el objeto— ingenieros y hombres de negocios. Como ingenieros buscaban cumplir el mandato incorporado en la constitución de la Institución: «... la profesión de la ingeniería civil es el arte de dirigir los grandes recursos de poder existentes en la naturaleza para uso y conveniencia del ser humano». Como negociantes, buscaron maximizar las utilidades en la comercialización de los objetos. El mercado fue así, desde el inicio de la profesión, su campo de prueba. El éxito de los objetos fabricados por la ingeniería —y, por tanto, el de la ingeniería misma— lo decidía el mercado.

En el marco del confuso mundo actual y cuando muchos ingenieros son empleados por empresas que buscan promover a los más competentes a cargos administrativos, es necesario identificar cuáles son los atributos de una profesión y las condiciones para su ejercicio. Sobre estos dos aspectos puede decirse que existe un consenso universal.

**Entre los atributos de una profesión están:**

1. Ser de importancia vital para la sociedad en cuanto satisface necesidades indispensables.
2. Actuar en un elevado plano intelectual como consecuencia de una formación universitaria acreditada.
3. Poseer destrezas sofisticadas, no mecánicas, rutinarias o estándar.
4. Ser independiente y autónoma.
5. Desempeñarse con juicio.
6. Actuar en el marco de la discreción y la confidencialidad.
7. Tener conciencia de grupo para la promoción y el desarrollo de los conocimientos de la profesión.
8. Tener la autorización de la nación, a través de los pares, para ejercer su autocontrol.
9. Ejercer efectivamente dicho autocontrol.

**También se puede afirmar que quien reclama ejercer una profesión debe:**

1. Poseer el servicio como motivación, compartir sus conocimientos, proteger la integridad de su profesión, honrar los ideales profesionales y brindar servicio público gratuito además del requerido por sus clientes.

THE
INSTITUTION OF CIVIL ENGINEERS.
Established 1818.
Incorporated by Royal Charter AD 1828
These are to certify that
Henry George Clapp Ketchum
Member
The Institution of Civil Engineers.
Witness our hands and Seal of Institution this 1st day of April 1859
President
Secretary
Elected Associate
1st May 1911
Transferred Member
1st April 1919

COMO INGENIEROS BUSCABAN CUMPLIR EL MANDATO INCORPORADO EN LA CONSTITUCIÓN DE LA INSTITUCIÓN: «... LA PROFESIÓN DE LA INGENIERÍA CIVIL ES EL ARTE DE DIRIGIR LOS GRANDES RECURSOS DE PODER EXISTENTES EN LA NATURALEZA PARA USO Y CONVENIENCIA DEL SER HUMANO». COMO NEGOCIANTES, BUSCARON MAXIMIZAR LAS UTILIDADES EN LA COMERCIALIZACIÓN DE LOS OBJETOS.

2. Reconocer su obligación para con la sociedad y con sus pares.
3. Ennoblecer los códigos establecidos de conducta ética.
4. Asumir y honrar relaciones de confidencia.
5. Aceptar la responsabilidad individual.
6. Colaborar con los grupos profesionales dedicados al avance del conocimiento, los ideales y la práctica de la profesión.

Por lo mencionado se desprende que si bien la ingeniería es un trabajo (ya que el ingeniero recibe una remuneración por sus servicios, así como una ocupación o empleo), siempre y por encima de todo es una profesión, y el ingeniero, un profesional. Un profesional en el sentido de que ejerce una actividad que satisface las condiciones y los atributos que caracterizan a una profesión.

**Cuatro aspectos de la naturaleza profesional deben ser analizados en mayor profundidad:**

El primero se refiere a la autoridad profesional. Debido al estudio sistemático y a la experiencia práctica en su disciplina, el profesional monopoliza determinados conocimientos especializados y ciertas destrezas que el lego reconoce fuera de su alcance. Por ello, las ocupaciones no profesionales tienen compradores capaces de precisar sus necesidades y discernir el potencial de servicio entre las alternativas que les ofrece el mercado. Los profesionales, en cambio, tienen clientes, y estos deben confiar el diagnóstico de sus necesidades y su satisfacción a la autoridad del profesional en quien confían. El comprador busca el objeto. El cliente busca a la persona con determinadas destrezas para que le preste un servicio o le fabrique un objeto.

El segundo aspecto de la naturaleza profesional es que el monopolio de la profesión está plagado de peligros y, de hecho, es usado en la práctica para obtener ventajas inaceptables a través del ejercicio profesional. Por ejemplo, en el ámbito de las instituciones, colegios o asociaciones profesionales existe la tentación de crear la obligación de que los profesionales utilicen, para el cobro de honorarios, aranceles mínimos. En los países desarrollados estos aranceles mínimos fueron prohibidos hace décadas por sus respectivos poderes judiciales pues violaban las leyes antimonopólicas usuales en sociedades con larga tradición liberal. En países como el Perú, que han incorporado hace relativamente poco tiempo la economía liberal, los aranceles mínimos han sido destruidos por el mercado de clientes. Sin embargo, en cualquiera de los dos casos, las profesiones no debieran sucumbir a la tentación de imponerlos.

El tercer aspecto alude a la capacidad para asumir la responsabilidad individual por lo hecho. Esta deriva de la independencia y autonomía que son atributos de las profesiones.

Finalmente, el cuarto aspecto se refiere a compartir el conocimiento, a analizar comunitariamente los errores y las fallas, y también a cooperar y apoyar el progreso profesional de todos, pues en ello está la esencia de la profesión. La reserva y el secreto en torno a los avances tecnológicos e invenciones, propios de la industria y el comercio, están fuera de lugar en el mundo profesional, como lo está la pugna, en cualquiera de sus modalidades, para obtener clientes.•

# PANAMÁ
## EL NODO DE LAS AMÉRICAS

Rodrigo Gordillo

**OTOÑO**

VUELVO A PANAMÁ DESPUÉS DE PASAR LAS FIESTAS DE FIN DE AÑO EN LIMA. QUIZÁS CON EL DESEO DE COMBATIR EL SUEÑO QUE PRODUCE EL INCESANTE CALOR, DESDE QUE VIVO AQUÍ ENCIENDO EL AIRE ACONDICIONADO EN TODAS PARTES. DESDE EL AUTO MIRO A LAS PERSONAS QUE CAMINAN LENTAMENTE POR LAS CALLES Y SIENTO EL ACALORAMIENTO DE SUS VIDAS.

Panamá pasa por un *boom* económico bastante polémico, del tipo que a los peruanos no nos es ajeno en estos tiempos. Luego del retorno de la democracia, tras la invasión norteamericana en 1989 y la entrega en 1999 del Canal, que acabó con la custodia que tuvo sobre él Estados Unidos durante todo el siglo XX, los panameños han recibido miles de inmigrantes de países vecinos, en particular colombianos y en los últimos años venezolanos.

Pero tal vez el cambio no ha sido tan bueno para todos sus habitantes y, como en cualquier ciudad latinoamericana, las diferencias saltan a la vista. Viendo a los acalorados he podido descubrir que para quien aquí prospera la exposición al calor no es más que el tránsito superficial entre una y otra estancia debidamente enfriada por equipos de aire acondicionado; en otras palabras, quien tiene éxito en el Caribe es fácil de reconocer pues viste de otoño.

**Paraíso**

Paul Gauguin trabajó y casi murió como peón en la construcción del Canal. Mi jefe, aunque no se llame Paul, apellida como él, Gauguin. Es una coincidencia divertida, o quizás no.

Paul –esto lo contó Vargas Llosa– buscaba el Paraíso y lo empezó a entrever en el Panamá de fines del siglo XIX, aunque también encontró pobreza, calor, mosquitos y fiebre amarilla. Han pasado más de cien años y, sin duda, aún existen buenas razones

para proseguir en esa búsqueda. La experiencia de Gauguin nos la refiere el Museo del Canal, ubicado en un edificio del casco antiguo, muy cerca de la casa de Rubén Blades. Es parada obligada en el *City Tour*.

Para descubrir el Canal el visitante debe coronar una escalinata de piedra, pagar cinco dólares y después subir cuatro pisos hasta el mirador. La atmósfera es caliente, la ropa se humedece y el juicio vacila. Hacia izquierda y derecha se extiende, plácida, el agua; al sur se puede reconocer el océano y al norte, entre las montañas y la vegetación, el lago se pierde. El visitante está en las famosas Esclusas de Miraflores. El día en que yo las visito puedo también ver cómo funcionan: un transportador de *containers* ha llegado y es impulsado por seis remolcadores que lo introducen lentamente en una piscina estrechísima. Se abren las compuertas y en ocho minutos, como cualquier cosa, la descomunal embarcación se eleva 24 metros; a continuación puede seguir su camino.

Canal de Panamá

Construcción del canal, 1907.

CUANDO LOS ESTADOUNIDENSES TOMARON LA POSTA HACIA PRINCIPIOS DEL SIGLO XX, CAMBIARON LOS PLANES. DISEÑARON EL SISTEMA DE ESCLUSAS Y PLANIFICARON EL TRÁNSITO DE LOS BARCOS POR UNA SERIE DE LAGOS DESNIVELADOS.

El guía explica que hasta 1889 los franceses intentaron construir el Canal tal como construyeron el Canal de Suez, como un cauce simple y sin interrupciones para unir dos océanos a través de una selva tupida, una pequeña cadena de montañas y algunos lagos. Fracasaron. Cuando los estadounidenses tomaron la posta hacia principios del siglo XX, cambiaron los planes. Diseñaron el sistema de esclusas y planificaron el tránsito de los barcos por una serie de lagos desnivelados. Sin utilizar bombas, dejando que la gravedad se encargara del movimiento del agua, lograron concretar el gusano escalonado de agua opaca que une hoy el Pacífico y el Atlántico y, con ellos, cada uno de los extremos del mundo.

En 1999, la Sociedad Estadounidense de Ingenieros Civiles (ASCE) nombró al Canal como una de las siete maravillas del mundo moderno.

## *Hub* de la Américas

Llegué a Panamá en agosto de 2012. Trabajo aquí porque Panamá ha decidido imitar a Singapur. El día que visito el Canal, el guía cuenta que hace muchos años Singapur implementó un régimen tributario especial para multinacionales que operan en toda la región del sudeste asiático. Así llegaron miles de empresas y la ciudad se convirtió en un *hub* (nodo en castellano) regional, lo que incrementó rápidamente el consumo y contribuyó a su desarrollo. Panamá, con la misma idea, lleva desde 2007 más de cien multinacionales acogidas a este régimen; tiene intención de llegar a trescientas para fines de 2014.

Panamá es un istmo (palabra de origen griego que significa cuello), delgada zona de tierra firme que une dos trozos más grandes de tierra, con agua en ambos frentes. Adicionalmente, como Singapur, Panamá es ahora un *hub*, es decir, un nodo.

NODO ES UN CONCEPTO DE TEORÍA DE REDES. ES UN LUGAR DONDE CONFLUYEN LAS CONEXIONES DE OTROS LUGARES QUE TAMBIÉN SON NODOS. ESTOS LUGARES PUEDEN SER REALES O ABSTRACTOS. ADEMÁS, UN NODO TIENE LA PARTICULARIDAD DE NO ESTABLECER RELACIONES DE JERARQUÍA CON OTROS NODOS. TODOS LOS NODOS TIENEN LA MISMA IMPORTANCIA.

Panamá

Es octubre y, sin demasiado qué hacer, decido conducir en dirección al Atlántico, a Colón, donde desemboca el otro extremo del Canal y existe una zona libre de impuestos. Pongo el aire acondicionado al máximo y me pierdo entre centros comerciales enormes, sin duda construidos a imagen y semejanza de los *malls* de Florida, y alcanzo la autopista que cruza el país de sur a norte. No hay ni 80 kilómetros entre un océano y otro pero no logro llegar al otro lado; en cambio me encuentro con algo que solo he visto antes en televisión. La policía detiene el tráfico y un oficial somnoliento me indica, limpiándose el sudor, que dé la vuelta: «la carretera está bloqueada, hay llantas quemándose y manifestantes ocupando la vía».

Esa noche escucho en los noticieros que el gobierno del Presidente Martinelli ha dado marcha atrás. Derogarán la ley que permitía privatizar la zona libre de Colón. Es la pugna sin fin entre quienes creen que el Estado es un administrador justo y quienes creen en la superioridad del mercado. El desarrollo del país ha dependido en los últimos veinte años de la apertura comercial y del sector privado; sin embargo, aún el gobierno mantiene cierta intervención en la economía. Como en tantos otros países de Latinoamérica, hay brechas que no se han logrado cerrar, y los excluidos de la bonanza no tienen —si nos ponemos en sus zapatos— ningún motivo para creer lo que el resto les dice. Panamá ha cambiado, se ha vuelto un *hub* comercial, pero no todos creen que el cambio ha sido bueno para ellos.

Nodo es un concepto de teoría de redes. Es un lugar donde confluyen las conexiones de otros lugares que también son nodos. Estos lugares pueden ser reales o abstractos. Además, un nodo tiene la particularidad de no establecer relaciones de jerarquía con otros nodos. Todos los nodos tienen la misma importancia.

De ser el puente físico entre dos subcontinentes, era una extensión natural convertir a este territorio paradisíaco en un lugar de tránsito que además incluyera todas las rutas posibles, aéreas y marítimas, entre oriente y occidente. Pero el reto del siglo XXI, gracias a una campaña publicitaria de Copa Airlines, fue más elevado: transformar Panamá en un nodo superior que escapara a su correcta definición y se convirtiera en el lugar donde todo y nada sucediera (donde todos se satisficieran). Es decir, en el centro de América.

Esclusas de Miraflores, Panamá.

Calle de Panamá

## La modorra

Vuelvo a Panamá después de pasar las fiestas de fin de año en Lima. Vuelve la modorra, el aire acondicionado se malogra y debo abrir las ventanas del departamento. Mientras escribo, una niebla caldosa, casi social, se filtra bajo las persianas. Primero entra en la habitación y al cabo está en mis oídos, y sobre mis poros fluye una brisa calentada, salada y marina: es el aire del Caribe, una especie de susurro liviano de un mar temperado que no refresca.

¿Cuál es la diferencia entre el Paraíso y la sospecha de que se vive en él? Hallar una solución requiere primero definir sobre qué se discute, ver con claridad los problemas, hacer las distinciones necesarias sin las cuales es imposible diseñar la solución pertinente. La estructuración clara de nuestras dificultades es la base sobre la que se construyen nuestras decisiones, sobre la que se construye incluso nuestra posibilidad de hablar sobre estas. Cuando fracasamos en esta tarea, podemos quedarnos callados o elegir sobre bases inciertas, pero la disyuntiva no es solo científica o técnica sino también moral.

¿Cuál es la diferencia entre el sueño y la sensación de estar soñando? En salas de exposición contiguas, en el Museo del Canal, se exponen las pinturas panameñas de Gauguin y fotografías de la obra del Canal en construcción. Es sencillo saltar 100 años y trazar un paralelo entre estas imágenes y, digamos, una postal actual de Taboga —isla donde vivió Gauguin algunas semanas y ahora veranean los turistas— y las violentas protestas del año pasado en Colón.

¿Encontraremos aquí lo que buscamos? Tengo la respuesta a esta pregunta en la punta de la lengua, mas no podría encadenarla. Acaso volveremos siempre al Caribe; volveremos a un lugar cálido donde las similitudes entre el Paraíso y el Infierno hacen difícil dar cualquier respuesta precisa. La modorra también disuelve las diferencias fundamentales.

# LOS SELK'NAM

## COSMOVISIÓN, TERRITORIO Y PAISAJE EN EL EXTREMO AUSTRAL DE AMÉRICA

José Canziani

USUALMENTE ASUMIMOS QUE LAS FORMACIONES DE CAZADORES Y RECOLECTORES QUE NOS ANTECEDIERON HISTÓRICAMENTE FUERON GENTES CON UNA CULTURA MUY SENCILLA, POR NO DECIR ELEMENTAL. NOS IMAGINAMOS PUEBLOS QUE FRENTE A LA NECESIDAD DE RESOLVER SU SUSTENTO Y OTROS REQUERIMIENTOS BÁSICOS PARA SOBREVIVIR, ACTÚAN EN LA NATURALEZA APROPIÁNDOSE DE LOS RECURSOS PRIMORDIALES CON MODOS DE VIDA DE ESCASA COMPLEJIDAD, POR NO DECIR PRIMITIVOS.

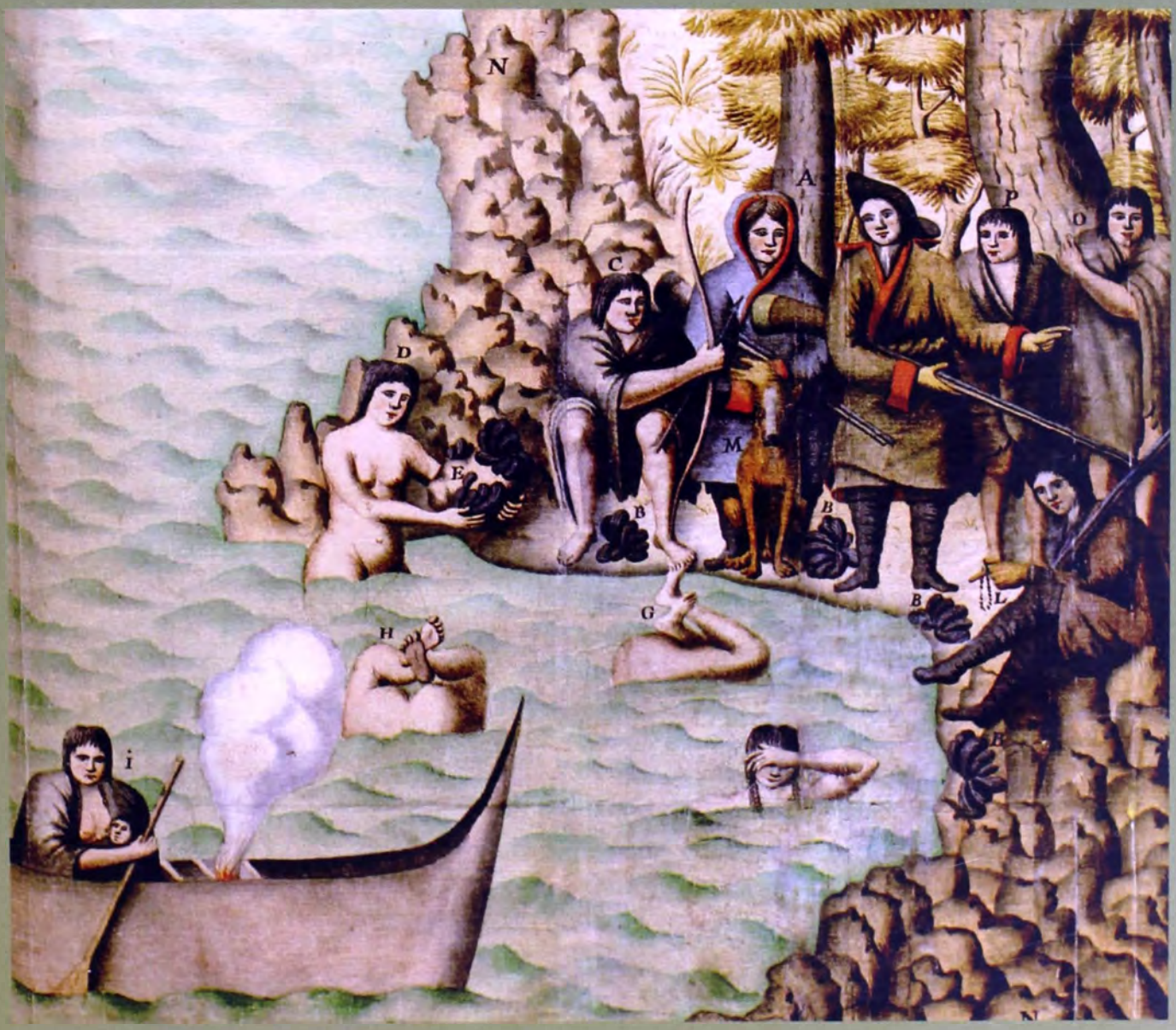
Sin embargo, muchos trabajos etnográficos y antropológicos, realizados a fines del siglo XIX e inicios del XX, sobre los últimos descendientes de estos pueblos cazadores y recolectores nos pueden sacar pronto de este profundo equívoco instalado en nuestro imaginario moderno. Como también podemos tener una contundente rectificación al aproximarnos a la complejidad cultural de los pueblos indígenas de nuestra Amazonía, que conservan aún una cosmovisión extraordinariamente rica expresada en una cultura material de notable belleza y calidad estética.

Pero si pensamos en los pueblos que habitaron el extremo confín de América que constituye la austral Tierra del Fuego, un territorio rodeado de mares fríos y tempestuosos, azotado por los vientos helados provenientes de la Antártida, podríamos suponer que los que ocuparon esta región marginal –como lo hicieron los selk'nam u onas, los haush, los yamana y los alacaluf– se habrían visto forzados a sucumbir de la forma más primaria y lastimosa frente a esta naturaleza indómita, atenazados en un medio tan hostil.

Esta impresión podría confirmarse si únicamente se analizara arqueológicamente el repertorio de los artefactos que ilustran su cultura material, y se constatase su carácter aparentemente rudimentario conformado por el uso de conchas como instrumentos; omóplatos de guanaco o de lobo de mar como escudillas; cuchillos, raspadores y otros artefactos líticos escasamente trabajados, a excepción de cierto grado de elaboración que se aplicaba en la elaboración de arcos y flechas de madera empleados en la caza.

Esta percepción podría reforzarse si solo se leyeran las primeras menciones sobre estos pueblos, la mayoría escandalizada por la desnudez de los nativos y cargada de prejuicios. Entre ellas las del destacado científico Charles Darwin, quien describe a los yamana como los: «...contrahechos, miserables, desgraciados que hemos visto más hacia el oeste»; o la del célebre capitán Cook, quien reporta en su diario sobre los haush: «...es tal vez el grupo de gente más miserable que existe hoy sobre la Tierra».

Los trabajos del etnólogo Martin Gusinde a inicios de los años veinte, y los de la antropóloga Anne Chapman entre los años sesenta y setenta, nos revelan una realidad muy distinta: detrás de este re-




«Los salvajes del estrecho de Magallanes». Acuarela de Duplessis (1700).

Juan Inxiol y María Warkión con su hija Josilopa (Martin Gusinde, 1919).

pertorio tecnológico aparentemente primitivo, que induciría a suponer que fue producto de una sociedad en el primer eslabón de la evolución humana, se manifiestan pueblos que poseían una compleja cosmovisión, rica en narraciones míticas y en sofisticados rituales. Hay que considerar que para esta época su población había mermado considerablemente a causa del exterminio generado por la colonización occidental de sus territorios, y su modo de vida tradicional había sido herido de muerte.

En esta breve reseña tomamos como fuente principal de información el trabajo magistral de Chapman «Los Selk'nam. La vida de los Onas» y las fotografías tomadas por Gusinde en Tierra del Fuego, entre las que sobresalen las que realizó en 1923 durante la ceremonia del *hain*. Estas imágenes, además de su extraordinario valor documental, tienen también un carácter excepcional considerando que esta fue una de las últimas ceremonias desarrolladas por la población selk'nam antes de su dramática extinción.

## Los selk'nam

Los selk'nam formaban un pueblo dedicado principalmente a la caza del guanaco, eran además recolectores y pescadores. Habitaban lo que hoy se conoce como Isla Grande de Tierra del Fuego, en el extremo meridional del continente sudamericano, separada de este por el Estrecho de Magallanes. Si bien los selk'nam ocupaban la mayor parte del territorio de la isla, esta también era habitada por otros pueblos. Con los haush compartían la tradición de cazadores, de nómadas de a pie. Las costas del Pacífico, ricas en recursos marinos, fueron atractivas para los yamana y los alacaluf, nómadas del mar y canoeros dedicados a la pesca y a la extracción de mariscos, que no desdeñaban la eventual práctica de la caza ni tampoco excluían, como

los selk'nam, el aprovechamiento de los recursos del mar cuando, por ejemplo, se daba la ocasión de que varara una ballena.

El área ocupada por los selk'nam estaba dividida en numerosos territorios llamados *haruwen* (tierra), en cada uno de los cuales vivían grupos ligados por relaciones de parentesco. Así, todas las personas se reconocían y distinguían por el *haruwen* donde habían nacido. Pero cada *haruwen* o tierra estaba conformada también por su respectivo cielo o *shó'on*, que también identificaba a las personas y tenía una gran significación de orden social y ceremonial en cuanto estructuraba la cosmovisión de este pueblo. Como veremos luego, en la estructura de la gran choza de la ceremonia del *hain* se representaba esta compleja organización cosmológica, donde los territorios y sus respectivos cielos eran asociados a determinadas fuerzas de la naturaleza y a seres de carácter sobrenatural.

Las familias selk'nam migraban dentro de sus respectivos territorios en busca de caza y otros recursos para su sustento. En la eventualidad de que ingresaran a un territorio de un grupo vecino tenían que solicitar permiso e intercambiar dones por el favor concedido por sus anfitriones. Lo contrario podía desencadenar un acto armado o un combate de grupo. De esta manera se regulaban los derechos de posesión sobre la tierra. Pero para tener idea de la complejidad de este sistema territorial, basta saber que cada linaje habitaba uno de los 82 *haruwen* en que estaba repartida la Isla Grande. De estos, 79 pertenecían a los selk'nam y los otros tres a los haush y alacaluf.

La sociedad selk'nam era patrilineal y exogámica, es decir que nadie podía casarse con alguien nacido en la misma tierra y cielo, aun cuando no fueran parientes. Una persona al nacer en el *haruwen* del padre estaba asociada al cielo que correspondía a este territorio. En consecuencia no podía casarse con alguien del mismo territorio, pero tampoco con alguien del *haruwen* del cual provenía la madre, lo cual ya nos da una breve idea de la complejidad que regulaba entre ellos las relaciones de parentesco.

## La ceremonia del *hain*

El evento más importante en la vida de los selk'nam era la ceremonia que ellos llamaban *hain*. En esta se desarrollaba el rito de iniciación de los *kelóketen*, es decir de los jóvenes que pasaban a la condición de hombres y de cazadores hábiles. Pero esta ceremonia a su vez incorporaba otros componentes de trascendencia vital para este pueblo. Este el caso de los mecanismos simbólicos que reafirmaban la dominación de los hombres sobre las mujeres y el desarrollo de los rituales que se consideraban fundamentales para la perpetuación social.

En el tiempo mítico las mujeres ejercían el poder sobre los hombres lideradas por Luna que, como un monstruo del cielo, era de carácter indómito y estaba flanqueada por Xalpen, el monstruo femenino de las profundidades de la tierra, que amenazaba con devorar a los hombres. En aquel tiempo lejano, Sol, marido de Luna y como los demás hombres, hacía todos los trabajos humildes, mientras las mujeres, en el ocio, los

Hamilink, chamán y sabio selk'nam, segundo consejero en el *hain* de 1923 (Martin Gusinde).

Tenenésk, chamán y sabio haush, principal consejero en el *hain* de 1923 (Martin Gusinde).

tenían a su servicio. Para conservar este orden, Luna convocaba a la ceremonia del *hain* con el propósito de iniciar a las jóvenes, mientras las mujeres invocaban y representaban a distintos espíritus para infundir terror en los hombres y mantenerlos su subordinados.

Hasta que un día Sol se percató del engaño de las mujeres y, enfurecido, condujo a los hombres a atacarlas. Se enfrentó a Luna que, con el rostro quemado por el fuego, huyó al firmamento. Desde entonces, Luna, con su cara marcada por las heridas, miraría a la tierra jurando venganza eterna contra los hombres, mientras Sol la perseguiría por los cielos sin alcanzarla jamás. Así los hombres se hicieron del poder sobre las mujeres y a partir de ahí aprovechaban la ceremonia del *hain* para justificar su dominio sobre ellas, aun cuando paradójicamente Luna y Xalpen mantuvieran la amenaza femenina de devorar a los hombres si las mujeres no se sometían a sus designios.

El lugar para desarrollar el *hain* era elegido teniendo en cuenta la presencia de un claro de bosque suficien-

Mujeres pintadas para participar en el *hain* de 1923 (Martin Gusinde).

Los dos *kłóketen* iniciados en la ceremonia del *hain* de 1923 (Martin Gusinde).

temente amplio, de unos 150 a 200 m de ancho, que permitiera por una parte disponer de un llano que sirviera de escenario abierto para las actividades rituales y las *performances* de sus actores y, por otra parte, ubicar la gran choza del *hain* en el extremo Este del claro y en el borde del bosque, con la puerta orientada también al Este, de forma tal que esta disposición y el follaje del bosque ocultara de la vista de las mujeres los discretos movimientos de los hombres y sus transmutaciones en los seres míticos. Del otro lado del claro, al Oeste, se ubicaba el campamento donde se alojaban las mujeres y los niños, los que tenían severamente prohibido acercarse a la choza del *hain*.

Dado que la ceremonia usualmente transcurría a lo largo de varios meses, era muy importante que el lugar elegido no solamente se estableciera próximo a una fuente de agua, sino también que no estuviera muy alejado de las zonas más propicias para la caza del guanaco, más aún considerando que las partidas de caza durante la ceremonia eran frecuentes y constituidas por grupos de cazadores más numerosos que de costumbre.

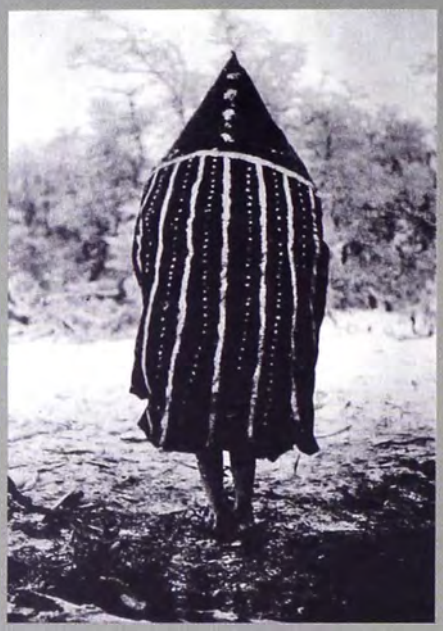
## La choza del *hain*

La choza del *hain*, en su constitución material y forma cónica, era aparentemente similar a las viviendas temporales que construían los selk'nam en sus campamentos más prolongados. Sin embargo, más allá de sus notables dimensiones, su función ceremonial y su propia estructura formal expresaban su carácter absolutamente especial.

La choza del *hain* de 1923. En el exterior dos hombres representan a koshménk, espíritu que ridiculiza la infidelidad femenina (Martin Gusinde).

Dos shoort, espíritus amenazantes que habitan el inframundo con Xalpen. (Martin Gusinde 1923).

Dos koshménk o «cornudos» (Martin Gusinde 1923).



Tanu del cielo occidental. Espíritu que representa a la hermana de Xalpen (Martin Gusinde).

La planta circular, de unos 8 m de diámetro interior en la construida en 1923, simbolizaba mediante esta forma la totalidad del universo. Por lo cual el círculo estaba dividido de manera formal y virtual en cuatro cuadrantes, dado que el poder y la energía cósmica se originaban en los cuatro cielos, siendo el del Este el de mayor trascendencia. Asimismo, representaba la organización de la tierra de la isla con sus respectivos *haruwen* (territorios / linajes), por lo que la gran choza del *hain* simbolizaba esta armonía y concordancia de las tierras y los cielos.

En el punto central del círculo se encendía un fuego que señalaba el centro del universo y la emergencia de sus llamas desde el inframundo. Es más, en el suelo se trazaba una línea imaginaria que atravesaba la estructura desde la entrada –al Este– hacia el Oeste, pasando por el fuego central. Esta línea, que ordenaba el espacio de forma dual, era de sumo peligro ya que señalaba un profundo abismo que conducía a un mar subterráneo y hondo, por lo que los hombres que ingresaban a la choza ponían mucha atención en no pisar ni atravesar esta grieta. Por lo que si ingresaban por la derecha, hacia el Norte, y querían luego pasar al lado Sur, tenían que salir y reingresar por el lado izquierdo del acceso que correspondía a esos cuadrantes.

La organización de los cielos en los cuadrantes interiores de la choza del *hain*, estaban representados por la disposición de siete grandes postes de troncos que hincados en el suelo daban forma a la estructura cónica que superaba los 6 m de altura. Los cuatro postes

Halahaches, espíritu masculino de la tierra que se contraponía y neutralizaba a Xalpen, el monstruo femenino del inframundo (Martin Gusinde 1923).

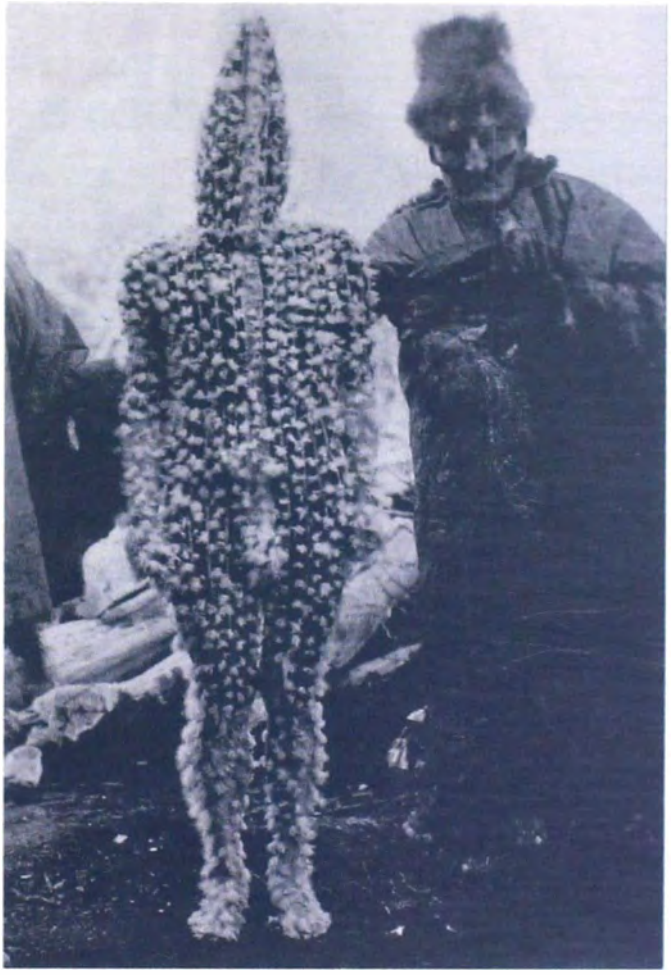
cardinales eran los de mayor prestigio en relación con los tres periféricos que se levantaban en las bisectrices de cada cuadrante, a excepción del que correspondía al Noroeste, ausente por alguna razón desconocida.

## Cosmovisión y paisaje

De esta forma la estructura del *hain* simbolizaba el cosmos, con las cuatro matrices que correspondían a los cuatro cielos del infinito y donde cada cielo a su vez hacía referencia a una cordillera. La del Este, la más destacada, rodeada de agua hirviente y donde moraba la divinidad del firmamento; la del Oeste donde habitaban los chamanes del Viento y su hermano Sol; la del Sur donde vivía Lechuza, su hermano Nieve y la hermana de ambos, Luna, que antaño dominaba el cosmos; la del Norte donde habitaban Mar y su hermana Lluvia. Estas cordilleras imaginarias simbolizaban la geomorfología y el paisaje de la isla, eran montañas míticas situadas más allá del mundo y fuente de los poderes chamánicos.

Es interesante notar que los ancestros míticos que las habitaban se habían casado de acuerdo con las normas exogámicas, las mismas que impedían la unión de personas del mismo cielo. De esta manera, Luna se había casado con Sol (S/O), Nieve con Lluvia (S/N), y Viento se había unido con una mujer del Norte (O/N). Las estaciones del año estaban también asociadas a los distintos cielos, el otoño al Oeste, el invierno al Sur, la primavera y el verano al Norte, mientras que el conjunto de las estaciones y la abstracción del tiempo estaban asociados simbólicamente al Este.

La propia expresión de los colores de la pintura corporal que mujeres y hombres aplicaban a sus cuerpos de forma usual y de manera muy especial en eventos ceremoniales como el *hain*, asumía connotaciones simbólicas referidas a los cielos: el rojo se asociaba al Oeste y al Sol; el blanco al Sur y a la Nieve; el negro al Norte y al Mar. De manera que el universo simbólico de los linajes y sus ancestros míticos se corporizaba en la propia gente, que por medio del color y del diseño de la pintura corporal enaltecía los cuerpos y desplegaba a la vez los signos identitarios de sus *haruwen* de origen.



K'terrnen, el bebé de Xalpen, es presentado a las mujeres durante el *hain* de 1923 (Martin Gusinde).

Frente a nuestra dificultad para entender el valor de los lugares y para ejercer la preservación de los paisajes, podríamos recordar que para los selk'nam y la mayoría de los pueblos indígenas, los diversos elementos de la naturaleza: las montañas, los lagos, los valles, los ríos, los acantilados, las rocas, entre otros, estaban animados y personificados por héroes míticos, o *hoowin*, que se asociaban a determinados cielos. De lo que resultaba la memoria colectiva de cientos de topónimos que designaban estos elementos geográficos y lugares, y que hacían referencia al personaje que los corporizaba y a los cielos a los que pertenecían.

Así, cada lugar poseía un espíritu y su propia historia. Angela Loij, una de las últimas mujeres selk'nam, le narró a Anne Chapman que «...un héroe *hoowin* se convirtió en un ave que anida en un acantilado y su amada se transformó en el acantilado mismo. Este mito explica por qué esa ave elige esas paredes rocosas y cortadas a pico para hacer su nido».•

# LAS FUENTES DEL DESARROLLO Y EL ROL DE LAS UNIVERSIDADES

Fernando Villarán

LA POLÉMICA SOBRE CUÁL ES LA FUENTE DEL DESARROLLO ECONÓMICO Y SOCIAL ES TAN VIEJA COMO LA ECONOMÍA MISMA. DESDE EL AÑO 1776 EN QUE ADAM SMITH, EL PRIMER GRAN ECONOMISTA, POSTULARA QUE LA CAUSA DE LA RIQUEZA DE LAS NACIONES ERA EL DESPLIEGUE DEL LIBRE MERCADO, SE ABRIÓ UN DEBATE QUE SIGUE TAN ABIERTO Y AGITADO COMO EN AQUELLA ÉPOCA. CLARO QUE LOS NEOLIBERALES DE HOY, QUE SUPUESTAMENTE LO SIGUEN CON FIDELIDAD, OLVIDARON QUE TAMBIÉN DIJO QUE LOS MERCADOS DEBÍAN SER COMPETITIVOS, CON IGUALDAD DE OPORTUNIDADES PARA TODOS. DAVID RICARDO PLANTEÓ QUE EL COMERCIO INTERNACIONAL, ES DECIR EL MERCADO MUNDIAL, EN EL QUE CADA PAÍS APROVECHABA SUS VENTAJAS COMPARATIVAS, ERA EL QUE EXPLICABA EL CRECIMIENTO DE LOS PAÍSES QUE INTERVENÍAN EN ÉL. CARLOS MARX SEÑALÓ QUE ERA LA ACUMULACIÓN DE CAPITAL —BASADA EN LA EXPLOTACIÓN DE LOS TRABAJADORES— LA CAUSA DEL DESARROLLO CAPITALISTA, AUNQUE LA TENDENCIA DECRECIENTE DE LA TASA DE GANANCIA LE RESTABA DINAMISMO EN EL LARGO PLAZO Y PROPICIABA LAS SUCESIVAS CRISIS.

Alfred Marshall, tratando de rescatar la propia experiencia histórica de Inglaterra, señaló que era el sector industrial, concretamente las concentraciones de fábricas en los distritos industriales las que explicaban el desarrollo de los países desde fines del siglo XVIII hasta el XX, inclusive. John Maynard Keynes sostuvo que el gasto del gobierno sacaba a los países de las crisis recesivas en el corto plazo, y

Adam Smith

que la inversión privada era la causa del crecimiento en el largo plazo. De hecho, casi todos los políticos convencionales desde la segunda guerra mundial han seguido este libreto: fomentar y facilitar las inversiones privadas, nacionales o extranjeras. Albert Hirschman, con su teoría de los eslabonamientos productivos, que ha sido puesta al día por Ricardo Hausmann de Harvard, pone la responsabilidad del desarrollo sobre las actividades que tienen mayores interrelaciones productivas, como la fabricación de maquinaria y equipo, las industrias electrónicas y químicas, la construcción y las confecciones.

En 1911, Joseph Schumpeter concluyó que el desarrollo era generado por los emprendedores al crear nuevas y mejores empresas, desplegar su creatividad y asumir los riesgos que ello implicaba. Luego, en 1942, precisó que el verdadero motor del crecimiento económico estaba en las innovaciones tecnológicas de productos o de servicios finales, de procesos,

de formas de organización, de mercados o de fuentes de energía. Con esta formulación unió las dos caras de la moneda, al emprendedor que se arriesga y al producto de su creatividad: la innovación. Sin embargo, sus teorías nunca llegaron a convertirse en políticas públicas dominantes, fueron opacadas por las de Keynes, cuyas propuestas fueron el remedio preciso para salir de la gran depresión de la década del 30 del siglo pasado. Franklin Roosevelt las hizo famosas con el «New Deal» y de allí se expandieron a nivel mundial.

Hacia 1950, Robert Solow postuló, desde la economía neoclásica, que el capital y el trabajo (las dos categorías económicas tradicionales) no explicaban el crecimiento sino el cambio tecnológico, dándole la razón a Schumpeter. Luego, Michael Piore y Charles Sabel, del Massachusetts Institute of Technology (MIT), hicieron una crítica al modelo Fordista-Taylorista y propusieron la especialización flexible, que ubicaba la fuente del desarrollo en las nuevas formas de organización industrial. Por su parte, Michael Porter desarrolló la teoría de la competitividad, que fue evolucionando desde el ámbito empresarial al nacional, hasta ubicarla en la competitividad territorial de los *clusters*, donde cooperan empresas y Estado. En la década del 90, Peter Drucker sostuvo que la variable clave para explicar el crecimiento era el conocimiento, en particular en torno a las tecnologías de la información y las comunicaciones.

En nuestra región, la Comisión Económica para América Latina (CEPAL), con Raúl Prebisch a la cabeza, proponía que la llave del desarrollo era la industrialización, aunque por la vía de la sustitución de importaciones. Los cuatro tigres asiáticos tuvieron su propio camino hacia la industrialización, que se basó en la promoción de las exportaciones con valor agregado; luego de algunos años, China e India siguieron su ejemplo.

Así, a lo largo de más de doscientos años, el debate sobre las causas del desarrollo ha continuado vivo y sin claros vencedores. Sin embargo, dos investigaciones sucesivas y recientes sobre la contribución al desarrollo de Estados Unidos han zanjado de manera inequívoca esta discusión. Ellas han demostrado, más allá de toda duda, que las dos variables que explican mejor el desarrollo económico y social son: la innovación tecnológica y el emprendedorismo (*entrepreneurship*), pero al mismo tiempo hicieron un descubrimiento muy importante: que es en las universidades donde estas dos variables mejor florecen.

No es casual, entonces, que las investigaciones se hayan realizado en dos de las más reconocidas universidades del mundo: el Massachusetts Institute of Technology (MIT)[1] ubicado en la ciudad de Boston, en la costa este de Estados Unidos, y Stanford University[2], ubicada en la ciudad de Palo Alto, en California, en la costa oeste. La primera potencia económica del mundo debe su desarrollo a estas dos dinámicas zonas, y estas se lo deben a sus dos universidades.

(1) Ver Roberts, Edward and Eesley, Charles: *Entrepreneurial Impact: The Role of MIT*, Massachusetts Institute of Technology, Kauffman Foundation, Massachusetts, 2009.
(2) Ver Eesley, Charles and Miller, William; *Stanford University's Economic Impact via Innovation and Entrepreneurship*, Stanford University, California, October 2012.

## El MIT

En el año 2009 se publicaron los resultados de una encuesta aplicada a todos los egresados del MIT. Esta encuesta y su posterior análisis descubrieron que sus egresados habían creado 25 800 empresas que actualmente están operativas y generado 3.3 millones de empleos y un total de 1.9 millones de millones (trillones según la costumbre en Estados Unidos) de dólares por ventas. Si consideramos que estas empresas producen un valor agregado de 50% (razonable si estimamos que muchas son de servicios), tenemos que las empresas del MIT producen actualmente el 5.5% del PBI norteamericano. Otra forma de medirlo es que estas empresas producen cada año cinco veces el PBI peruano[3].

Algunos de los resultados de esta investigación son los siguientes: (i) el 97.9% de las empresas creadas por los egresados del MIT son consideradas «pequeñas» (menos de mil trabajadores), aunque el grueso del empleo y el valor agregado surge de las empresas grandes y medianas; (ii) los egresados del MIT continúan creando empresas mucho tiempo después de haber salido de la universidad, algunos fracasan y vuelven a crear otra, o simplemente la venden y vuelven a empezar; (iii) los emprendedores del MIT son de todas las edades, con una concentración bastante notoria entre los 25 y 40 años; (iv) las actividades a las que se dedican estas empresas son muy variadas, pero destacan las siguientes: *software*, electrónica, servicios, productos de consumo, arquitectura y finanzas. En términos de empleo y ventas sobresalen: maquinaria, actividades biomédicas, químicas y materiales, así como también *software*, electrónica y productos de consumo; (v) las empresas se agrupan en aglomeraciones geográficas, también llamadas *clusters*, en las cercanías de la universidad, como se puede observar en la ciudad de Boston.

Las principales empresas creadas por los egresados de MIT son: Industrias Koch (dedicadas a textiles, papel, petroquímica y energía); INTEL, el gigante del *hardware*; Hewlett-Packard (HP), Texas Instruments (TI) y Digital Equipment Corporation (DEC), tres empresas líderes en electrónica y computación; McDonnell-Douglas, la segunda empresa de aviación y aeroespacial del país; Raytheon, empresa de armamento de alta tecnología como los misiles Tomahawk y radares; Genentech, empresa líder en biotecnología; America OnLine (AOL), principal servidor de Internet en Estados Unidos, y Gillete, por nombrar solo las más conocidas.

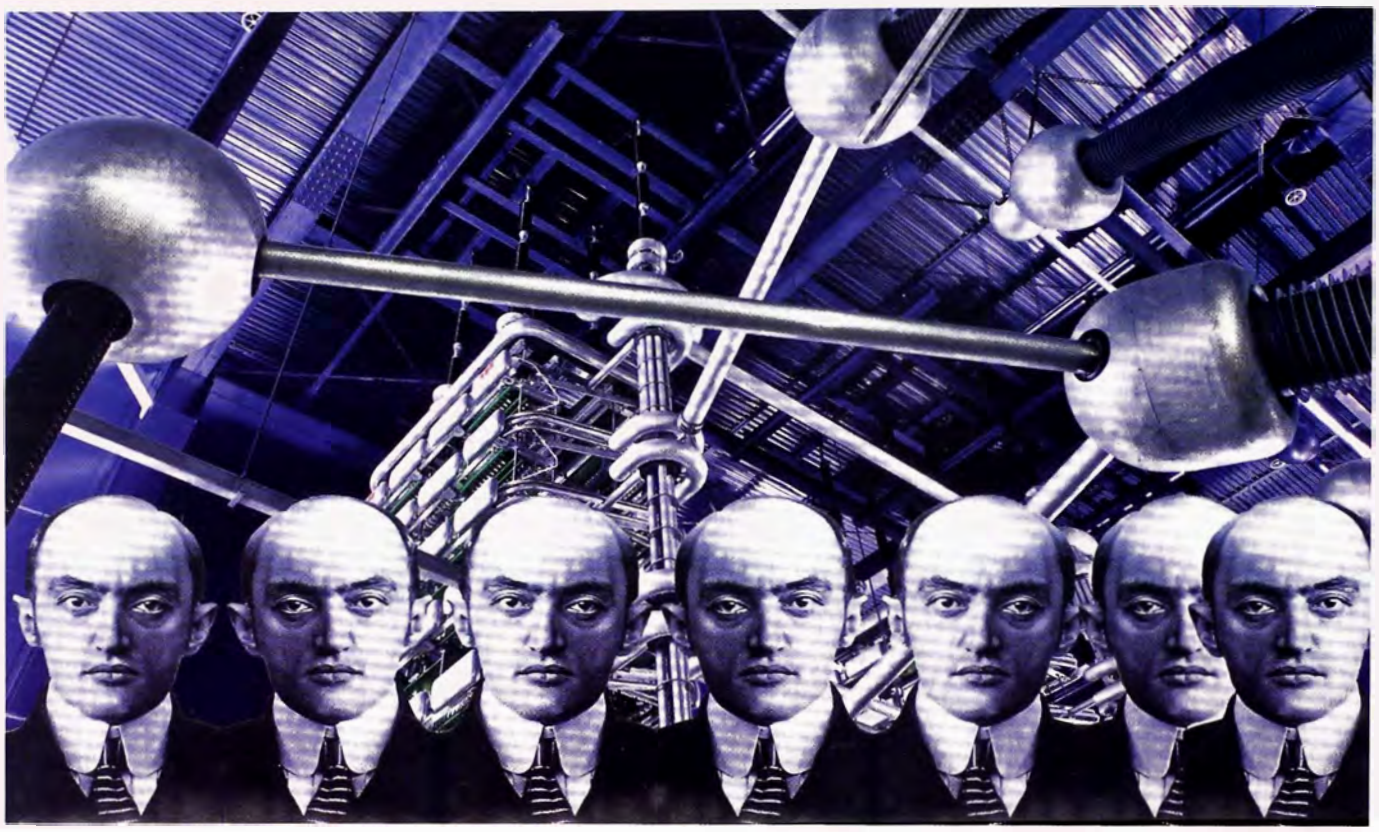
La filosofía de los fundadores y gestores del MIT ha sido, y sigue siendo, la siguiente:

a. Combinar la teoría con la práctica.
b. Lograr estrechos vínculos con las empresas existentes en el país, sobre todo en la región y la localidad.
c. Empresarios propios y de otras universidades son incentivados para enseñar y vincularse con la universidad.
d. Promover la cooperación y el trabajo conjunto entre investigadores y emprendedores, entre los científicos y los ingenieros.
e. Promover la constitución de equipos multidisciplinarios, de acuerdo con las características de cada proyecto e iniciativa.
f. El prestigio adquirido por el MIT en el mundo de los negocios permite a los egresados conseguir clientes, proveedores y crédito.

Los instrumentos con los que transmiten conocimiento y experiencias, e impulsan y promueven el emprendedorismo en el MIT son los siguientes:

1. El dictado de cursos de emprendedorismo en todas las carreras y facultades, especialmente en las ingenierías y en administración. Han creado más de 30 cursos diferentes para cada necesidad (inclusive cursos de Planes de Negocios).
2. El Fórum Internacional de la Empresa (MIT Enterprise Forum), desde 1970 discute temas y facilita vínculos entre personas e instituciones, tiene afiliados en todo Estados Unidos y el mundo.
3. El Centro de Emprendedorismo (Entrepreneurship Center) coordina los cursos y las iniciativas.
4. Se promueve la existencia de clubes de estudiantes emprendedores.

(3) Para estos efectos estamos considerando que el PBI peruano alcanza los 180 mil millones de dólares corrientes (o 180 billones de dólares, en denominación estadounidense).



Joseph Schumpeter.

5. Se crean redes (*networking*) de estudiantes con empresarios en actividad y capitalistas de riesgo (formales e informales).
6. Las clases son dictadas por académicos y empresarios en actividad (juntos).
7. Se estimula la competencia por el mejor Plan de Negocios, con premios hasta de 100 mil dólares.
8. Hay una Oficina de Transferencia de Tecnologías del MIT (Technology Licensing Office).
9. Existe un servicio de tutoría para nuevos emprendimientos (*ventures*) formado por profesores, empleados y exalumnos.
10. El Centro Desphande para la Innovación Tecnológica provee de fondos no reembolsables para proyectos e ideas con posibilidades comerciales.

## Universidad de Stanford

El caso de esta universidad es todavía más dramático. En una amplia encuesta realizada en el año 2011, cuyos resultados fueron publicados en octubre de 2012, se comprobó que sus egresados habían creado 39 900 empresas aún activas en estos momentos, y generado 5.4 millones de puestos de trabajo y un total de 2.7 millones de millones (trillones) de dólares en ventas. Asumiendo un Valor Agregado de 50% sobre el valor de las ventas, esta cifra significa que las empresas de Stanford aportan el 9% del PBI norteamericano. También quiere decir que estas empresas producen cada año 7.5 veces el PBI peruano.

Si sumamos la producción anual de las empresas de los egresados de Stanford con las de los egresados del MIT, tenemos que generan el 14.5% del PBI norteamericano y alcanzan a 12.5 veces el PBI peruano anual.

Las empresas más importantes creadas por los egresados de Stanford han sido: Google, Nike, Cisco, Hewlett-Packard (HP), Charles Schwab, Yahoo, GAP, VMWare, IDEO, Netflix, Tesla (auto eléctrico). Adicionalmente, los egresados de Stanford han creado treinta mil organizaciones sin fines de lucro (ONG), entre las que se incluyen The Special Olympics, Kiva (institución de microfinanzas), Acumen Fund, MentorNet, entre otras.

De todos los emprendimientos de los egresados de Stanford solo el 25% son de alta tecnología, y con un grado elevado de innovación tecnológica; el 50%

presenta escasa innovación. Mientras que las primeras son las responsables de las mayores ventas, estas últimas son responsables del mayor empleo.

Respecto del tamaño, el 97% de las empresas creadas por los egresados de Stanford tienen menos de mil trabajadores, con una mediana de diez trabajadores por empresa, dando cuenta del 64% de las ventas totales. Es decir, la presencia de pequeñas empresas en Silicon Valley sigue siendo tan significativa como en la década de los setenta, en que se inició la revolución de las tecnologías de la información y comunicaciones (TIC).

Como en el caso del MIT, muchas de estas empresas se localizan cerca de la Universidad. El 25% de todas las empresas creadas a partir de 1990 están a menos de 20 millas del centro de estudios, y cerca del 40% a menos de 60 millas.

Si bien se puede comprobar que los egresados de Stanford crean sus empresas prácticamente en todas las actividades y sectores, hay una cierta especialización que ha ido variando a lo largo de los años. En la década del cincuenta predominaron las publicaciones y la electrónica, en los sesenta se mantuvo el dinamismo de la electrónica, en los setenta se reparten de manera más uniforme las actividades y sectores, en los ochenta comienzan a destacar las empresas de *software* junto con las de comunicaciones, predominancia que se mantiene durante los noventa y el presente siglo coincidiendo con su hábitat natural: el Silicon Valley.

Respecto del financiamiento, 11 565 empresas creadas a partir de 1990 por los egresados de Stanford recibieron un total de 88 mil millones de dólares. En las últimas dos décadas los emprendimientos de Stanford han recibido en promedio 3.5 millones de dólares de fondos externos en diversas modalidades, como Capital de Riesgo (*Venture Capital*), Inversionistas Angeles (una modalidad de mayor acompañamiento que la anterior), aportes de fundaciones privadas y de incubadoras de empresas, aunque todavía el financiamiento que proviene de familiares y amigos sigue siendo el más importante, como sucede en las microempresas peruanas.

Los instrumentos que utiliza Stanford para promover, consolidar e inculcar el emprendedorismo en sus alumnos y crear un entorno favorable para la creación de empresas son similares a los del MIT. Entre ellos destacan:

1. Cursos de emprendedorismo en todas las facultades y carreras.
2. Programa de iniciativas tecnológicas de Stanford (Stanford Technology Venture Program - STVP)
3. Centro de Estudios sobre emprendedorismo (GSB).
4. Investigaciones en todas las facultades y carreras, sobre todo las científicas y las ingenierías.
5. Competencias de Planes de Negocios.
6. Oficina de Licencias de Tecnología (TLO por sus siglas en inglés).
7. Viajes de estudio al exterior para conocer experiencias empresariales.
8. Formación de grupos de estudiantes multidisciplinarios.
9. Establecimiento de Redes de diverso tipo (proveedores, socios, inversionistas, entre otras).

Respecto de las instituciones sin fines de lucro, creadas por los egresados de Stanford, estas se concentran en el campo de la educación, la salud, así como las artes, la cultura y la recreación. También destacan los derechos humanos y el ambiente.

## Conclusión

Pocas veces discusiones tan complejas y con tantas variables en juego, como la de las fuentes del desarrollo y el lugar donde se generan, se han zanjado de manera tan rápida y contundente como en este caso. Las cifras de estas dos investigaciones no dejan dudas: son las innovaciones tecnológicas y el emprendedorismo las fuentes principales del desarrollo, y son las universidades de calidad el lugar donde mejor florecen. Así, los países que quieran desarrollarse a nivel económico y social van a tener que impulsar la innovación y el emprendedorismo, al mismo tiempo que convierten a sus universidades en centros de excelencia, investigación e irradiación del nuevo conocimiento. Como hemos visto, las maneras de lograrlo no son tan complicadas, son instrumentos bastante sencillos y nada caros; eso sí, requieren de una condición previa fundamental: decisión política.•

# «HAY QUE SABER IMAGINAR LOS ESPACIOS Y AMAR LOS MATERIALES CON LOS QUE SE TRABAJA»

José Miguel Cabrera
Fotos de Soledad Cisneros

ADOLFO CÓRDOVA VALDIVIA DA CUENTA DE UNA FRUCTÍFERA Y LARGA VIDA DEDICADA A SU GRAN VOCACIÓN POR LA ARQUITECTURA. MAESTRO UNIVERSITARIO, EXPERTO EN VIVIENDA POPULAR, EDITOR DE REVISTAS ESPECIALIZADAS Y GRAN CONVERSADOR, DON ADOLFO RECUERDA LAS CASAS DE SU INFANCIA AREQUIPEÑA, LA FIGURA SEÑERA DE SU MADRE, LOS DÍAS DE GESTACIÓN DE LA MÍTICA AGRUPACIÓN ESPACIO, LAS REFORMAS DE LA ENSEÑANZA EN LA ESCUELA DE INGENIEROS, ENTRE OTROS MEMORABLES PASAJES DE LA EXISTENCIA DE UN TALENTOSO ARQUITECTO QUE SABE SONREÍRLE A LA VIDA.

**Usted nació en Arequipa...**
A Dios gracias (risas).

**¿A qué edad llegó a vivir a Lima?**
Estudié en Arequipa hasta el tercero de primaria. De aquellos primeros años lo más vívido que tengo son las dos casas en donde viví, y el recuerdo de mi madre cuya presencia fue tan importante. Ella nos educó a mis hermanas y a mí, ya que mi padre murió cuando yo tenía solo un año. Era profesora en el Instituto Arévalo, y parece que fue muy buena, por lo menos en mi recuerdo, porque me enseñó a leer y escribir sin necesidad de saber el alfabeto. Y otra cosa que me enseñó fue a amar la poesía. Recitaba a Rubén Darío: ¡y no saber adónde vamos, ni de dónde venimos!

**Cuénteme de aquellas primeras casas que habitó...**
La primera quedaba en la calle Huayllamarca, que ahora se llama Rivero porque a los arequipeños distinguidos no les gusta el quechua (risas). Era clásica, de zaguán, con habitaciones a un lado y a otro. Allí vivíamos con mi madre y su hermano, que era un contador de la fábrica de tejidos Maranganí. Cuando ella pierde el empleo del colegio consigue un puesto en la Singer, donde vendían las famosas máquinas de coser, y pasamos a vivir en la casa de una tía bastante acomodada, a una cuadra de la Plaza de Armas. Habitábamos un cuarto al fondo de esta casona inmensa de la tía Augusta Valdivia, solterona, con dos empleadas muy beatas, una vestía el hábito franciscano y la otra era mercedaria. En la esquina había una bodega regentada por el gordo Macera, que cuando estaba de buen humor nos regalaba caramelos. En el patio jugaba con los vecinos, son recuerdos muy claros de ese cielo azul arequipeño.

**¿Por qué vino a Lima?**
Creo que mi madre tenía diferencias con su familia y vino en busca de trabajo. Terminé la primaria en el colegio de la Escuela Normal que dirigían los Hermanos de La Salle, en la avenida Bolivia. Luego pasé al propio colegio La Salle gracias a mi madre, cuyo empuje e ingenio eran extraordinarios, ya que consiguió que toda mi educación fuera gratuita a través de las becas que gestionaba.

Estudio Hermanos Vargas, Arequipa

**¿Ya desde entonces era buen dibujante?**
Era un dibujante imperecedero. Dibujaba paisajes y recuerdo también los retratos que hice de dos personajes famosos: Lolo Fernández y Carlos Gardel, los recuerdo con tanto cariño que me da pena no tenerlos en mis manos. Era la época de los tangos, y del glorioso equipo peruano en la Olimpiada de Berlín. Yo he escuchado esos partidos por radio, y tuve la suerte de ver jugar en el viejo estadio Nacional a Alejandro Villanueva y Lolo Fernández, una dupla extraordinaria.

**¿Cómo empezó a manifestarse su interés por la arquitectura?**
Tenía inquietud por las artes, el dibujo y la pintura. Lo que no impidió que en el tercer año de secundaria quisiera ser marino, como Escudero, un amigo del barrio de Chacra Colorada. En Iquique, paralela a Alfonso Ugarte, jugábamos

fútbol en la pista y el policía nos avisaba cuando venía un auto. En básquet fui mejor que en fútbol, pero al pasar a La Salle fui superado por todos. No pinté para nada en el deporte, pero en dibujo sí: hice caricaturas de los profesores y de todos los alumnos de mi promoción. En quinto de secundaria me definí por estudiar en la Escuela de Ingenieros, tan es así que con unos amigos decidimos fundar una compañía constructora llamada CASA, con las iniciales Córdova, Suito y Arrisueño. Nos presentamos a la Escuela y el único que ingresó fui yo. Estudiaba con música clásica de fondo, que en ese entonces sonaba en todas las estaciones de radio. Mi madre, que era tan empeñosa, me consiguió media beca, y para completar la cuota fundé con un amigo una academia preuniversitaria, donde yo enseñaba geometría y trigonometría.

**Se ha escrito mucho sobre la Agrupación Espacio que usted impulsó y fundó, cuénteme de aquellos tiempos...**

El antecedente fue la carta que le escribimos al alcalde del Cusco, adonde fuimos de viaje de estudiantes, en respuesta a un escrito suyo donde afirmaba que en el Cusco debía hacerse una arquitectura propia, con los valores y elementos incaicos y con las molduras de la arquitectura colonial.

En nuestro Departamento de Arquitectura, Marquina, Velarde y Malachowski eran muy buenos profesores pero extremadamente clásicos, no nos inquietaron realmente. Nosotros tuvimos que descubrir a Le Corbusier extracurricularmente, a través de su libro. Al poco tiempo fundamos el Centro de Estudiantes y, al ser yo el presidente, hicimos la reforma de los estudios y contagiamos a las otras especialidades de la Escuela de Ingenieros. Más adelante, poblamos el Departamento de nuevos profesores, entre ellos Luis Miró Quesada. Luego, al terminar los estudios, lo buscamos para que sea el director de una revista que queríamos editar, pero nos convenció de que primero había que tener un cuerpo de conocimientos, de planteamientos coherentes, para discutir y hablar sobre arte y arquitectura. Y como un grupo es un ente cerrado, había que llamarlo Agrupación, que es algo que convoca a los demás a integrarse. El manifiesto se publicó el 15 de mayo de 1947.

**De inmediato iniciaron una serie de actividades culturales de lo más variadas e interesantes...**

Empezamos con un ciclo donde invitamos a personajes que brillaban en el mundo cultural. La primera conferencia estuvo a cargo del arquitecto Paul Linder, un alemán formado en la Bauhaus, que habló sobre la Plástica Moderna. Mario Bianco, que recién llegaba de Italia, asistió a dicha conferencia y le escribió una carta a Linder en italiano pidiéndole ser miembro de la Agrupación. Linder me pasó la carta, yo lo invité a mi oficina en el edificio Seoane, y Bianco se quedó catorce años (risas).

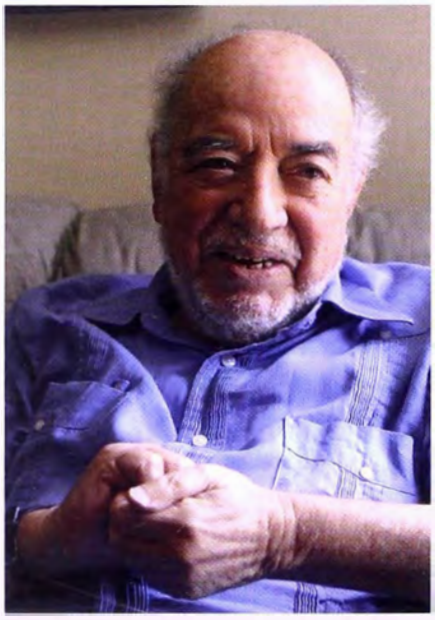
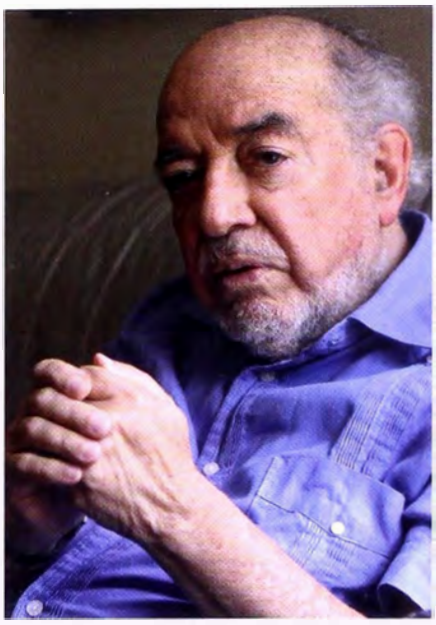
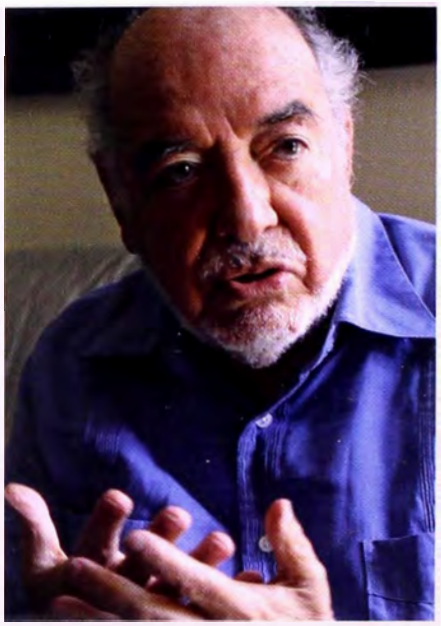
**¿Cuál era su interés arquitectónico en ese momento?**

La inquietud principal siempre fue la vivienda popular, pero había que trabajar en lo que cayera. Hicimos las casas de los amigos: la de Westphalen, la de la hija de Valcárcel, la de Matos Mar, que está en la calle Blas Cerdeña y ha sido objeto de muchas investigaciones. Luego vino la famosa Residencia FAP en Chiclayo. Esa moderna construcción fue galardonada con el premio Chavín de Arquitectura en 1959 sobre todo por su flexibilidad, ya que sirve de vivienda a oficiales de la FAP, enviados a vivir a esa ciudad, cuyas familias tienen un variado número de integrantes.

**¿Cómo era la arquitectura de Lima para un estudiante de esta especialidad?**

Terrible porque la moda era neocolonial. Y era casi obligatorio construir así; hasta el punto que Belaunde, recién llegado de Estados Unidos, hizo un edificio redondo que está en la avenida Wilson, bastante moderno, pero la Municipalidad no lo aceptó. Obligaron a que otro arquitecto le pusiera molduritas.

Después de mi aventura de profesor de matemáticas me fui a trabajar a una empresa constructora como dibujante. El dueño era un señor Nicolás Salazar, y al frente de la oficina estaba su hijo, que no era profesional sino aficionado. Sin embargo él hacía los planos y yo los dibujaba. Y llamaban a dos arquitectos que

que hacían las fachadas: Valega si era moderna, Guerra si era neocolonial. En esa época el arquitecto tenía muy poca importancia, era llamado sobre todo para hacer las edificaciones institucionales. Seoane modernizó el neocolonial, era brillante. En la Escuela nos obligaban a hacerlo todo clásico o neocolonial, nuestra formación en ese sentido no fue buena.

**Una de las tareas de la Agrupación Espacio fue la preocupación por la enseñanza...**

Y creo que fue la tarea más importante. Se introducen las Humanidades, comenzando por Redacción Castellana. Después se funda una Escuela de Artes Visuales en la que Adolfo Winternitz, y Bernasconi y Szyzslo fueron profesores, el curso de Apreciación Musical lo enseñaba Iturriaga. Yo empecé a enseñar inmediatamente después de graduarme, y con toda seguridad fui un mal profesor. Era un curso que no existía, llamado Composición Plástica, el diseño básico que sirve para todo. Entonces hice como mi madre, la noche anterior aprendía lo que iba a enseñar al día siguiente (risas).

**¿Cómo así?**

Para entrar a la Singer era requisito saber bordar y coser, pero ella no sabía. Cuando se presentó a la entrevista apareció vendada para que no le tomaran la prueba. La contrataron, y en los días previos a empezar a trabajar aprendió a hacer todo, y sus clases de bordado las estudiaba un día antes. Lo mismo sucedió conmigo con el contraste, la armonía, los tonos de color, toda la base del diseño. Luego fui profesor de diversos cursos durante veintinueve años.

**Más adelante vino la brillante revista *Amaru*, que dirigía el poeta Emilio Adolfo Westphalen...**

*Amaru* nace en el período en que Santiago Agurto fue rector. Tiempo antes teníamos la inquietud de abrir la exclusiva visión tecnológica de la Escuela de Ingenieros hacia las humanidades, para que hubiera una visión del mundo cultural más integral. Entonces, bajo el rectorado de Samamé Boggio se crearon los grupos de folclor, teatro y cine para estudiantes, y se estableció un porcentaje del presupuesto para comprar esculturas, pinturasy realizar murales. Con Samamé se inicia esta mirada a las artes, inclusive recuerdo que compró un piano carísimo que lo prestaba a la Sinfónica. Santiago Agurto profundiza esta propuesta y crea la Pinacoteca con cuadros de pintores peruanos. En esta época surge la invitación a personajes ilustres: Borges, García Márquez, Vargas Llosa, Oppenheimer, Ungaretti.

**¿Qué recuerda de aquellas famosas conferencias?**

García Márquez me impresionó por su mentalidad rápida, su gran sentido del humor, tenía unas respuestas muy ágiles e ingeniosas. Esas conferencias terminaban

con un cóctel en casa de Agurto, así que los he tenido de cerca a todos ellos. Sin embargo, de Borges no me acuerdo tanto, uno también se olvida pues (risas).

**Cuénteme de su participación en la construcción del Centro Cívico de Lima...**

Yo hice el hotel, pero quedó en anteproyecto porque Belaunde consiguió el interés del Sheraton justo cuando se iba a poner en marcha. Ellos trajeron sus planos y se olvidaron de los míos (risas). A mi modo de ver contradecían mi idea, porque mi hotel miraba al parque, y ellos lo hicieron mirando al Palacio de Justicia, de manera que los cuartos que miran hacia el oeste reciben el sol de la tarde que es muy molesto. Oswaldo Núñez menciona en una publicación que yo no fui un asistente muy dedicado a la oficina del Centro Cívico porque estaba muy involucrado en la facultad. La enseñanza siempre me atrajo mucho.

**¿Cómo así llega a vivir a París?**

Fui aprovechando mi año sabático porque había postulado a una beca del gobierno francés. Llegué tarde a las matrículas y no pude ser alumno oficialmente, pero sí asistí a cursos. Hice una gira por todo Francia estudiando la vivienda, las habitaciones de bajo alquiler para los más necesitados. Estuve un año en París, en el mismo hotel donde vivía Mario Vargas Llosa con Julia Urquidi.

Viajé por toda España e Italia después de la beca, porque a los becados nos estaba prohibido salir. Por ser respetuoso de las reglas me quedé sin conocer otros lugares; ver de cerca el Partenón me hubiese encantado. Un fin de semana me di una escapada a Bruselas, una ciudad muy linda.

**¿Qué le impactó más de la arquitectura del viejo continente?**

Las ciudades como entidades bien integradas, con su población respetuosa y amorosa de su propia ciudad. Y entre los espacios que me impresionaron está principalmente el Panteón Romano. En París lo que más me gustó fue la Sainte Chapelle, una obra preciosa de la arquitectura gótica que tiene una gran unidad y que realmente tocó mi corazón. Años después hice un nuevo viaje y Ciriani me llevó a conocer dos piezas fundamentales de Le Corbusier, la iglesia del sur de Francia y el Convento de los dominicos en Lyon.

**¿Qué siente en esos momentos, dentro de esas obras magníficas?**

Gozar y sentir el espacio es impresionante. En tal sentido mi impacto más grande fue la Sainte Chapelle porque es una iglesia que se construyó en muy corto tiempo. Abajo, en un primer piso, hay otra capilla, oscura, de techos bajos, aunque también linda. Uno sube por una escalerita de caracol y se encuentra con la Sainte Chapelle, altísima, iluminada, con los vitrales de colores echando su luz al suelo. Es impresionante el contraste: abajo para la plebe y los empleados de la corte, y arriba la iglesia para los nobles. La jerarquía se muestra ahí claramente, pues la arquitectura es un reflejo de la sociedad.

**Usted hizo durante un tiempo diseño de muebles, cuénteme sobre este trabajo...**

Cuando era estudiante trabajé en un taller llamado Chaide y Chaide, que se encargó de la decoración de

Carlos Williams, Adolfo Córdova, José Polar y Julio Ferrand en el Lago Titicaca.

la casa del embajador norteamericano en la avenida Arequipa. Estaba en tercer año y me encomendaron la adaptación del comedor, tenía que hacer los planos a escala natural. La pata de la silla al tamaño real en cartón para que el carpintero simplemente la coloque en el torno. Aprendí mucho de carpintería, y eso me permitió tener mucho cariño por los detalles en las construcciones. Me gusta mucho resolver las escaleras, los encuentros de techos de madera, etcétera.

**Ha trabajado mucho con los techos de bóvedas en varias construcciones, ¿cómo surge este gusto particular?**

Yo llevo una bóveda en la mente desde mi recuerdo más lejano de infancia, la primera casa donde viví en Arequipa. Y en la facultad de Arquitectura había un ingeniero, Roberto Machicao, que hizo ensayos de bóvedas, lindas y resistentes, con pasteleros. Me gustó y luego hice varias casas así, quizá la más interesante sea una que está en la playa Los Pelícanos. También hice bóvedas en la casa de Paco Moncloa, que desgraciadamente ya la demolieron.

**A propósito, ¿cuál es la sensación del arquitecto al ver que aquel espacio que uno ha creado no existe más, ha desaparecido?**

Se siente una pena tremenda, sobre todo en casos como la casa de Moncloa que no tuve el tino de fotografiar cuando estuvo terminada. Felizmente existe la posibilidad de reconstruir a partir de los planos en 3d, así que estoy pensando hacer eso. Y lo mismo pienso hacer con un edificio que quise mucho, en la Escuela Naval de La Punta. Con un terremoto sufrió mucho esta edificación, incluso murió ahí un cadete, y decidieron derruirlo. Era una de mis obras predilectas. Curiosamente no la hice con Carlos Williams, con quien trabajé casi todas mis obras, sino con Juan Günther.

**¿Qué hechos o personas terminaron de afianzar su vocación por el trabajo arquitectónico?**
Mi sociedad con Carlos Williams indudablemente, y también con Mario Bianco. Era una gran amistad, al punto que los dos han sido padrinos de mis hijas. Hace poco encontré un poema que me hizo Carlín. En los individuales que se usaron en el almuerzo por mis 80 años, mis hijas mandaron a imprimir un poemita suyo titulado «Oda al Adolfín». Es muy gracioso, y menciona los apodos que me ponían. Mario me puso *Vaca*, porque dice que tengo los ojos de vaca. Y Santiago Agurto me puso *Torquemada*. Siempre he sido blanco de apodos; por mi afición al canto, en el colegio me pusieron *Barcelata*, nombre de un conjunto mexicano que interpretaba «Allá en el rancho grande». En una época fui solista en una iglesia y esa afición siguió hasta que llegué al colegio La Salle, donde el solista era nada menos que Luis Alva, el famoso tenor (risas).

**En el libro de Paul Valéry, *Eupalinos o el arquitecto*, que usted tradujo al español, hay un pasaje donde Sócrates dice a propósito de las construcciones: «(...) los edificios son mudos, otros hablan y otros, en fin, los más raros, cantan. No es su destino, ni siquiera su forma general lo que los anima o lo que los reduce al silencio. Eso depende del talento (...)» ¿Cuánto de talento hay en arquitectura?**
Primero hay que saber construir, porque arquitectura es diseño y construcción. Imaginación para crear ambientes que satisfagan las necesidades materiales y la necesidad espiritual de belleza. Es preciso tener imaginación, saber imaginar los espacios y amar los materiales con los que se trabaja, quererlos. Hay un arquitecto que decía que para conseguir determinadas formas le preguntaba a los materiales, hablaba con ellos. Esa necesidad de gustar, apreciar y sentir los materiales es fundamental; la madera, especialmente el pino, a mí me apasiona.

**¿De qué otras herramientas se vale el arquitecto para crear?**
El diseño en general se vale del color y de la luz. La luz es una gran herramienta: saber modularla, iluminar y buscar los contrastes es fundamental. Y entre los elementos de la luz está el color.

**¿Con el paso del tiempo cómo se siente el peso de la experiencia como una fuerza para crear?**
Primero está el conocimiento de otros arquitectos, de otras obras, eso es una experiencia y una influencia que uno recibe. Para nosotros han sido fundamentales Le Corbusier, Frank Lloyd Wright, Alvar Aalto... Gropius con su creación de la Bauhaus, en donde se enseña y se aprende a diseñar desde una cuchara hasta una casa.

**En su título dice que usted es ingeniero en la especialidad de arquitectura...**
Al pensar un edificio no dejamos de tener en cuenta la estructura y la construcción, porque hemos hecho los estudios técnicos de forma simultánea con los ingenieros civiles. Esa formación que nos da cierto orgullo, se ha perdido un poco por la necesidad de aumentar otras materias como el diseño, y se ha recortado una formación técnica, más integral. Además, actualmente hay corrientes un poco plasticoides que han enamorado a muchas gentes. Hay arquitectos que diseñan muy bonito las formas, pero son formas que a veces no se pueden ni hacer.

**¿Sigue trabajando con su tablero?**
Me gusta dibujar a mano. Me interesó aprender con la computadora pero requiere una dedicación especial. El dibujo a mano en el tablero es muy rico, expresivo; en cambio el de computadora es mecánico, no está la persona y no hay un estilo que se pueda reconocer.

**¿Cuál es su sensación arquitectónica de la Lima actual?**
Es un tremendo dolor porque, por ejemplo, la avenida San Felipe se ha destruido y se ha convertido en un callejón de cocheras. Se ha perdido área verde y los habitantes de Jesús María vemos que nuestra calidad de vida ha disminuido. Hace diez años este distrito tenía ocho metros cuadrados de parque por habitante, el estándar ideal. Hoy la densidad ha subido con la construcción de edificios y la sensación de caminar entre cocheras es terrible. Por eso yo vivo feliz en mi departamento de la Residencial San Felipe, donde tengo vista a un pequeño jardín. La sensación de estar viendo árboles, oliendo flores y oyendo pajaritos me encanta, me da mucha tranquilidad.•

# PANCHO FIERRO

## Y LA IMAGEN DISCULPADA DE LIMA

Pablo Macera

LAS ACUARELAS DE PANCHO FIERRO FUERON PROBABLEMENTE EN SU TIEMPO UN ARTE PELIGROSO. PINTAR DE VERDAD A LIMA NO ERA FÁCIL, A MEDIADOS DEL SIGLO XIX, PARA UN HOMBRE DESPROVISTO DE AMPARO SOCIAL QUE, SEGÚN NOS CUENTA CISNEROS SÁNCHEZ, VENDÍA SUS DIBUJOS AL DETALLE EN LAS PULPERÍAS LIMEÑAS.

La ciudad y sus hombres tenían de sí mismos una imagen consoladora y no estaban dispuestos a que nadie viniese indiscretamente a cambiarla. Pancho Fierro tuvo que hacer de la ambigüedad una regla de oficio: insinuar más que decir, estar a la disculpa si fuera necesario. En definitiva usar de la disimulación, antiguo recurso que los débiles oponen a sus vencedores. Para hacerlo, Pancho Fierro no requería de esfuerzo: el Perú es un país disimulado que siempre ha hecho muecas a espaldas de sus dominadores, ya sean chavines, waris, incas, españoles, gringos, criollos o mestizos, convirtiendo cada cortesía aparente en un insulto.

Esta idea nuestra es, por ahora, menos una interpretación que una hipótesis acerca de Pancho Fierro. Poco sabemos de su propia vida: aprendizaje inicial, amigos, clientela, familiares. Convenimos en que aún faltan estudios que relacionen esa escasa biografía con el mundo estético que produjo y que evidencien la actuación de los factores externos.

Son muy escasas las fuentes bibliográficas acerca de Pancho Fierro y su pintura. Durante todo el siglo XIX no mereció otra cita que algunas muy tardías del tradicionista Ricardo Palma y el recuerdo acaso de Acisclo Villarán e Ismael Portal. La reputación literaria le vino más tarde, a principios de este siglo, con los artículos de Lavalle, Castillo y Angélica Palma (1907, 1918, 1930). Las investigaciones posteriores de Mercedes Gallaher, Flores Araoz, Porras Barrenechea, etcétera, apenas si han reducido algo más este absurdo margen de silencio.

Pancho Fierro, con ser una figura popular y querida, sigue siendo un misterio biográfico. Hasta hoy, a pesar de todo, la mayor información sobre él es su propia obra, sus múltiples acuarelas, pero esta misma obra tiene dificultades en algunos aspectos insolubles. Por lo pronto carece de fechas y hasta el momento no ha sido posible establecer una cronología absoluta. Lo que sugirió Pal-

PANCHO FIERRO, CON SER UNA FIGURA POPULAR Y QUERIDA, SIGUE SIENDO UN MISTERIO BIOGRÁFICO. HASTA HOY, A PESAR DE TODO, LA MAYOR INFORMACIÓN SOBRE ÉL ES SU PROPIA OBRA, SUS MÚLTIPLES ACUARELAS, PERO ESTA MISMA OBRA TIENE DIFICULTADES EN ALGUNOS ASPECTOS INSOLUBLES. POR LO PRONTO CARECE DE FECHAS Y HASTA EL MOMENTO NO HA SIDO POSIBLE ESTABLECER UNA CRONOLOGÍA ABSOLUTA.

Anuncio de pelea de gallos

ma, para algunas acuarelas, resulta al parecer del todo arbitrario. Son en cambio más de confiar las inferencias que podrían obtenerse de las fechas en que compraron sus ejemplares, Angrand y Dammert, por ejemplo. En todo caso cabría también, de modo complementario, una cronología interna y relativa que atendiera a la evolución artística del propio pintor, aunque es cierto que Pancho Fierro parece haber definido desde muy temprano su propio estilo, en términos y temas, sin modificarlo profundamente en los años siguientes.

Por otro lado, esa misma obra pictórica no es fácil de consultar. Toda ella está dispersa en diferentes países (Francia, Rusia, España, Estados Unidos de Norteamérica, Argentina, Perú), y no solamente es guardada en museos públicos y bibliotecas sino en algunas colecciones particulares, extraordinariamente valiosas por cierto, como las de Cisneros Sánchez, Lavalle, Berckemeyer, Jacobi, etcétera. En estas condiciones toda afirmación sobre las acuarelas de Pancho Fierro solo puede tener un valor aproximativo. Conviene, en primer lugar, ubicar al hombre y la obra en su propio tiempo y en su circunstancia. No fue Pancho Fierro, sin duda, el primero ni el único en escoger los temas costumbristas y emplear la acuarela y otras técnicas diferentes del óleo, reservado para una clientela culta y urbana.

ESTÁ PROBADO QUE EL VIAJERO FRANCÉS LÉONCE ANGRAND (1837-1847) COMPRÓ DURANTE SU ESTADA EN LIMA UNA CONSIDERABLE CANTIDAD DE ACUARELAS DE PANCHO FIERRO, LAS CUALES LAS CONSERVA EL GABINETE DE ESTAMPAS DE LA BIBLIOTECA NACIONAL DE PARÍS.

Sin que en ningún caso podamos hablar de influencias, debemos recordar los nombres de algunos visitadores extranjeros contemporáneos de Pancho Fierro: Angrand, Rugendas. No sabemos cuáles fueron las relaciones entre todos ellos. Está probado que el viajero francés Léonce Angrand (1837-1847) compró durante su estada en Lima una considerable cantidad de acuarelas de Pancho Fierro, las cuales las conserva el Gabinete de Estampas de la Biblioteca Nacional de París. Además de ocasional cliente, el viajero Angrand pudo ser, también, amigo y tal vez consejero.

Pero lo que interesa, sin descuidar el problema de estas influencias, sería relevar en el futuro la existencia en el Perú de varias y hasta opuestas tradiciones artísticas simultáneas, dentro de algunas de las cuales, sabiéndolo o no, operó el propio Pancho Fierro.

Desde muy antiguo, por efectos de dominaciones internas y colonizaciones exteriores, dejó de haber en el Perú una cultura integrada y aparecieron conexas, pero diferentes y numerosas subculturas clasistas. Este pluralismo fue anterior a la invasión española de comienzos del siglo XVI. Desde las primeras sociedades jerarquizadas (Chavín en adelante) hubo un arte de élite y un arte popular, si bien la distancia entre ambos fue mínima al comienzo. El arte popular se desarrolló regido por un principio de economía (material y temática) caracterizándose por la preservación arcaizante o la simplificación de motivos. Las artesanías funerarias o cotidianas no podían dedicar el mismo tiempo de trabajo al príncipe mochica, o al sacerdote chavín, que a sus respectivos campesinos. Reducida, por consiguiente, su producción a lo estrictamente elemental. Ocurría entonces un movimiento circular de préstamos. De un lado el arte popular quería copiar, en lo que podía, los modelos solicitados por el grupo privilegiado. De otra parte la élite hacía suya, selectivamente, algunas de las innovaciones que por ahorro de tiempo ocurrían en la estética popular.

La sustitución del modelo escultórico por la predominancia del dibujo en el barroco mochica del periodo V fue quizás primero de uso popular que aristocrá-

Corrida de toros en Acho

SOLAMENTE LOS SEÑORES VENCIDOS PODÍAN COPIAR DE CERCA LOS IDEALES ARTÍSTICOS DE SUS VENCEDORES. LOS HOMBRES DE BASE DEBÍAN RESIGNARSE A SEGUIR SIENDO ESTÉTICAMENTE MÁS FIELES A SÍ MISMOS.

tico. Esa misma anticipación se observaría también en el caso de la abstracción geométrica de las últimas fases de la cultura Nasca. Era más fácil dibujar y abstraer que demorar la mano en realismos plásticos y complicaciones decorativas.

Ciertas vasijas nascas B (chanca) o algunos de los clásicos mochicas IV costaban demasiado caros (en maíz, pescado o músculo) para que los exigiera un hombre común. La generalización del molde en vez del modelado cerámico, a partir del Horizonte Medio, solamente redujo parcialmente estas disparidades estéticas; no hizo más que trasferir la intención diferencial al campo de las decoraciones finales (cerámica de la costa sur), o a las artesanías textiles en los territorios norcentrales. Parecidas explicaciones son válidas para algunas de las llamadas «cerámicas provinciales» waris e incas, tanto más provinciales, es decir referidas a patrones antiguos, cuanto más populares resultaban sus consumidores. Solamente los señores vencidos podían copiar de cerca los ideales artísticos de sus vencedores. Los hombres de base debían resignarse a seguir siendo estéticamente más fieles a sí mismos.

Estas culturas de la pobreza chavín, inca o española, han sido ignoradas hasta hoy por la historia peruana. Sin desconocer los préstamos y fenómenos de transición, puede asegurarse su persistencia, desde entonces hasta hoy. Durante todo el siglo XIX y aun en el propio siglo XX se mantuvo la separación entre una estética de la abundancia y las estéticas dependientes ahorrativas. La distancia entre los dos no era otra que un reflejo, síntoma,

**Ministro de Hacienda del gobierno de Pezet**

Zamacueca

efecto y causa circular de la estructura global del país fragmentario y dislocado. De otro lado esa misma incomunicación se hizo extensiva a las diferentes tradiciones artísticas populares.

Mientras Pancho Fierro pintaba en Lima, por ejemplo, en Cusco cerca de Velille y Livitaca dibujaban «cuadros a la tierra» (témperas sobre cal y paja), que combinaban las técnicas del mural y los retablos,

Tapada, cura y estudiante

reproduciendo escenas costumbristas y religiosas. Pero ambas artesanías se ignoraban mutuamente.
Este sistema de contradicciones artísticas y sociales influyó principalmente sobre los hombres que, como Pancho Fierro, pertenecían a los sectores populares urbanos. Nieto de esclavos domésticos y no de peones rurales, Pancho Fierro no compartía del todo las preferencias estéticas campesinas, por más que Lima fuese, entonces, una ciudad a medias metida entre las chacras. Pero tampoco eran suyos los refinamientos coloniales de sus patronos criollos. Estaba en medio, pero sin resignarse a ser simplemente una solución de compromiso. Debió, sin embargo, hacer concesiones inevitables. Dentro de ellas debemos contar los murales que pintó en algunas casas limeñas. Los temas que allí emplearía no fueron probablemente los de sus acuarelas sino vulgaridades curiosas, al gusto de quien las pagaba: falsos neoclásicos, bosques mediterráneos, pastores y caballeros rubios.

Del mismo orden, aunque con aire más libre, fueron los trabajos hechos por Pancho Fierro en las casa-haciendas de la costa, entre Lima y Chiclayo. En Lurifico, por ejemplo, pudo pintar más a sus anchas porque su propietario, el coronel José Balta, después presidente del Perú, hacía profesión de criollismo. Creo que uno de esos murales es el que todavía conserva la hacienda Chancay: un cuadro heroico del combate del Dos de Mayo, con una carga de azules impuestos, quizás, por los materiales empleados.

Más que en los palacios urbanos y rurales, Pancho fierro se acomodó en las tabernas italianas de Lima. Eran sus dueños gentes humildes como el propio Pancho Fierro. Le dieron refugio, fueron sus primeros agentes de venta y le encargaron, también, algunos frescos para adornar sus bares. La pintura, tan escasamente pagada por los inmigrantes o por la clientela criolla, no daba para vivir. Tampoco constituía el arte preferido por Pancho Fierro. Las necesidades económicas, fuera de sus propias deficiencias técnicas, le imponían un arte menor, más rápido, menos caro, más accesible y simpático al gusto popular. Las acuarelas costumbristas fueron una solución. Su precio final (dos o tres pesos) era relativamente alto para la época, pero de todos modos mucho menos costoso que un mural. Las acuarelas le abrían un mercado más seguro y numeroso.

Sin duda que Pancho Fierro gozó con la creación y representación del mundo cotidiano limeño que era el suyo, de ahí que nada escapara de sus acuarelas, cualquiera que al respecto fuera su disconformidad personal. Ese mismo efecto doble produjo desde entonces, sus obras, convirtiendo la experiencia estética en una experiencia paradojal, que lleva a gozar a través de y con ocasión de aquella misma realidad social que es rechazada. Lima resultó así, desde entonces y gracias a Pancho Fierro, una ciudad estéticamente disculpada.•

# EL HOMBRE Y LOS VENENOS DE LA MENTE

Jean Thuillier

LA HUMANIDAD SE HA INTERESADO SIEMPRE POR LOS VENENOS DE LA MENTE, POR LAS DROGAS ALUCINÓGENAS. CONSTANTEMENTE HA BUSCADO PARAÍSOS ARTIFICIALES PARA ESCAPAR DE SUS CONDICIONES DE EXISTENCIA, ALIVIAR SUS DOLORES FÍSICOS Y MORALES, COMUNICARSE CON LOS DIOSES, SACRIFICARSE EN LOS RITOS O, SIMPLEMENTE, PARA OLVIDAR Y DESECHAR UN PROBLEMA. HAY TAMBIÉN EN ESTA BUSCA UNA MOTIVACIÓN MÁS GENERAL, MÁS UNIVERSAL, LA BÚSQUEDA DE LA EMBRIAGUEZ, EL SENTIMIENTO DE ENTUSIASMO, DE EUFORIA, DE ARREBATO, QUE EXALTA LA MÁQUINA HUMANA. LAS PASIONES, A MENUDO EN SU PAROXISMO, TRAEN AL HOMBRE LA EMBRIAGUEZ DE LA CÓLERA, DE LA LUCHA, DE LA VICTORIA, DEL PODER, DEL ACTO SEXUAL, DE LA CREACIÓN ARTÍSTICA O DEL AMOR. PERO SI ALGUNOS PRIVILEGIADOS ENCUENTRAN EN ELLOS LAS FUENTES DE SU EMBRIAGUEZ, MUCHOS SE VEN PRIVADOS DE ÉSTAS Y CONDENADOS A ENCONTRARLAS EN LOS VENENOS DEL ESPÍRITU O, INCLUSO, EN EL FONDO DE UN VASO DE ALCOHOL. EMBRIAGUECES FICTICIAS Y MENOS NOBLES, PERO MOMENTÁNEAMENTE VÁLIDAS PARA DISIPAR EL PROBLEMA, QUE LLEVAN AL CUERPO Y A LA MENTE A LA AVENTURA.

Si esas embriagueces, esos delirios provocados por los alucinógenos y determinadas drogas han atraído a las almas tristes para encontrar en ellos la exaltación que no querían o no podían encontrar en su existencia, algunas mentes más ilustradas, poetas y filósofos, quisieron sacar de ellos la renovación de sus visiones estéticas. En cuanto a los psiquiatras de la época moderna, se han interesado por muchas ra-

Richard Lindner

zones. Primeramente, porque las modificaciones psíquicas provocadas por los alucinógenos suministran modelos de psicosis temporales en las que se pueden estudiar y analizar todas las fases. Además, el hecho de que un producto químico pueda provocar trastornos mentales deja suponer que determinadas psicosis aparecidas de manera espontánea podrían haber sido provocadas por perturbaciones bioquímicas de nuestros humores (sangre, medio interior, hormonas y mediadores químicos). Finalmente, esos alucinógenos ofrecían también, al buscar antagónicos a sus acciones, la esperanza de encontrar nuevos remedios a los trastornos mentales.

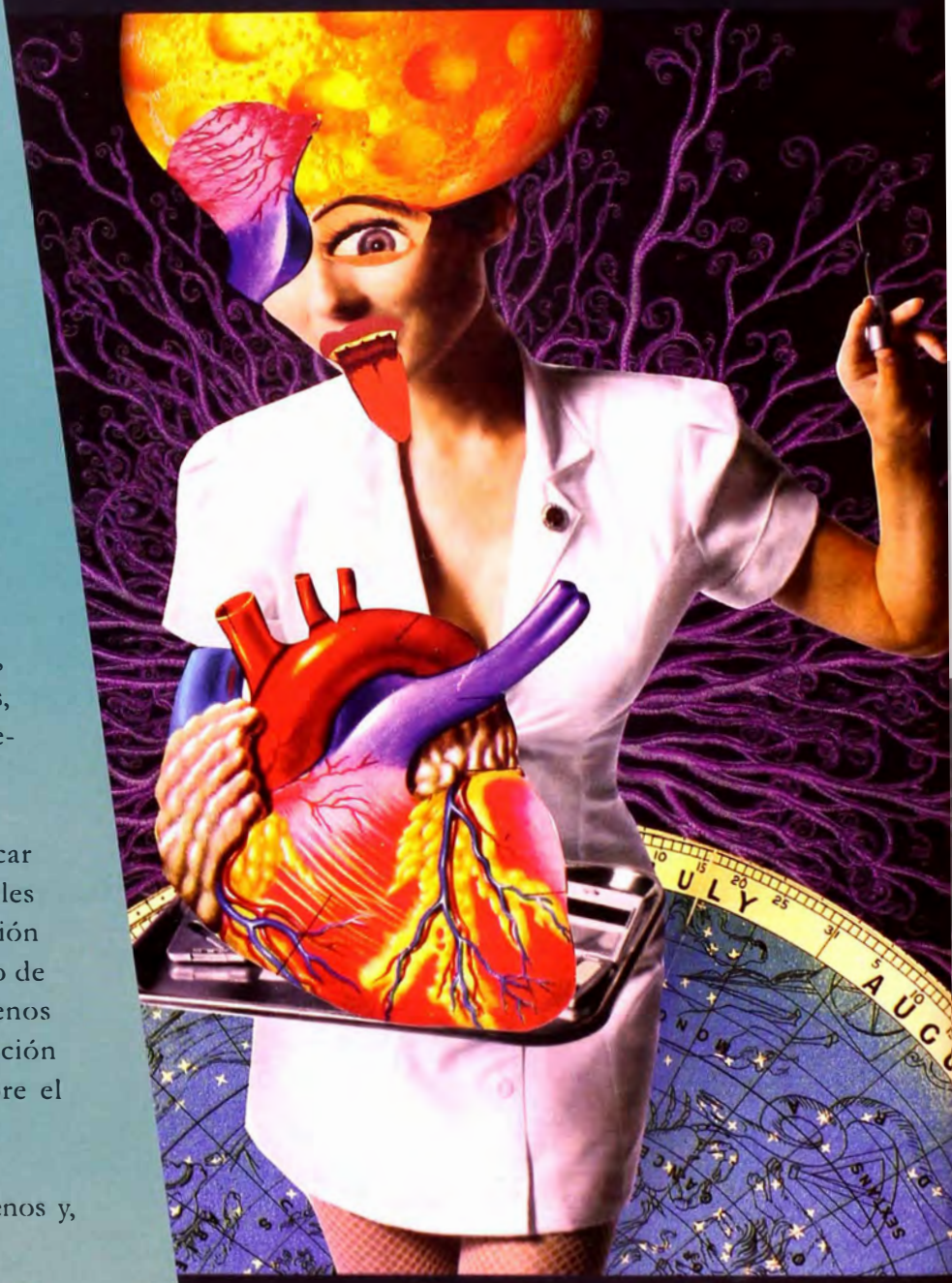
Los estudios que consisten en provocar en el hombre psicosis experimentales encontraban también su justificación científica en un mejor conocimiento de las estructuras químicas de los venenos cerebrales, de su mecanismo de acción bioquímica y de su incidencia sobre el metabolismo cerebral.

Pero hay que escoger entre los venenos y, sobre todo, las personas.

## La elección de los venenos

Los venenos de la mente son numerosos, Louis Lewin, el famoso farmacólogo de Berlín, los clasificó hace más de sesenta años. Cuando se extrae una nueva sustancia de una planta o es sintetizada por un químico, esta encuentra rápidamente un lugar en uno de los grupos de la clasificación de Lewin.

De este modo, para producir una psicosis experimental, no se utilizan los euforizantes que son el opio y sus derivados, morfina, heroína,



Nimena Sanullana

FINALMENTE, ESOS ALUCINÓGENOS OFRECÍAN TAMBIÉN, AL BUSCAR ANTAGÓNICOS A SUS ACCIONES, LA ESPERANZA DE ENCONTRAR NUEVOS REMEDIOS A LOS TRASTORNOS MENTALES.

codeína, ni la cocaína ni los análogos sintéticos de estos productos. Ni tampoco los embriagadores, el alcohol, el éter, el cloroformo, o las esencias volátiles. Menos aún los excitantes como el betel, el kât, la cafeína, la nicotina e incluso las anfetaminas. Y en absoluto los hipnóticos. Se utilizan los «fantástica» que solos, y en pequeñas dosis, provocan ilusiones sensoriales.

## Los «fantástica»

Fantástica de Lewin; ese término me ha seducido siempre por su poder evocador de viaje a lo extraño, de aventura en la extravagancia del sueño; pero se da a estas drogas muchos otros nombres: psicodélica, psicotomimética, psicopatógena. Jean Delay, en su empeño de precisión, no había dudado en forjar el neologismo «psicodisléptico», poco práctico de utilizar, pero que etimológicamente da una idea clara de la acción de esos productos que «se apoderan de la mente desviando el curso del pensamiento». Son sustancias «que perturban la actividad mental y engendran una desviación delirante del juicio, con distorsión en la apreciación de los valores de la realidad». Estas drogas son generadoras de estados oníricos, de alucinaciones, de estados de confusión o de despersonalización.

Más simplemente las llamaría alucinógenos, sin renunciar a veces al empleo del término de Lewin.

Al lado de los alucinógenos de origen vegetal, como la mescalina (extraída del peyote), los canabinoles (del hachís y de la marihuana), de la psilocibina (de un hongo) etcétera, la química moderna nos ha proporcionado muchos alucinógenos sintéticos como el L.S.D., y también el ditrán, la fenciclidina o el sernil, derivados triptamínicos o anfetamínicos como la S.T.P.

Pero únicamente algunas de estas sustancias son suficientemente conocidas y estudiadas para permitir experimentos válidos. Sólo hablaré de las más importantes, cuya historia hay que conocer.

## El hachís

No estamos muy informados de si los médicos de antaño hablaban como todo el mundo y escribían memorias de sus trabajos que todos podían entender. Por tanto, recomiendo que se lea el extraordinario estudio del doctor Jacques-Joseph Moreau, médico del Bicêtre y de la Salpêtriére, titulado *Du Haschisch et de l'aliénation mentale*, editado por De Martin y Masson en París, en 1845.

Más conocido por el nombre de Moreau de Tours, este psiquiatra fue el primero en estudiar sobre él mismo y después sobre enfermos, y también sobre adultos sanos, los efectos del hachís sobre la conciencia. Por la precisión de sus descripciones y por el análisis científico de los hechos observados, por sus comparaciones entre el sueño y la locura, y sus procedimientos de investigación sobre el animal y sobre el hombre, Moreau de Tours es, sin duda alguna, el gran precursor de los psicofarmacólogos modernos.

UNO DE ESOS NÚMEROS ESPECIALES FUE EL DEDICADO A LA IMPORTANCIA DE LAS MATEMÁTICAS EN LA FORMACIÓN ESCOLAR Y UNIVERSITARIA DEL INDIVIDUO, TANTO DE AQUEL INTERESADO POR LA CIENCIA Y LA TECNOLOGÍA COMO DE AQUEL PREOCUPADO POR LAS CIENCIAS SOCIALES Y LAS HUMANIDADES.

Aaron Smith

«Quiero proseguir el tratamiento medicamentoso de la locura –decía–. Se trata de una pura y simple afección nerviosa y, para combatirla y curarla, sólo hay que buscar en la medicina ordinaria las armas que necesitamos». Y añadía: «Estoy convencido de que con el hachís se podría llegar a la fuente escondida de esos trastornos tan numerosos, tan variados, tan extraños, que se denominan con el nombre colectivo de locura». Dejemos que siga hablando del hachís: «Por su modo de acción sobre las facultades mentales, el hachís deja a quien se somete a su extraña influencia, el poder de estudiar sobre él mismo los desórdenes morales que caracterizan la locura o, al menos, las principales modificaciones intelectuales que son el punto de partida de todo tipo de alienaciones mentales». Para «convencer a los lectores que guardaran algunas dudas sobre estas observaciones», añadía: «Digo simplemente lo que he observado en mí mismo; lo digo con la seguridad y la certeza de no equivocarme, pero entiendo sus dudas... sólo pues darles un consejo y se convencerán si lo siguen: hagan como yo, tomen hachís, experimenten sobre ustedes mismos, vean por ustedes mismos...». Convencido de la extraordinaria acción de «este producto tan extendido en los países orientales y casi desconocido en Europa, me sorprendí de que no se haya pensado en sacar provecho de cara a la terapéutica».

En 1841, Moreau de Tours hizo tragar a tres palomas y a dos conejos «dosis muy fuertes de extracto puro, sin observarse otros efectos que una ligera excitación seguida de una aparente

Cannabis sativa

somnolencia de escasa duración». Sintiendo no poder «repetir estas experiencias sobre animales de un orden mayor en la escala, tales como el gato, el perro y, sobre todo, monos», decidió pasar a la investigación psicológica llevada a cabo con pequeñas dosis en pruebas terapéuticas.

Hokusai

«Yo veía en ello un medio de combatir eficazmente las ideas fijas de los melancólicos, de romper la cadena de esas ideas... de despertar la inteligencia adormecida de los alienados estupefactos (afectados por el estupor) o, aún más, de devolver un poco de energía, de dinamismo a la de los dementes». Y pasa a la acción: «He hecho tomar hachís en forma de dawamex (pasta electuaria azucarada y perfumada) en dosis sucesivamente elevadas (30 gramos), inmediatamente después de una fuerte taza de café. Se lo di a dementes, melancólicos y a un alienado estupefacto».

Y Moreau de Tours, muy objetivamente, relata los efectos producidos: «En los dementes, los resultados (entiendo que se habla aquí solo de la acción terapéutica) han sido casi nulos, incluso para el estupefacto. Los dos melancólicos han experimentado una excitación bastante viva con todos los rasgos de alegría y de palabrería... Aunque, cuando se pasó la excitación, uno y otro volvieron de nuevo a su estado anterior».

Pero Moreau de Tours no se resignó. «Sobre resultados tan limitados no se puede juzgar la acción de cualquier medicamento. Al poseer únicamente una pequeña cantidad de hachís, he tenido que ser tacaño, por tanto, no puedo saber si volviendo a menudo a la carga, se terminaría triunfando, y si arrancándoles de vez en cuando sus sueños, no se terminaría por romper la cadena de sus pensamientos».

De este modo, Moreau de Tours había experimentado con el hachís hace más de cien años lo que nosotros íbamos a intentar ahora.

Pero el hachís no era fácil de utilizar; de las hojas y de los botones florales de la planta se extraían derivados activos pero tóxicos (los canbinoles), y el resto de preparados deben darse en grandes cantidades, ya que la calidad de la marihuana depende mucho del origen geográfico del producto –las plantas que crecen en las zonas templadas son menos activas que las producidas en la India, Siria, Turquía y otros países próximos a los trópicos–. Además el cáñamo indio es muy inestable y pierde, poco a poco, su actividad cuando se pone en contacto con el aire.

Por todos estos motivos, los experimentos de las psicosis experimentales se han hecho sobre todo con la mescalina, el L.S.D. y la psilocibina.•

# EL MULATO GIL DE CASTRO: PINTOR DE LOS LIBERTADORES

Jorge Bernuy

**SALIMOS DE LA COLONIA MUY EMPOBRECIDOS Y SIN UNA CONCIENCIA CLARA DE PAÍS. LA EXTRAORDINARIA TRADICIÓN COLONIAL QUE HIZO DE LIMA LA LLAMADA «PERLA DEL PACÍFICO» CON SUS CORTESANOS, TAPADAS, FRAILES, SAHUMERIOS, IGLESIAS BARROCAS Y MANSIONES SEÑORIALES, FUE A COSTA DE LA EXPLOTACIÓN DE NUESTRAS RIQUEZAS, DE LA OPRESIÓN DEL INDIO Y MÁS TARDE TAMBIÉN DE LOS ESCLAVOS AFRICANOS.**

El negro no tenía derecho a la libertad y esto se hacía extensivo a sus descendientes. Sin embargo, los mulatos (hijos de español con negra) contaron con algunos privilegios como ingresar a la carrera de la milicia o ejercer de pintores.

A comienzos del siglo XIX, el virrey José Abascal fundó una academia de dibujo. Se cree que Gil de Castro tomó clases allí, pero no hay documentos que lo prueben, es posible, además, que su origen mulato no le haya permitido acceder a esa academia porque era para hijos de españoles.

José Gil de Castro Morales era mulato libre nacido en Lima. Hijo de Mariano Castro y de María Leocadia Morales. Durante muchos años los historiadores dieron fechas diferentes de su nacimiento y de su muerte. Parte del misterio se dilucidó recién en el año 2009, cuando estudiantes de Historia del Arte de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos encontraron su partida de

PERÚ RECUERDA LOS HECHOS HEROICOS VENERANDO A SU LIBERT
SIMON
OLIVAR
LIBERTADOR
OMBIA Y DEL PERÚ

Bolívar

Gil de Castro, consciente de su misión en el arte, desarrolló un determinado concepto de la pintura y sus propios métodos de trabajo. Al cuadro le precedía una labor de estudio del modelo. Luego trabajaba meticulosamente, sin descuidar el más mínimo detalle del uniforme o las joyas de sus retratados, logrando en sus obras un espontáneo realismo de gran maestría.

De Gil de Castro se conoce poco, sus primeros años son enigmáticos, se sabe que vivía en Lima, en la calle Aldabas. Muy joven fue llevado a Chile, él ya pintaba, pero aun así se enroló en la lucha independentista del ejército libertador. Fue nombrado topógrafo y capitán del cuerpo de ingenieros. Participó en la batalla de Chacabuco donde cayó prisionero y después fue trasladado a Mendoza, Argentina. Allí toma contacto con los patriotas y reafirma su adhesión a la causa de la Independencia. Se adhiere como cartógrafo al ejército del Libertador bajo el mando de don José de San

defunción en el Archivo Arzobispal de Lima, allí consta como fecha el 26 de noviembre de 1837.

Lo más probable es que su formación haya sido autodidacta, y que su técnica y dibujo los desarrollase por sus propios medios, como lo hicieron artistas de prestigio de la talla de Henri Rousseau, John Kane, la abuela Moses, entre otros.

Sus guías fueron las obras que minuciosamente observó y copió de los grandes maestros. Esa ingenua espontaneidad, su don natural, lo llevó a desarrollar una particular manera de expresión y un estilo muy personal. La armonía brota de los colores pronunciados de sus cuadros. Inicialmente, sus dibujos nos dejan percibir esa dureza encantadora tratada con minuciosidad de joyero. Del virreinato hereda la postura hierática y el valor emblemático del traje.

Bernardo O'Higgins Director Supremo de la República Chilena. Capitan General de exto Primer Almirante de sus Esquadras. Presidte del Consejo de la Legion de Mérito, y Grande Oficial de ella &c &c

La Sª Dª Agustina
Rojas y Ganboà.

Martín con quien llega a Chile. En Santiago retoma su carrera de pintor y retrata a los personajes más importantes de la sociedad chilena.

En 1818, en la iglesia del Sagrario de la Catedral de Santiago, Gil de Castro contrajo matrimonio religioso con María Concepción Martínez y Poso, hija de español. La ceremonia fue precedida por el arzobispo de Santiago, deferencia concedida en circunstancias especiales a personas de rango.

Según el historiador Ricardo Mariátegui, consta en un documento que Gil de Castro era «pardo libre» y su esposa, española, por propia declaración de los contrayentes y testigos.

En esa época, en Santiago, Gil de Castro ya estaba formado como pintor y técnicamente tenía el buen manejo del color que le permitió ganar un sitial importante dentro de la sociedad chilena y llevar una vida holgada. Pertenece a ese tiempo un lienzo firmado en 1806: el retrato del señor Antonio García Lavín Castro y Cuevas. Es el retrato más antiguo con fecha y firma, lo que demuestra la vinculación del pintor con personajes de la alta sociedad, comerciantes de fortuna, militares. Por los retratos de cuerpo entero, de Castro se hacía pagar 180 pesos y por los de medio cuerpo, 90 pesos. Esto le permitió acumular una pequeña fortuna.

Entre 1817 y 1820 se encuentra en Chile don José de San Martín. Gil de Castro le pinta el primer retrato al óleo sobre cobre para el cual posó el mismo general, y luego una miniatura en acuarela sobre marfil, que se encuentra en Buenos Aires. El Libertador fue uno de los personajes más retratados por el pintor y dichas obras se encuentran en colecciones de Buenos Aires, Santiago y Lima.

Además posaron para él el jefe del ejército de los Andes, capitán Rufino Guido, el coronel Manuel Medina y muchas damas de la sociedad chilena a las que analiza profundamente en sus facciones y peinados, trajes, adornos y alhajas, que pinta con un detallismo admirable. Tomasa Gamero y Toro, Dolores de la Morando, Carmen Saldívar de Lynch, son solo algunas de ellas. Tanto era el prestigio de este pintor en Chile que el cabildo de Santiago lo nombra maestro mayor del gremio de pintores, lo que significaba no solo un alto lugar como artista, sino posición social y éxito económico. Gana títulos importantes como ingeniero delineador, cartógrafo, cosmógrafo y capitán asimilado encargado de confeccionar las cartas geográficas, planos de batalla, como consta en sus pinturas de 1820. También se hace acreedor a la Orden del Mérito y a la condecoración de la Legión de Mérito de Chile.

El 28 de julio de 1821 se proclama la independencia del Perú, Gil de Castro, como ciudadano y gran patriota, viaja a Lima para asistir a la ceremonia de juramentación y proclamación de la independencia realizada en la plaza de Armas de Lima. Por motivos de trabajo regresó a Chile para pintar al capitán general Bernardo O'Higgins, al señor Juan Agustín Alcalde y Bascuñán y a su esposa.

En 1923 vuelve a Lima y asume el papel de primer pintor de la República. Pinta el retrato al óleo de Simón Bolívar, que viene a ser el primer retrato que pinta del Libertador. Radicado en Lima realizó una gran labor artística, pinta al general Pedro Bermúdez, al señor Francisco Paula y Otero, a doña Agustina Rojas, al señor Juan Bautista de Lavalle, doña Josefa de Mayo, al patriota José Olaya, entre muchos otros. En Lima el pintor vive en constante superación y con mucho éxito.

## Su obra

A Gil de Castro no se le escapó el más mínimo detalle, todo lo captó su ávida retina como a través de un mágico cristal. Su pincel, sin mentir, desmentía la realidad e iba creando un mundo de evocación frágil y hermoso en su fascinadora quietud. Sus lienzos emanan espontaneidad, emoción y sinceridad, como si hubiesen sido creados en arranques de inspiración. Antes de dar fin a la obra, su pincel perfeccionaba con igual minuciosidad cada centímetro del cuadro. En su dibujo hay una vitalidad interior. La solidez de las poses de sus personajes armoniza con el refinamiento de los detalles.

Aunque la postura de los retratados es relativamente tranquila, en los contornos hay un movimiento rítmico y las ondulaciones de las líneas son sensibles. Un espíritu solemne y reverente satura su arte, no hay nada trivial y sin sentido. El aspecto de la persona transmite su psicología, su vitalidad, de ese modo el artista demuestra un inmenso conocimiento del hombre y sus posturas.

Al fijar su residencia en Lima, Gil de Castro es muy bien acogido y se le nombra pintor de cámara del gobierno del Perú. Recibe el encargo de diseñar los uniformes del ejército. Como retratista de la Independencia pintó a Torre Tagle, Riva Agüero, Bolívar, Sucre, Salaverry, José Olaya y también a damas de la sociedad.

En el retrato de Simón Bolívar, el Libertador posa ceremonioso con un leve giro sobre sí mismo, se ven sus largas patillas y su ensortijado pelo mientras su mirada delata serenidad y sus labios esbozan una sonrisa. Lleva pantalón blanco y botas negras, la chaqueta del uniforme está engalanada con bordados en hilo de oro donde las hojas doradas se cruzan y entrecruzan. Las charreteras están trabajadas, con la escrupulosa y cuidada atención de un joyero, en alto relieve y con una inclinación hacia adelante.

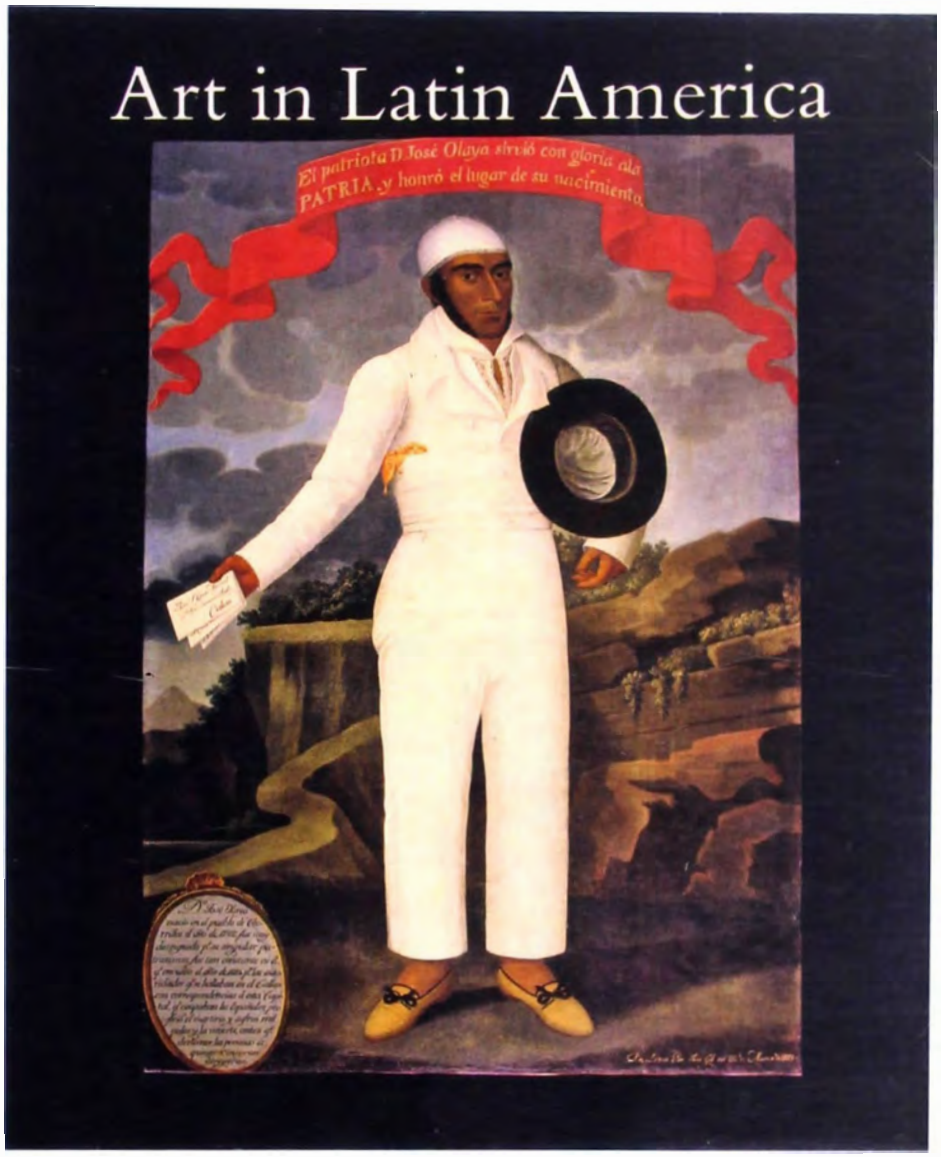
Este finísimo trabajo está llamado a crear un mundo irreal y fantástico en pleno contraste con la concreción de los rostros. En la parte superior del cuadro, en una cinta roja con letras doradas, Gil de Castro rinde homenaje a Bolívar: «Perú recuerda los hechos heroicos venerando a su Libertador». El fondo oscuro del cuadro hace destacar el blanco, el rojo y el dorado de la composición. El Libertador posó varias veces para la mano del maestro, y todos los retratos posteriores que se le han hecho están inspirados en su obra.

Lo más trascendente del arte de Gil es la poesía que parece infundir en cada pincelada, el sentimiento, misterio y profundidad de su descripción, el virtuosismo técnico al trabajar en veladuras o capas transparentes sobre un fondo ya definido con lo que logra una intensidad de luz extraordinaria.

EL CORONEL JOSE MARIA DEL UALLE Y GARCIA
Sub-prefecto de la Prov.ª de Lima, su Patria, nació en el año de 1805. se hizo retratar en el de 1835.

LORENZO DEL UALLE Y GARCIA

José Olaya (1782- 1823), humilde pescador chorrillano que ofrendó valientemente su vida a la causa de la independencia como mensajero entre el puerto del Callao y las guarniciones patrióticas de Chorrillos, fue capturado y fusilado en el hoy pasaje Olaya de la plaza de Armas de Lima. Fue pintado por Gil de Castro en un curioso cuadro donde el héroe, desdiciendo su origen humilde, aparece ataviado con refinadas prendas de vestir, pantalón ancho, casaca pegada al cuerpo, tratada en límpidas tonalidades de blancos, una fina camisa decorada con encajes y un pañuelo amarillo oro en el bolsillo de la chaqueta. Los zapatos a la moda son elegantes, de color ocre con adornos negros y no se diferencia el pie izquierdo del derecho. El rostro cobrizo lleva patillas y cejas negras pobladas. En la cabeza un gorro fino que no es el del pescador sino el que usaba la gente elegante para sostener el peinado. En la mano derecha lleva la correspondencia y el brazo izquierdo sostiene un sombrero con forro de seda. La tonalidad general de la escena es cálida y rocosa, una extensa nube gris oliva ocupa gran parte del cielo chorrillano y aparece en la parte superior una cinta roja con una inscripción: «El patriota José Olaya sirvió con gloria a la patria y honró el lugar de su nacimiento». Esta gran obra de espíritu solemne y reverente posee una emoción política sutil por el uso del color magistral y la pulcritud del detalle. Como dice Carlos Rodríguez Saavedra: «es lo más hermoso que se ha pintado en esta tierra». Gil de Castro no encuentra mejor forma de rendir homenaje a José Olaya, héroe republicano, que pintándolo con una vestimenta de gran señor.




El South Bank Centre de Londres organizó en 1989 la muestra «Arte en Latinoamérica 1820-1980», que se exhibió en la Hayward Gallery del 16 de septiembre al 19 de noviembre. Por el Perú se seleccionó a Gil de Castro, Francisco Lazo, Pancho Fierro del siglo XIX, y a José Sabogal, Antonio Huillca y Fernando de Szyszlo del siglo XX. Entre doscientos pintores que exhibieron, el cuadro José Olaya se eligió para la carátula del libro catálogo y para la tarjeta de invitación de la exposición, que luego viajó a Estocolmo y Madrid. La selección de los pintores peruanos para esta muestra estuvo a cargo del que escribe esta nota.•

# MARÍA MARÍA ACHA-KUTSCHER: UNA MUJER EN LA ERA DIGITAL

Guillermo Niño de Guzmán

SI EL *COLLAGE* ES (O ERA) EL ARTE DE RECORTAR Y PEGAR, LO QUE HACE POSIBLE CONCEBIR UNA NUEVA OBRA A PARTIR DE FRAGMENTOS DE OTRAS YA EXISTENTES, AHORA EL PROCEDIMIENTO HA DADO UN VUELCO NOTABLE CON LOS AVANCES DE LA TECNOLOGÍA. ASÍ, GRACIAS A LOS PROCEDIMIENTOS DIGITALES, EL ARTISTA PUEDE «RECORTAR» FIGURAS -ES DECIR, SELECCIONARLAS Y AISLARLAS- Y «PEGARLAS» -INSERTARLAS Y ACOPLARLAS CON OTRAS- CON RELATIVA FACILIDAD Y EN FORMA IMPECABLE, PARA GESTAR NUEVAS COMPOSICIONES CON UN ACABADO ÓPTIMO, DONDE PRÁCTICAMENTE NO SE ENCUENTRAN FISURAS O SEÑALES QUE DELATEN EL ARTIFICIO. PERO NO NOS ENGAÑEMOS: SI BIEN LOS MECANISMOS DIGITALES REDUCEN LAS COMPLICACIONES ARTESANALES (NO SOLO POR CUANTO YA NO ES NECESARIO UTILIZAR TIJERAS Y COLA, SINO PORQUE LA COMPUTADORA PERMITE RETOCAR Y MEJORAR LA CALIDAD DE LAS IMÁGENES ESCOGIDAS), LO CIERTO ES QUE EL LOGRO DE UN *COLLAGE* SIGUE DEPENDIENDO DE LA IMAGINACIÓN DEL ARTISTA Y DE SU DESTREZA PARA ORQUESTAR UN MUNDO PROPIO VALIÉNDOSE DE RETAZOS DE OBRAS AJENAS.

En ese sentido, el trabajo de María María Acha-Kutscher recupera una técnica que, en su momento de auge (con Picasso, Braque et al.), fue identificada como una propuesta innovadora y moderna. Pronto se hizo muy popular entre los artistas de las vanguardias y, de las primeras experiencias vinculadas con la pintura, se pasaría a la fotografía, dando origen al fotomontaje, recurso empleado por los dadaístas y los constructivistas rusos, entre otros. Sin duda, la posibilidad de combinar elementos de distinta procedencia resultaba muy atractiva para idear composiciones visuales donde el contraste de las imágenes favorecía el cultivo de la fantasía, el absurdo y lo onírico, veta que sería explotada a fondo por los surrealistas.

Naturalmente, entre sus cultores predominaba un espíritu lúdico, pero estos no tardarían en descubrir que el *collage* también podía ser una herramienta muy eficaz para la provocación y la crítica, más aún en una época tan convulsa como la de la primera guerra mundial. Esta peculiaridad se observa en la labor de Acha-Kutscher, pues sus *collages* fotográficos revelan una visión política y social que atañe, sobre todo, a la condición de la mujer en la historia. En otras palabras, la propuesta de la artista supone una detenida reflexión en torno al rol femenino dentro de la cultura occidental. De ahí que su obra sea una reivindicación de la mujer y una profunda indagación en su memoria histórica y en problemas actuales como la violencia de género.

Debe advertirse que Acha-Kutscher no se ciñe a una disciplina artística en particular sino que está abierta a distintas manifestaciones y apela a diferentes lenguajes para construir su discurso visual. En el proyecto titulado *Womankind* (Mujermanidad), sus *collages* son compuestos con imágenes de archivo, extraídas de Internet o de libros y revis-

tas, a las cuales se suman sus propias fotografías. Su énfasis está puesto en dos hechos claves de la lucha de la mujer por su emancipación: el movimiento sufragista británico de comienzos del siglo XX y la comercialización de la píldora anticonceptiva en la década del sesenta. No obstante, si bien se concentra en estos hitos, sus intenciones van más allá de la coyuntura histórica. Porque sus *collages* también inciden en la función que ha asumido la mujer a lo largo del desarrollo de la fotografía, donde por lo general ha sido considerada como un objeto bello y decorativo, lo que evidencia el papel secundario y dependiente que le fuera asignado en una sociedad regida por la figura masculina.

Sin embargo, no se crea que las intenciones de la artista menoscaban los resultados estéticos. Acha-Kutscher sobresale por su sentido compositivo, su armonía a la hora de ensamblar imágenes, aun cuando contengan elementos disonantes a primera vista, a tal punto que no es raro que nos susciten un efecto

casi real. Es el caso del *collage* de una mujer en medio de despojos y escombros, rodeada de estatuas (que a su vez reproducen la figura femenina) y bibelots. Es una imagen poderosa, donde la presentación del personaje no constituye un símbolo de derrota sino que, por el contrario, insinúa que la mujer es capaz de sobrevivir al derrumbe y renacer entre las ruinas.

En los *collages* de Acha-Kutscher no hay azar ni ligereza, se trata de elaboraciones complejas donde las piezas deben encajar unas con otras con suma precisión. A veces recurre a pocos elementos, como se aprecia en la imagen de la virgen ataviada con un largo manto que recorre un camino donde se alza la estatua de un desnudo femenino, lo que desata varias resonancias significativas. Lo mismo puede decirse de aquel *collage* en el que aparece una mujer sentada detrás de una mesa, flanqueada por dos candelabros, con un vaso enfrente y sumida en sus pensamientos, escena que nos conmueve

BARRE'S TRICOPHEROUS

por los sentimientos de melancolía y soledad que transmite, con una sobriedad y penetración que evoca el mundo pictórico de Hopper.

En otras obras se nota una mayor profusión de componentes y, por ende, de información. En esa línea, destaca el *collage* de una modelo voluptuosa en una habitación ornamentada al estilo del siglo XIX. Lo interesante es que la sensación de erotismo no solo es generada por el personaje (quien, por cierto, apenas muestra la pierna) sino por la decoración de la pared del fondo, donde el espectador avisado reconocerá una copia de «El columpio» de Fragonard, una pintura justamente célebre por su sensualidad.

La sutileza expresiva de la artista asoma plenamente en el *collage* en el que una mujer lee junto a una ventana. Examínese la organización de la escena, concebida a partir de la figura de la lectora (que,

dicho sea de paso, parece una referencia a este tópico del arte occidental). Acha-Kutscher equilibra la inclusión de objetos y del mobiliario, a los cuales sitúa en distintos planos. Con ello no solo consigue que no opaquen al personaje central sino que les confiere un valor adicional. ¿Por qué? Quizá porque quiere comunicar el encantamiento y placer de la mujer concentrada en la lectura, su evasión hacia un territorio ficticio. Delante de ella, tenemos la escultura de un desnudo, celebración del esplendor del cuerpo femenino. Sin embargo, más atrás, en último término, se vislumbra la representación de una esfinge, es decir, el monstruo mitológico con rostro de mujer. Completa la escena un cuadro donde posa una mujer de espaldas al lado de una ventana (no podemos evitar pensar en el óleo de Dalí en el que retrata a Gala en una posición similar). De esta manera, la composición de la escena se hace poliédrica como un caleidoscopio, como un juego de espejos que nos recuerda que la realidad es compleja y multiforme, y que las apariencias engañan.

Las alusiones a la historia del arte implícitas en la obra de Acha-Kutscher enriquecen su trabajo y refuerzan su voluntad de consolidar un instrumento creativo más coherente para replantear la problemática de la condición femenina en nuestros días. La artista se vale de la fotografía como medio expresivo, pero, al mismo tiempo, cuestiona el tratamiento que ha tenido la mujer en la evolución de esta disciplina. Dada su visión y la consistencia de sus argumentos, es comprensible que la técnica del *collage* le resultara la más idónea para cumplir con sus propósitos. Después de todo, más allá de cualquier discurso político o ideológico, es innegable que sus imágenes se imponen por la sugerencia y misterio que ha sido capaz de insuflarles.

Nacida en Lima en 1968, María María Acha-Kutscher ha vivido una década en Ciudad de México, donde se ha desempeñado como directora de arte en diversas agencias internacionales de publicidad. Desde 2001 reside en Madrid, donde codirige con Tomás Ruiz-Rivas el Antimuseo. Ha exhibido su obra y ha desarrollado sus proyectos en varios países. Como el lector debe sospechar, no tiene ningún reparo en definirse como artista visual feminista.

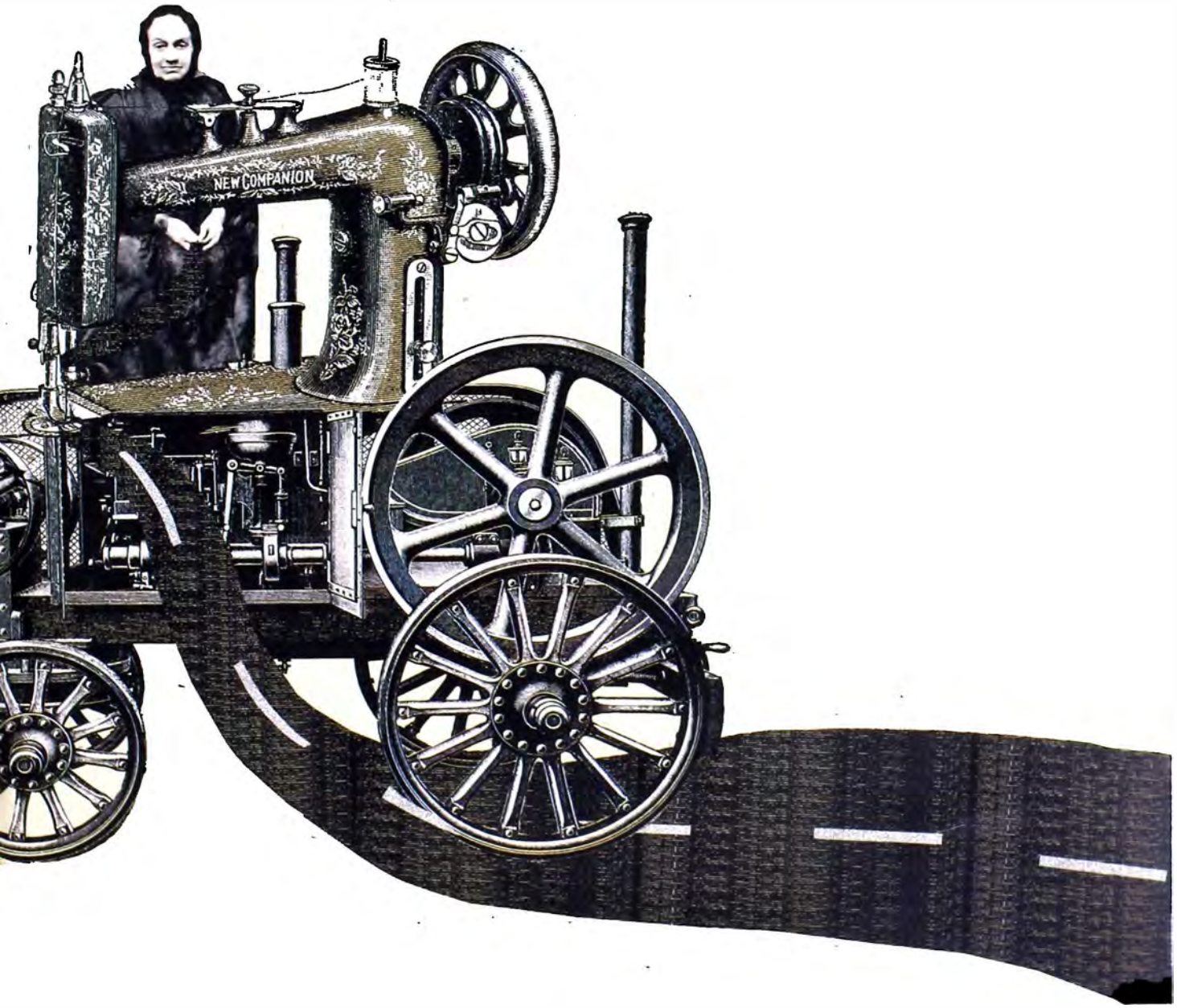
# TECNOLOQUÍAS

Luis Freire Sarria
Ilustración de Issa Watanabe

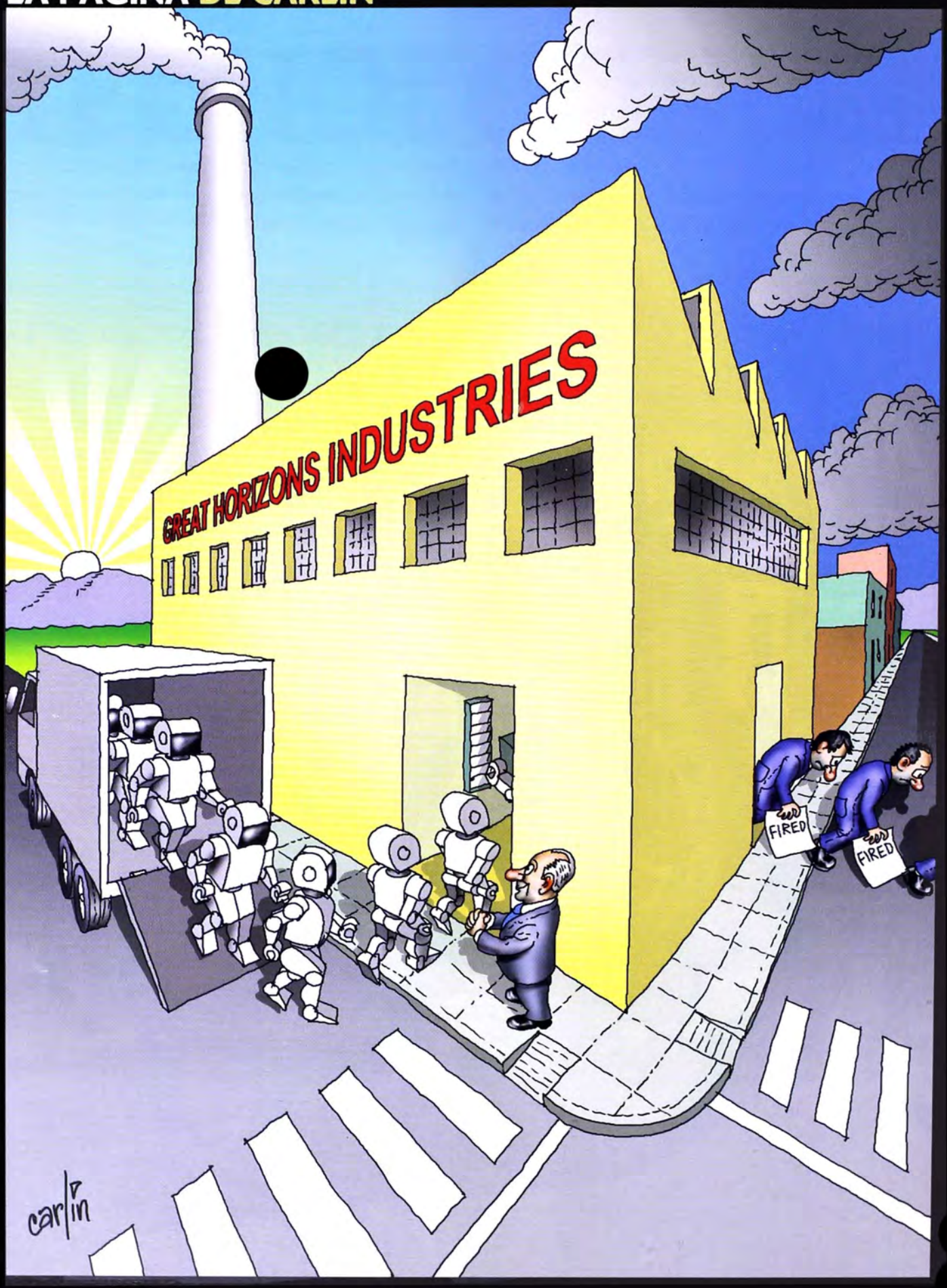
## ZURCIDORA DE CALLES

Ah, las máquinas caseras de coser, la «Singer» negra de antaño de pedales, cuántos recuerdos, la abuela, la madre o la esposa de su casa sentadas con el rostro apacible del deber cumplido por el ritmo susurrante de la aguja mecánica cosiendo un vestidito para la niña o las mangas de una camisa del dueño y señor del hogar. Por suerte para nosotros, la nostalgia puede ser también un enérgico motor para la innovación tecnológica y la civilización del carácter ciudadano, lo demuestra la nueva zurcidora de calles «Singer Ale», que no tardaremos en ver recorriendo nuestras vías urbanas e interurbanas con su poderosa aguja de acero al vanadio con agujero en la punta para el hilo como las de las máquinas de coser que de seguro recuerdas. Si quisiéramos describirla, bastaría referirnos a una típica máquina de coser negra con sus aditamentos clásicos y sus hermosos dibujos dorados en el cuerpo central, pero movida por petróleo diesel, provista de cuatro ruedas de caucho, libre rotación y el tamaño de una topadora Caterpillar. Verla zurcir los parches de asfalto sobre los baches de las calles será todo un salto al recuerdo de aquella paz hogareña de antaño, perdida por el tráfago de la vida contemporánea, es por eso, que tiene un alto valor sociológico y psicológico, porque derrama la nostalgia de los apacibles y caballerosos pasares de otros tiempos donde reinan el bocinazo atorrante, la prepotencia del choferaje y los atolladeros indesatables. Por esa misma razón, su ritmo de trabajo es cansino, rumoroso, provinciano. A diferencia del común de las maquinarias asignadas a labores equivalentes, no estarán operada por rudos y sudorosos obreros de casco amarillo sino por amables jubiladas de cofia y pañuelo sobre las canas, incapaces de una palabrota cuando les falla la máquina, cuya edad y sexo no limitará para nada su capacidad operativa, no solo porque han sido entrenadas a conciencia, sino porque las zurcidoras Singer Ale son suaves y fáciles de manejar para quienes han visto zurcir a máquina desde la infancia y lo han continuado haciendo en la adultez. ¿Cómo trabaja la Singer Ale? Exactamente como se espera que lo haga, avanza de frente hasta el bache previamente refilado por la sierra y cose por sus cuatro costados un parche de asfalto a la pista en punto cangrejo, punto zigzag, punto relleno, punto cruz (que puede ser punto cruz de malta, punto cruz de Santiago, punto cruz de caminos, con su gallo, su luna, su sol, su escalera y su INRI primorosamente bordados), en fin, el que haga falta, con un grueso hilo sintético altamente resistente al uso

y el tiempo, hilo que puede ser negro asfalto... o blanco nieve como las canas de la operadora y hasta de algún otro color veraniego que alegre las pistas y haga juego con los autos estacionados. A falta de parches de asfalto, la Singer Ale puede bordar flores de colores, abejas, mariposas y tiernos petirrojos sobre los baches más profundos de manera que aminoren la rabia producida por el atentado contra las llantas y la suspensión del automóvil con la dulcificante sensación de haber caído en un hueco regado de flores o en un pequeño paraíso vegetal sembrado por una abuela creativa en medio del asfalto despiadado de la ciudad.



# 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).

**Rodrigo Gordillo Cerrutti,** ingeniero industrial por la Universidad de Lima, Perú y máster en creación literaria en la Universidad Pompeu Fabra, Barcelona, España.

**José Canziani Amico,** arquitecto y urbanista por la Università degli Studi di Firenze (Italia) y doctor en Arte del Construir y urbanismo por la Escuela Politécnica de la Universidad de Lovaina (Bélgica). Es experto en arquitectura y urbanismo prehispánico e investigador asociado del Proyecto Arqueológico de las Huacas del Sol y de la Luna. También es profesor de la Universidad Nacional de Ingeniería y de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Ha publicado *Ciudad y territorio en Los Andes.* Contribuciones a la historia del urbanismo prehispánico.

**Fernando Villarán de la Puente,** ingeniero industrial y máster en economía. Es actualmente Decano de la Facultad de Ingeniería y Gestión de la Universidad Antonio Ruiz de Montoya y Presidente de SASE Consultores. Ha sido: Ministro de Trabajo y Promoción del Empleo, Presidente de la Comisión Organizadora del Centro Nacional de Planeamiento Estratégico del Perú (CEPLAN), funcionario del Banco Interamericano de Desarrollo (BID), Director de la Corporación Financiera de Desarrollo (COFIDE) y primer presidente de COPEME. *La picadura del escorpión* (2012) es el título de su último libro.

**José Miguel Cabrera** estudió Literatura en la Pontificia Universidad Católica del Perú y ejerce el periodismo desde 1993. Ha trabajado en los diarios *El Mundo* y *Perú 21* y en diversas publicaciones de la Empresa Editora *El Comercio,* como *El libro de oro de Miraflores* y *La historia de la publicidad en el Perú,* entre otras. Actualmente escribe en la revista *Gourmet Latino.* Acaba de publicar el relato *Chapibola* editado por el IEP (Instituto de estudios Peruanos).

**Pablo Macera Dall'Orso,** doctor en Historia por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, docente de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, ha realizado investigaciones en las áreas de Historia Económica, Historia del Arte y en la actualidad sobre Amazonía Peruana. Ha ejercido la docencia y realizado investigaciones en diversos países (Francia, Alemania, Inglaterra, Canada, Estados Unidos). En 1968 funda el Seminario de Historia Rural Andina, Centro de Investigación de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos dedicado a las disciplinas de Historia, Arqueología, Arte y Antropología. Entre sus publicaciones se encuentran: *Cuentos Pintados del Perú* (1998-2002); *Ensayo en el desarrollo de la conciencia nacional* (1995); *La pintura Mural Andina: siglos XVI al XIX* (1993); *Los precios del Perú, siglo XVI-XIX* (Fuente 1992); *Las furias y las penas* (1983). Asimismo, ha incentivado exposiciones referidas a artistas provenientes de la selva y de la sierra como Felix Chumacero, Enrique Casanto, Lastenia Canayo, Rember Yahuarcani.

**Jean Thuillier,** escritor, neuropsiquiatra y farmacólogo. Ex jefe de Clínica de la Facultad de Medicina, Jefe de Investigación del Instituto Nacional de Higiene y Director de la Unidad de Investigaciones de Neuropsicofarmacología, París. Fundador del Colegio internacional de neuropsicofarcología. Galardonado con el Prix Littré en 1984, es autor de numerosos libros entre los que destacan: *Franz Anton Mesmer ou l'Extase magnétique, Dictionnaire des médicaments et leur bon usage, Monsieur Charcot de la Salpêtrière* (Prix Clio et Emile Roux d'Histoire 1993) y *El Nuevo Rostro de la Locura,* una revolución en la psiquiatría, su obra más conocida en el ámbito internacional.

**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.

**Jorge Bernuy** egresado de Bellas Artes. Realizo estudios especializados en España y Francia: en el Institute Pedagogique de Paris, en el Musée de Louvre, en la École Practique des Hautes Etudes, Paris; y Comunicacion a Distancia en la Universidad Complutense de Madrid. Ejerce la crítica de arte en los mas 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.

# Costumbres de Lima

UNI - OCEB
HEMEROTECA
*RV1216950*