Publicación del Colegio de Ingenieros del Perú

Año VIII, número 30
Setiembre, 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
Blondinette, Daniel Hernandez

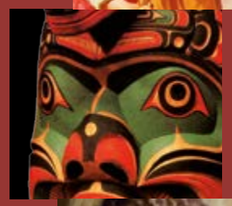
Retira de portada
Verónica Barclay

Contraportada
Máscara Chilcat (Canadá)

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 LA INGENIERÍA Y LA EMPRESA
Héctor Gallegos

6 EL MANEJO DEL AGUA EN EL PERÚ
Juan Incháustegui Vargas

12 ENTREVISTA: CARLOS CASABONNE
José Miguel Cabrera

20 RICARDO VILLARÁN GODOY: UNA VIDA DE PELÍCULA
Violeta Núñez Gorriti

26 EL GRAN TEATRO DE PAUCARTAMBO
Miguel Rubio Zapata

34 SOBRE EL CANON LITERARIO DEL FUTURO
Marco Martos

38 50 AÑOS DE NOÉ DELIRANTE
José Fernández de la Sota

44 EL ARTE SOFISTICADO DE LOS ABORÍGENES DEL CANADÁ
Max Castillo Rodríguez

52 DANIEL HERNÁNDEZ
Jorge Bernuy

60 LOS OJOS DEL CIELO DE VERÓNICA BARCLAY
Guillermo Niño de Guzmán

70 TECNOLOQUÍAS
Luis Freire Sarria

72 CARLÍN

LA INGENIERÍA Y LA EMPRESA

Héctor Gallegos

LA INGENIERÍA Y LA EMPRESA DE INGENIERÍA ESTÁN ESTRECHAMENTE LIGADAS DESDE HACE MÁS DE UN SIGLO. EN LAS ACTUALES CIRCUNSTANCIAS, NI LA INGENIERÍA PODRÍA EXISTIR SIN LA EMPRESA, NI ESTA SIN AQUELLA.

Cuando hacia fines del siglo XIX, en Estados Unidos, negociantes e inversionistas decidieron construir grandes obras, como el canal de Erie y el ferrocarril de Baltimore a Ohio, se hizo indispensable que nacieran grandes empresas de ingeniería. Estas empresas requirieron de una multitud de ingenieros, fue así que entre 1880 y 1920 el número de ingenieros civiles en ese país aumentó en 2 000%: de 7 000 a 136 000.

Desde un inicio las empresas organizaron a sus ingenieros de acuerdo con un sistema jerárquico: el ingeniero jefe, los ingenieros residentes, los ingenieros asistentes y, siguiendo la tradición formativa británica, los ingenieros practicantes bajo tutela. De este modo, el sistema adoptado violentó la independencia de los ingenieros que era (y es) uno de los atributos de su profesionalismo.

En 1933 un observador externo, Thorstein Veblen –economista y científico social–, citado por Layton[1], asume que ese conflicto irresoluble entre la ingeniería y el negocio impelería al ingeniero al papel de revolucionario social. Mientras no aparezca algo así como un soviet de ingenieros, la tensión entre la ingeniería y el negocio se mantendrá. Esta tensión ha sido una de las grandes fuerzas que han forjado el papel actual del ingeniero, sobre todo en el empleo pero también en la profesión y en la sociedad.

Si bien el ingeniero fue, desde las épocas más remotas de la civilización, en Sumeria y Egipto, por ejemplo, empleado del Estado –al punto que llegaron a formarse «cuerpos de ingenieros del Estado»–, la implantación del comunismo en Rusia y luego en China y Cuba estuvo acompañada de la creación de la empresa estatal y la urgente necesidad de una ingeniería competente.

El Che Guevara[2], por ejemplo, minimizó la carrera de Derecho en las universidades y las forzó a educar, en lugar de abogados, ingenieros. En la Universidad de Santiago, en octubre de 1959, anunció sin tapujos que «...La autonomía de la universidad ha terminado (...) Los currículos serán diseñados por el Estado (...) La planificación central es indispensable (...) La industrialización de Cuba demanda ingenieros, no abogados (...) Algunos dirán que esto es dictadura, sí lo es...». Su base ideológica había sido expresada con anterioridad ante masas de jóvenes: «Los estudiantes deben unirse al gran ejército de los que hacen, dejando en la vera a la pequeña patrulla de los que simplemente hablan». En este revolucionario contexto político, los ingenieros se convirtieron en empleados de las empresas públicas o empresas estatales.

Desde ese lugar, el ingeniero creyó que su actuar servía directamente, sin intermediarios, a la sociedad. Por ello sometió, sin protesta alguna, su independencia profesional a la empresa pública, ya que suponía que estaba implícito en ellas el mandato ético supremo de su ejercicio profesional: seguridad, salud y bienestar públicos.

El desengaño vino más tarde, con el desmantelamiento de buena parte del mundo comunista y la privatización de las empresas públicas en los países que adoptaron economías liberales. Tuvo entonces que reconocerse la ineficiencia –un grave pecado en el ejercicio de la ingeniería– de la empresa pública y su incapacidad para lograr el bienestar social.

A través de esta experiencia, la ingeniería descubrió que su peor enemigo no era, como lo había supuesto, el negocio, sino la burocracia y la falta de mercado. La burocracia, no la sociedad (como inicialmente creyó), se había apoderado de su independencia. Sin mercado la ingeniería muere, y eso ocurrió en el mundo comunista.

Ingeniería y empresa se necesitan

La ingeniería requiere organización para aplicar sus conocimientos; a diferencia de la ciencia, la tecnología no puede existir para sí misma. Requiere además del mercado para probar su competencia, y la empresa, actuando en una sociedad libre, se lo provee.

La empresa requiere conocimientos y destrezas tecnológicas especializadas que solo los ingenieros pueden proveerla.

Hoy es indicativo de progreso que la mayor parte de ingenieros estén empleados por empresas, sobre todo privadas, y que su número crezca constantemente.

Ante la empresa, pública o privada, el ingeniero empleado rinde su profesionalismo, en especial sus atributos de independencia y de responsabilidad individual.

Aunque la empresa privada moderna provee a sus ingenieros de un plan de carrera que además de dirección clara, bienestar y seguridad, les brinda un

(1) Layton, T.E.: Engineering Profession. Baltimore: John Hopkins University Press, 1986.

(2) Anderson,J.L.: *Che Guevara, A Revolutionary Life.* Nueva York: Grove Press, 1997.

programa de capacitación integral continua[3], los lazos que unen a la ingeniería con la empresa privada están –o debieran estar– en permanente tensión.

Algunos investigadores[4] detectan áreas significativas de conflicto que generan dicha tensión:

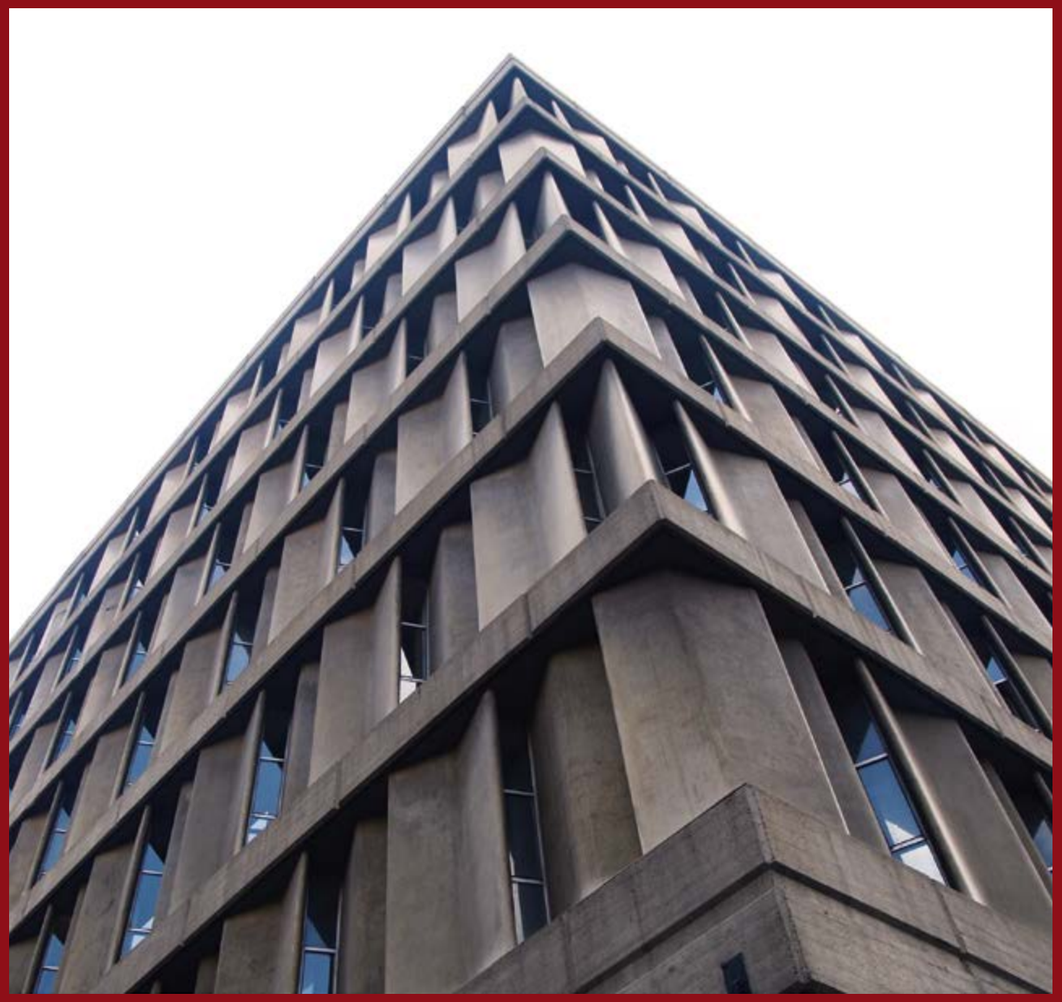
1. El control casi absoluto de la administración de la empresa en la toma de las decisiones en las que la empresa tiene interés.
2. La fuerte resistencia de la empresa a aceptar la independencia propia del profesionalismo del ingeniero. La empresa supone que lo que requiere de este son sus conocimientos y destrezas tecnológicas y no sus bases éticas profesionales, las cuales son fijadas por la organización de la empresa.
3. El acento puesto por la empresa en las características personales del ingeniero: lealtad, empuje, iniciativa y dedicación al trabajo, más que en su conocimiento como experto.
4. La sustitución del elitismo profesional por una organización jerarquizada. En empresas descuidadas, esta tiene lamentablemente las características básicas de una burocracia.
5. La eliminación de la responsabilidad social que caracteriza al ejercicio de la ingeniería. En este aspecto es necesario citar al premio Nobel Milton Friedman, uno de los gurúes de la economía, quien ha sostenido: «La responsabilidad social de la empresa es aumentar las utilidades(...) Los hombres de negocios creen que están defendiendo la libre empresa cuando sostienen que esta no está preocupada meramente con las utilidades sino también con promover fines "sociales" deseables y que las empresas poseen "una conciencia social" (...) En realidad lo que están haciendo, si se les tomara seriamente, es predicar el más puro de los socialismos».
   La rotundidad de la afirmación de Friedman debe ser contrastada con la filosofía y las acciones de los empresarios modernos[5]. Estos, a partir de la consideración de que la empresa es también una institución de la sociedad, se obligan a trascender los intereses individuales e inmediatos de sus accionistas. Por ello comprometen a la empresa en los mundos de la educación, la cultura, las artes y la promoción de competencias individuales valiosas para la sociedad.
6. El hecho de que se dé prioridad a las demandas de la empresa sobre las demandas de la técnica.
7. La carrera en la empresa no conduce a que los buenos ingenieros se conviertan en notables ingenieros, sino, generalmente y en última instancia, a muy bien remuneradas gerencias administrativas.
8. Sin duda, en la empresa se pueden generar muy buenos ingenieros, pero no un Eugene Freyssinet (inventor francés del concreto pretensado) o un Guillermo Payet (polifacético ingeniero arquitecto peruano), grandes ingenieros que requieren de mucha independencia, incluso para cometer y absorber errores. Sin embargo, es necesario decir que la empresa privada tampoco garantiza el ejercicio independiente, aunque solo en ella se puede lograr la excelencia.

Eugene Freyssinet

Los conflictos existen, y lo propio ocurre con la tensión que ellos producen. Sin embargo, las dimensiones del conflicto no deberían exagerarse, de la misma manera como es necesario que los valores de la tensión sean reconocidos.

La tensión mitiga la natural y positiva codicia de la empresa en aras de la producción de objetos más seguros, más eficientes y más baratos. La tensión aumenta el empuje y la creatividad de los ingenieros y, por qué no, también la de los administradores.

Es indudable que la empresa se beneficiaría con la desprejuiciada evaluación de los aspectos tecnológicos a los que está dedicada. Para ello, requiere, externamente, el apoyo de profesionales con sus atributos intactos e, internamente, una oposición leal. ❋


Edificio IBM, Madrid.

(3) Discurso de Walter Piazza Tangüis, con ocasión de su incorporación como miembro honorario a la Academia Peruana de Ingeniería, 1999.
(4) Veblen, T.: *The Engineers and the Price System*. New York, 1933.
Calhoun, C. D.: *The American Civil Engineer, Origins and Conflict*. Cambridge, 1960.
Layton, E. T.: *The Engineer and Business*. New Jersey: Prentice Hall, 1999.
(5) Piazza Tangüis, W.: *La experiencia de construir futuro*. Cosapi Organización Empresarial S.A. Lima, 1990.

EL MANEJO DEL AGUA EN EL PERÚ

Juan Incháustegui Vargas
Fotos de Billy Hare

Andamarca, Ayacucho

LA PRESIÓN DEMOGRÁFICA Y EL DESARROLLO EN EL PERÚ Y EN EL MUNDO HAN GENERADO EL LLAMADO «STRESS HÍDRICO», ES DECIR LA ANGUSTIA DE NO CONTAR CON UN ADECUADO ABASTECIMIENTO DE AGUA, ESPECIALMENTE PARA EL CONSUMO HUMANO, PUES LA CANTIDAD DE AGUA DISPONIBLE EN LA TIERRA ES LA MISMA DESDE ANTES DE LA APARICIÓN DEL HOMBRE.

Como marco de referencia general sobre el tema, será útil mencionar algunos datos cuantitativos al respecto: Del total del agua en la Tierra solo 3 % es agua dulce, y 97% es salada. En el caso del Perú la asimetría de su distribución geográfica es dramática pues la costa y la sierra, donde reside el 90% de la población, cuentan solo con el 2 % del total del recurso disponible en el país.

Y respecto de la precipitación pluvial, la selva recibe 3500 mm anuales, la sierra 600 y la costa únicamente 60. De allí surge evidentemente la necesidad de usar el agua con la mayor eficiencia posible, especialmente en la costa y en la sierra: reteniéndola, infiltrándola, conduciéndola con las menores pérdidas posibles, y tratando de trasvasar las aguas de la cuenca del Atlántico hacia el Pacífico para atender la mayor demanda de la región costera del país.

Asimismo, es importarte comprender y difundir la verdad respecto de que el agua no se crea ni se destruye —formulando una aplicación específica del principio básico de conservación de la materia de Lavoisier—, solo se transforma. Es decir, cambia de forma y de ubicación espacial: agua líquida en los mares, los lagos, los ríos y las lluvias, estado sólido en las nieves de los glaciares y de los polos, estado gaseoso, como vapor de agua en las nubes y en la evaporación que emana de las plantas y de las fuentes de calor con vapor de agua de la Tierra.

Y de igual manera, es indispensable comprender que el agua no se crea en ningún espacio, y que el ciclo hidrológico es precisamente un tránsito o devenir de una forma y/o un espacio a otro. Por tanto, no se genera agua en los pantanos, lagunas, bofedales o cabeceras de cuenca, sino tan solo se embalsa temporalmente como parte de un sistema de flujo continuo, por la simple razón de que todos esos lugares o reservorios de agua son, en última instancia, estancos. Es decir solo son espacios de tránsito del agua en el ciclo hidrológico permanente en el que se mueve desde hace millones de años.

Frente a tal desafío, es prudente no solo pensar en las medidas que el desarrollo de la ciencia y la tecnología pueden aportar para enfrentarlo —que no son materia de este artículo aunque sí obligación de la sociedad y especialmente de la ingeniería— sino también volver la mirada a lo que hacían nuestros antepasados para manejar el agua.

Esta mirada a la historia del Perú resulta especialmente reveladora e importante cuando se trata de un territorio como el nuestro, donde florecieron culturas de dimensión mundial, que enfrentaron con indudable éxito dicho abastecimiento, compelidas por una realidad geográfica heterogénea y esencialmente difícil para el abastecimiento en cuestión.

Puno

Por tal razón, aquí deseamos tocar brevemente algunos de los sistemas y tecnologías que crearon nuestros antepasados que, salvo algunas excepciones, hemos menospreciado u olvidado y que hoy es urgente recuperar. Para hacerlo con mayor certeza y legitimidad, los mencionaremos por sus nombres en quechua, de ese modo mantendrán el valor de su original musicalidad y eufonía:

UNUTA JUÑUSPA, UNUTA QOLQASPA, UNUTA UYWASPA,
UNUTA TARPUMUSUNCHIS.

JUNTANDO EL AGUA, ALMACENANDO EL AGUA, CRIANDO EL AGUA, SEMBRAREMOS AGUA.

CHHEYNATA, CHEQAQMANTA, QAMPAQKIKUNAMAN ALLIN QAWSAYTA QOYTA ATIMUNKI.

DE ESE MODO, PODRÁS REALMENTE DAR BIENESTAR A TODOS LOS TUYOS.

Nuestros antepasados, los incas y los pueblos que los antecedieron, no se sometieron a la naturaleza. Por el contrario —como expresan nítidamente las frases enunciadas—, la dominaron y la pusieron a su servicio.

Sus ingenieros hidráulicos impusieron su presencia y su técnica desde las cabeceras de cuenca, donde construyeron reservorios y represas. De ahí, por canales portentosos, que suman decenas y cientos de kilómetros, llevaron las aguas adonde podían servir mejor para la vida de las ciudades, de la agricultura y de otras actividades.

Eso vemos en Machu Picchu, Tipón, Cumbemayo, La Achirana, Taymi, Racarumi, Huirucatac, Chankillo, Tampumachay, Ocaña, Matara, Uchulla, Tejeje, Bisambra, Aja, Curve, Llicuas, Soisonguito y Copara.

Ucchuy Qosqo

En el caso de Machu Picchu, a manera de ejemplo, y tan solo para referirnos al más emblemático de los desarrollos urbanos e ingenieriles de los incas, cabe citar los estudios del reconocido ingeniero y científico, hidropaleontólogo, Kenneth Wright, quien destaca en primer lugar el planeamiento que evidencia la ciudadela, donde la ubicación de los espacios urbanos y agrícolas responden a una valoración de las fuentes de agua, su ubicación y su magnitud. Es decir, allí los asentamientos o ubicaciones de las personas debían anteceder y considerarse a la luz de las fuentes y disponibilidades del esencial recurso para la vida que es el agua. El diseño de los canales de conducción del agua, su previsión respecto a los caudales máximos y mínimos, sus formas de regulación y disipación de energía, su separación en cuanto a los usos de riego y de consumo humano y, finalmente, la maravillosa conducción del agua hacia los andenes para aprovecharla con pendientes adecuadas en el uso agrícola, son una muestra de lo que sin duda es preciso destacar y emular, a pesar de los siglos transcurridos, como un ejemplo de planeamiento y ejecución de ingeniería magistral.

Es admirable encontrar cómo, en algunos lugares, nuestros antepasados llevaron hacia el Pacífico —para beneficio de zonas desérticas y de sus antiguos y sedientos pobladores— aguas destinadas al Atlántico; cómo encauzaron tramos de ríos caudalosos como el Urubamba y el Patakancha; cómo canalizaron riachuelos para construir ciudades sobre ellos, como en el caso del río Huatanay en el Cusco.

El agua fue para ellos un recurso que —regulado, almacenado, encauzado, trasvasado o como fuese necesario— debía servir, del mejor modo, a todos los habitantes del imperio. Para eso emplearon muchos medios: los camellones o *waru warus*, con los que facilitaban el drenaje durante las lluvias, controlaban las inundaciones, regulaban el riego, establecían fuentes de abono y atemperaban el crudo frío de las alturas; las *qochas* o lagunas artificiales, que además de servir para almacenar agua en lugares adecuados cumplían los mismos propósitos de los citados *waru warus*; los sistemas de amunas o zanjas abiertas que seguían las curvas de nivel para recoger el agua de las lluvias y así recargar el acuífero (hasta ahora se usan en Tupicocha, Huarochirí); los andenes que, según Luis Masson, cubren en todo el Perú una superficie de un millón de hectáreas.

En resumen, tengamos muy presente que el agua en el antiguo Perú no fue un elemento intocable, intangible o solamente utilitario, no obstante su carácter sagrado. Por el contrario, fue manejado como un factor esencial para el desarrollo y para la vida.

Hagamos por eso lo que sabiamente hicieron nuestros antepasados: Planifiquemos el desarrollo de las ciudades y asentamientos humanos considerando el abastecimiento de agua como criterio esencial, y apliquemos adecuadamente las tecnologías ancestrales y modernas que sean necesarias para alcanzar un uso sostenible y racional de tan esencial recurso. ❋

CARLOS CASABONNE: «SI NO EDUCAMOS NUNCA VAMOS A PROGRESAR»

José Miguel Cabrera
Fotos de Soledad Cisneros

SERENO, SENCILLO Y SONRIENTE, EL INGENIERO CIVIL CARLOS CASABONNE REPASA EPISODIOS DE SU CARRERA. EN EL PERÚ ES UNO DE LOS PROFESIONALES MÁS DESTACADOS E INNOVADORES EN SU CAMPO.

Tengo que reconocer que siempre fui buen alumno en el colegio. Mi padre trabajaba en un banco y fue trasladado a diferentes ciudades del país, así que estudié nada menos que en ocho colegios. He vivido en Cusco, que es mi ciudad natal, Tacna, Arequipa y Lima.

Vivir en tantos lugares debe ser una gran ventaja para conocer el país…

Siempre me chocó la arrogancia del limeño, que se sintiese el rey del mundo. Cuando a algunos amigos les preguntaban en el extranjero de dónde eran, respondían que eran de Lima… no del Perú, sino de Lima.

¿Cómo se manifiesta su vocación por la ingeniería?

Mi padre quiso ser ingeniero civil y preparándose para el ingreso a la universidad le dio meningitis, por lo cual tuvo que estar seis meses postrado en una cama. Luego su papá (mi abuelo) lo metió a trabajar en el banco donde él laboraba, y ahí se quedó. Creo que mi vocación tiene que ver con este episodio… aunque siempre me gustaron mucho las matemáticas y la historia.

Un día mi padre me esperaba en el comedor para preguntarme qué carrera quería seguir. Yo le dije: Economía, y él me preguntó por qué. Para hacer algo similar a lo que tú haces y quizá trabajar en banca, le dije yo. De ninguna manera, me contestó, tienes que ser ingeniero. Y aquí me tienen (risas).

En 1957 ingresé a la Universidad Nacional de Ingeniería. Trabajaba casi todos los veranos, los dos últimos en obras portuarias, en el Callao, una actividad que me marcó mucho porque era muy bonito trabajar al lado del mar. Con mi compañero de clase, Raúl Ríos, éramos pichones de ingeniero, aprendíamos a comportarnos en obra, mirar planos y conocer la realidad de la ingeniería.

La UNI siempre fue muy cercana a la obra, y uno salía muy preparado en todas las especialidades. No tenía una orientación en el cálculo estructural o en la obra, era más bien una visión holística de la ingeniería. Era la época en que la universidad se hacía en bloques anuales, lo cual significaba una ventaja porque uno terminaba la carrera junto a su promoción. Hoy en día, con el sistema por créditos, el alumno no tiene una promoción y existe menos identificación. Nosotros nos ayudábamos unos a otros, así nos hicimos ingenieros, todos juntos. Por eso nuestra promoción del 62 es tan unida y después de cincuenta años seguimos reuniéndonos.

¿Qué ingenieros le marcaron un camino en esos años iniciales?

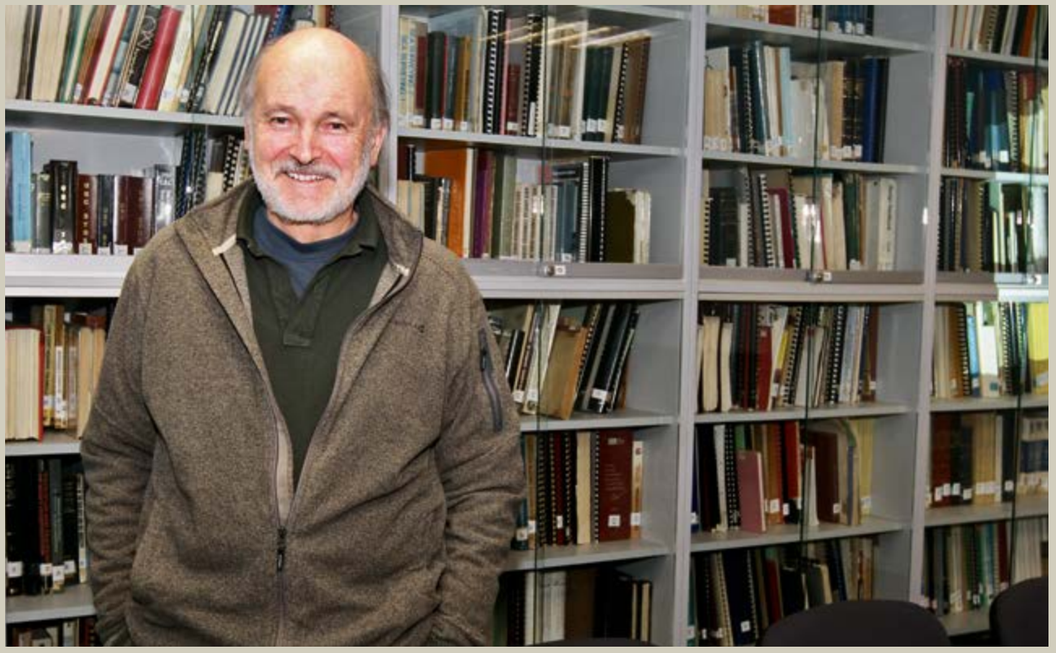
Yo resaltaría al ingeniero Biaggio Arbulú como uno de los mejores profesores que tuvimos. También estaban Pedro Lainez Losada, excelente profesor de Puentes; Bernardo Fernández, de Concreto Armado, y Ernesto Maisch, de Hidráulica, un gran curso. Ellos marcaron mi vida universitaria.

Una vez graduado, ¿a qué obras se dedicó inicialmente?

A la edificación urbana, pues trabajé como ingeniero residente en una obra del Banco Agropecuario, en el jirón Miró Quesada. Al poco tiempo me fui con una beca Fulbright a Estados Unidos, donde básicamente vi el tema de Estructuras. Estuve en Georgia Tech, en Atlanta, donde llevé cursos de posgrado: ingeniería de suelo, tensado y postensado, estructuras metálicas. Pero más allá de lo académico, la experiencia fue interesante debido a la convivencia con gente de todo el mundo. Pude conocer la forma de pensar de los ingenieros estadounidenses, lo cual hizo mucho más fácil la relación profesional, más fácil que con los europeos.

¿Por qué?

La formación europea es más matemática, centrada en el número. Son muy buenos ingenieros pero tienen otro enfoque de la ingeniería; la norteamericana es mucho más práctica. Luego de terminar la universidad fui a San Francisco, donde tenía un hermano que trabajaba en un banco, y conseguí trabajo en una compañía llamada Utha Construction and Mining Corporation.



Eran socios de la minera Marcona y estaban haciendo una gran expansión de la mina. Trabajé en este proyecto y también en otro de un cargador de barcos. Todos estos proyectos los hice durante un año en la oficina de Palo Alto, California, pues era el tiempo de trabajo que me permitía esta beca.

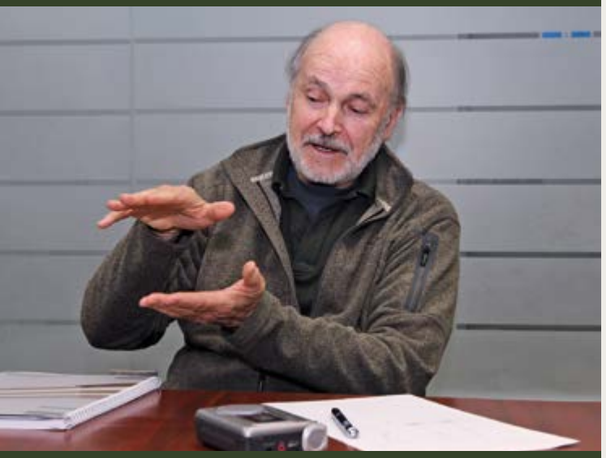
Regresé en agosto del 65 y entré a trabajar con Héctor Gallegos. Ha sido toda una experiencia de vida, pues ya vamos a cumplir 50 años en sociedad.

¿Qué es lo que lo une con tanta pasión a su trabajo como ingeniero?

La ingeniería te permite creatividad. Esto es como un buque, una vez que estás a bordo este sigue su marcha. Me gusta diseñar, siempre he buscado proyectos interesantes, dentro de los cuales hay dos que recuerdo gratamente. Uno fue el túnel Presidente Balta, en el ferrocarril central, cerca de Matucana. Enafer nos pidió que hiciéramos un estudio para evitar un puente que todos los veranos era arrasado por la crecida del río.

Hicimos estudios de geofísica para ver dónde estaba la roca y vimos que era imposible hacer un túnel por debajo del río. Nos pidieron otras opciones, pero el presupuesto era bajo y la solución no podía excederlo. Fue así como encontramos la solución a través de un túnel que la prensa bautizó como helicoidal, porque sin cruzar el río cortamos el cerro, dimos la vuelta en helicoidal y agarramos el ramal del ferrocarril que estaba en lo alto. Fue una solución muy interesante.

Lo curioso es que tiempo después me llamaron de Enafer para otra consulta, y mientras esperaba a que empiece la reunión vi que en la mesa había planos de una compañía extranjera. Grande fue mi sorpresa al comprobar que eran diferentes soluciones para el tramo del ferrocarril entre Matucana y Ticlio, para evitar los benditos zigzags. Habían hecho un proyecto para eliminarlos tomando nuestra idea del puente Presidente Balta, pero le habían dado la obra a una empresa extranjera. ¡Cosas de la administración pública!



¿Y cuál es la otra obra fundamental?
La de Cabitos, que solucionó ese nudo terrible de la avenida Benavides y el óvalo Higuereta. Era un cruce de la muerte con semáforos por todos lados. Hacía unos años, Invermet nos había contratado para hacer un paso a desnivel, para que Marsano pasara por debajo de Benavides. Cinco años después hicimos el tren eléctrico y nos volvieron a llamar para actualizar el presupuesto y realizar finalmente el proyecto inicial. Yo pensé: vamos a hacer un paso a desnivel dejando la avenida Benavides con semáforos… ¿por qué mejor no pasamos la Benavides por debajo de Tomás Marsano, y que esta avenida pase por debajo del óvalo. Así fue, entonces tenemos un primer sótano, Marsano; el segundo es Benavides y el primer piso es el tren eléctrico. Una vía muy interesante.

Usted participó en la obra del edificio Interbank, ¿qué se siente construir algo que parece que se estuviera cayendo?
En el diseño da esa impresión porque uno está acostumbrado a que las cosas sean verticales. El arquitecto austríaco Hans Hollein vino con esta arquitectura y en primera instancia le dijimos que no, pero luego hicimos varios análisis y aceptamos. Desafiar la gravedad era el reto. Es un edificio inclinado, la caja de ascensores es vertical, y creo que es el primer uso que se da en Perú del postensado vertical, es decir, cables que producen esfuerzos de compresión en elementos y fuerzas contrarias a las cargas que tiene el edificio en su vida útil. A los muros inclinados les pusimos cables para contrarrestar los esfuerzos de tracción ocasionados por la inclinación.

¿Qué responsabilidad siente el ingeniero al asumir esta clase de desafíos?
Todas las decisiones de ingeniería implican mucha responsabilidad. Sobre todo en el diseño estructural uno está tomando decisiones que tienen que ver directamente con la seguridad, la vida, no solo con el costo económico. Las estructuras se hacen para ser usadas por la sociedad. Todas las actividades ingenieriles llevan un riesgo, que es calculado, que debe evaluarse para tomar una decisión. Si los ingenieros no hubieran tomado riesgos no hubiese existido el progreso.

En ese sentido, ¿qué grandes obras de la ingeniería de los últimos tiempos considera usted trascendentes?
Hace unos treinta años la ingeniería enfrentaba los sismos con resistencia y rigidez, hasta que se inventaron sistemas para torearlos y evitar que las fuerzas del sismo entren a la estructura, o las contrarresten en caso de ingresar. Mediante el aislamiento sísmico el edificio es separado de su base y luego colocado sobre aisladores sísmicos. Lo que se mueve en un terremoto es el suelo y el edificio reacciona ante ese movimiento. Con los aisladores el edificio se mueve como un bloque y evitan la diferencia de movimiento entre un piso y otro, que es el tipo de movimiento que destruye.

> TODAS LAS DECISIONES DE INGENIERÍA IMPLICAN MUCHA RESPONSABILIDAD. SOBRE TODO EN EL DISEÑO ESTRUCTURAL UNO ESTÁ TOMANDO DECISIONES QUE TIENEN QUE VER DIRECTAMENTE CON LA SEGURIDAD, LA VIDA, NO SOLO CON EL COSTO ECONÓMICO.

Este fue un gran desarrollo liderado por japoneses, estadounidenses y neozelandeses en los años 80. Yo asistí al primer congreso de aislamiento sísmico, en Kuala Lumpur, y me fascinó la idea. Quisimos aplicarla aquí en un edificio de vivienda, incluso teníamos los auspicios porque los fabricantes prácticamente nos donaban los aisladores con el fin de promoverlos. Era el año 82, yo era vicepresidente del Instituto Nacional de Investigación y Normalización para la Vivienda, y en una reunión con el Presidente Belaunde expuse esta idea. Recuerdo su respuesta: «fíjese ingeniero, lo felicito por la idea, pero ahora no estamos para experimentar sino para hacer obra». Por lo tanto, esto ha demorado treinta años en llegar a nuestro país. Ahora estamos terminando el proyecto de la nueva universidad UTEC, que va a construirse sobre aisladores sísmicos.

¿Cuánto se ha avanzado en los últimos tiempos en ingeniería sísmica en nuestro país?
Tenemos un reglamento de ingeniería sísmica que está actualizado. Podemos decir que en este campo hemos avanzado, aunque no tanto como los chilenos que sufren más terremotos y tienen muchos auspicios.

El Perú no se ha quedado atrás, pero lo que hace falta es instrumentación para registrar los datos de los sismos. Lo ideal sería poder tener registros en todas las ciudades y en los diferentes terrenos, porque eso te da la forma de los picos de aceleración y determina cuántos cambios de movimiento hacia atrás y hacia delante hay en una fracción de tiempo. Esta frecuencia marca la intensidad del sismo y el daño que hace a la estructura.

Para hacer proyectos de ingeniería muy avanzada se requiere tener registro de sismos, y cuando se tiene

LA INGENIERÍA TRANSFORMA LA NATURALEZA EN BENEFICIO DE LA SOCIEDAD, Y USA SUS RECURSOS DE CIENCIA Y TECNOLOGÍA APLICÁNDOLOS EN DIVERSAS CIRCUNSTANCIAS, PARA LO CUAL REQUIERE DE CREATIVIDAD E INGENIO.

un edificio importante es necesario contar con registros de tres o cuatro sismos para someter el edificio, a través de programas de computadora, a los mismos movimientos ocasionados por esos sismos en el pasado. A partir de ahí se realiza el diseño.

¿Cuánto hay de intuición en ingeniería?
Recuerdo a ingenieros que decían sentir el comportamiento de la estructura y nosotros, como alumnos, nos reíamos. Sin embargo, eso es cierto. Si uno conoce el comportamiento estructural, al mirar un proyecto puede intuir dónde están las tracciones, las compresiones, si es que el edificio es suficientemente rígido, si no se va a mover y destruir lo que está adentro, si no se va a «torsionar» durante un sismo.

En nuestro futuro cercano, ¿cuáles son las necesidades más gravitantes de la ingeniería en construcción?
La educación de los ingenieros, ellos necesitan una formación holística. El ingeniero debe salir de la universidad con capacidad para aprender y estudiar. También debe desarrollar la comunicación, generalmente el ingeniero es autista, no sabe comunicar, a diferencia del arquitecto que es extrovertido. Debe salir preparado para enfrentar diferentes retos. Uno no sabe qué camino le va a ser señalado, muchas veces no puede elegir y le toca trabajar en hidráulica, carreteras u obras portuarias, entonces debes estar preparado para todas las opciones. Y también están los valores que hoy, desgraciadamente, son una gran carencia en el ejercicio profesional.

En su libro *Albañilería estructural*, cuya autoría comparte con el ingeniero Héctor Gallegos, se afirma que la ingeniería es más un arte que una técnica, y que debe enseñarse como tal…
La ingeniería transforma la naturaleza en beneficio de la sociedad, y usa sus recursos de ciencia y tecnología aplicándolos en diversas circunstancias, para lo cual requiere de creatividad e ingenio. La ingeniería no es una ciencia, y menos una ciencia exacta. Ingeniería es arte, no hay dos ingenieros que lleguen a una misma solución frente a un determinado problema, y existen cinco posibles soluciones para un mismo problema. Entonces siempre debe haber un balance entre seguridad, costo, rapidez de construcción, durabilidad. En todas las obras se debe poner algo de creatividad, pero donde más se desarrolla el arte es en las obras de infraestructura: puertos, puentes, túneles, porque uno está en contacto directo con la naturaleza y debe ver aspectos multifacéticos de la misma. En el caso de un puente: el río, la quebrada, el suelo.

¿Qué certezas ha sabido aquilatar con el paso del tiempo con respecto al ejercicio de su profesión?
Una cosa fundamental en ingeniería es que la experiencia que uno adquiere debe compartirla. Hay dos modos de hacerlo: mediante publicaciones o exposiciones en congresos, o mediante la docencia. Eso redunda en bien de la ingeniería, la sociedad y en beneficio propio. Porque al exponer, uno puede analizar y ver otros ángulos que pudo haber contemplado en tal o cual obra.

En ese sentido nosotros hemos sido muy abiertos. Héctor Gallegos es quien desarrolló la albañilería y la edificación de vivienda tal como la conocemos hoy en día. Tuvimos mucho trabajo basado en este desarrollo, pero siempre lo expusimos y toda la comunidad de ingeniería hace ahora lo mismo que nosotros.

¿Qué es lo mejor que rescata de su labor como profesor?
Siempre se aprende enseñando, es una experiencia agradable recibir opiniones. Uno se siente joven aunque el aspecto no refrende esa sensación interna, pero eso a los alumnos no les importa y me tratan de «tú» (risas).

¿Cuánto ha cambiado su práctica en ingeniería con el paso del tiempo?
Ahora mismo estamos haciendo la torre Rímac en un edificio del zanjón, que será de doscientos metros de altura, por el momento la más alta del país. Estamos usando un procedimiento que se denomina de desempeño. Son dos tipos de análisis que se realizan del edificio: uno es un diseño prescriptivo que va de acuerdo con los reglamentos. Si el reglamento me plantea tal o cual exigencia, analizo y diseño el edificio para cumplir a rajatabla dichas disposiciones. Pero después se someten a un análisis que se llama «por desempeño». Entonces, de acuerdo con el propietario haces que este fije objetivos de comportamiento del edificio. En un sismo severo el reglamento dice que el edificio no debe colapsar, y efectivamente no colapsa pero puede haber quedado destruido por dentro de manera tal que deba ser demolido o que la reparación resulte muy costosa.

Al fijar objetivos de comportamiento, el propietario puede decir lo siguiente: «quiero que tras un sismo fuerte mi edificio continúe operativo, que no tenga que ser desalojado para su reparación. Y en sismos catastróficos espero que los daños estructurales que sufra sean leves». Así se analiza el edificio y se van reforzando las partes para las diferentes magnitudes de sismo. No solo se consigue más seguridad y un mejor comportamiento, sino que se puede lograr economía.

¿Cómo hace para construir un edificio de doscientos pisos y no envanecerse de haber logrado tamaña grandeza?
Tenemos que ser humildes, porque si uno mira alrededor del mundo se encuentra con edificios de ochocientos metros de altura. La ingeniería peruana tiene muchísimo que aprender, el problema es que hemos estado encerrados desde el gobierno militar hasta la década del noventa. Estuvimos aislados del mundo en ingeniería y en otras cosas, mientras que Chile, por ejemplo, seguía abierto al mundo y adquirió tecnología y conocimiento. Cientos de estudiantes chilenos iban a universidades becados por su gobierno, cosa que acá nunca ha ocurrido. La educación, no solo en ingeniería, es un problema central. Si no educamos y formamos nunca vamos a progresar.

RICARDO VILLARÁN GODOY:
UNA VIDA DE PELÍCULA

Violeta Núñez Gorriti

EN EL CINE PERUANO AÚN HAY MUCHAS HISTORIAS POR CONTAR. UNA DE ELLAS ES LA VIDA, AVENTURAS Y MILAGROS DE DON RICARDO VILLARÁN GODOY, DIRECTOR DE CINE, DRAMATURGO, PERIODISTA Y COMERCIANTE QUIEN FUNDÓ EL CÍRCULO PERUANO DE ACTORES, ESCRIBIÓ DIECISIETE OBRAS DE TEATRO Y DIRIGIÓ TRECE LARGOMETRAJES, SIENDO UNO DE LOS MÁS PROLÍFICOS DIRECTORES DE CINE PERUANO. DON RICARDO NACIÓ EN LA CIUDAD DE LIMA EL 9 DE ABRIL DE 1879, A ESCASOS CINCO DÍAS DEL INICIO DE LA GUERRA DEL PACÍFICO (1879-1884). INDUDABLEMENTE, SU VENA ARTÍSTICA FUE HERENCIA FAMILIAR QUE EMPEZÓ A DESARROLLAR A UNA CORTA EDAD. POCO SABEMOS DE SUS PRIMEROS AÑOS FORMATIVOS QUE DEBIERON ESTAR MARCADOS POR LA GUERRA Y LA DERROTA; DON RICARDO Y SU GENERACIÓN FUERON HIJOS DE ESTE AMARGO CAPÍTULO DE LA HISTORIA NACIONAL. EN 1908, A LA EDAD DE 29 AÑOS, CONTRAJO MATRIMONIO CON JOSEFA DUANY FRANCO CON LA QUE LLEGA A TENER CINCO HIJOS.

Don Ricardo fue testigo privilegiado del arribo del cine a Lima, en 1897, y el desarrollo del espectáculo en las primeras décadas del siglo XX. No dudamos de que la asistencia y visión de las producciones que llegaban a la ciudad, sumadas a su actividad teatral, calaron en el imaginario del joven bohemio y lo incentivaron a llevar a la pantalla grande las producciones de su quehacer cotidiano. No hemos encontrado ningún indicio que nos lleve a relacionar al joven Villarán con las primeras producciones nacionales. Los lazos con la actividad teatral lo llevan a ocupar, en el primer gobierno de Augusto B. Leguía (1908-1912), el cargo de Conservador del Teatro Municipal de Lima.

Ricardo Villarán, apunte de Teodoro Nuñez Ureta

Hacia 1918, aproximadamente, decide trasladarse a Argentina tal vez buscando nuevos horizontes en donde desarrollar su arte; la estancia en el país austral se prolonga por dieciocho años. Tenemos que recordar que la actividad teatral en Lima decae fuertemente tras el inicio de la guerra y las consecuencias de la derrota. Si bien, hacia finales del siglo XIX, las compañías de ópera, teatro, zarzuela reanudan sus temporadas en Lima, nunca lograron recobrar la fluidez de antaño.

En tierras gauchas pronto entró en contacto con el ambiente artístico y teatral e inició su carrera cinematográfica dirigiendo ocho largometrajes mudos: *La baguala* (1920), *En un pingo pagaré* (1922), *El hijo del Riachuelo*, (1923), *Gorriones* (1925), *Manuelita Rosas* (1925), *María Poey de Canelo* (1927), *Un robo en la sombra* (1928), *El poncho del olvido* (1929), al mismo tiempo que pone en escena varias de sus obras teatrales. La revista porteña *Bambalinas*, la revista teatral (1918-1934), dirigida por Aníbal J. Imperiale, publica varias de estas obras: *Los hijos mandan* (1923), *Sangre gris* (1923), *Un hombre inmoral* (1923), *A cartas vistas* (1923), *La falsa huella* (1926), *Muñecos de trapo* (1926), *El demonio de la Guarda* (1933). La nostalgia por el terruño tal vez motivó su regreso al Perú hacia 1936, al cual retorna con el conocimiento y experiencia necesaria para iniciar una de las etapas más fecundas y productivas del cine peruano.

LA NOSTALGIA POR EL TERRUÑO TAL VEZ MOTIVÓ SU REGRESO AL PERÚ HACIA 1936, AL CUAL RETORNA CON EL CONOCIMIENTO Y EXPERIENCIA NECESARIA PARA INICIAR UNA DE LAS ETAPAS MÁS FECUNDAS Y PRODUCTIVAS DEL CINE PERUANO.

Amauta Films del Perú S.A.

La producción de largometrajes de ficción en los locos años veinte no fue nada despreciable, las cifras de producción de películas iban en ascenso y el sueño de consolidar una industria cinematográfica local parecía estar en marcha: *Camino de la venganza* (L. Ugarte -1922), *Luis Pardo* (E. Cornejo -1927), *La Perricholi* (E. Longhi -1928), *Como Chaplin* (A. Santana- 1929) formaron parte de este proceso. La cartelera limeña presenta un acontecimiento inesperado en 1930. Ese año se estrenaron, aparte de un significativo número de noticieros, ocho largometrajes nacionales: *La última lágrima* (F. Iglesias -1930), *La Banda del Zorro* (M. Museto -1930), *La huérfana de Ate* (L. Álvarez -1930), entre otros. La crisis política y económica ocurrida tras la quiebra de Wall Street, que precipitó la caída del segundo gobierno de Augusto B. Leguía (1919-1930) y la aparición en el escenario mundial del cine sonoro influyeron decisivamente en la paralización de esta incipiente producción fílmica. Don Ricardo no estuvo presente en esta primera etapa de producción de películas peruanas pero sí estarán Manuel Trullen y Francisco Diumenjo, personajes indispensables de Amauta Films e impulsadores del sueño de forjar una industria.

La bailarina loca (1937).

Ha sido señalado en más de una oportunidad la influencia del cine argentino y mexicano así como el «suceso radial» en la producción nacional de la llamada «Época de oro», sin embargo esta aseveración deja de lado las producciones en castellano realizadas por Hollywood. Efectivamente, las cinematografías argentina y mexicana irrumpen con fuerza en la cartelera nacional y latinoamericana, pero los clásicos y grandes sucesos de taquilla de ambas cinematografías ocurrieron hacia fines de la década del treinta a la par que la producción nacional. Creemos que el modelo inspirador de los noveles cineastas nacionales fue la producción en castellano realizada por los estudios hollywoodenses. Este modelo de producción basado en el sistema de estudios y géneros, como comedias sentimentales, dramas policiales, melodramas musicales, desarrollado por la meca del cine, fue el derrotero a seguir no solo para el caso del cine peruano. Las películas estadounidenses en castellano fueron las primeras producciones sonoras exhibidas en el cine teatro América, Don Ricardo debió conocerlas durante su estancia en la Argentina.

Manuel Trullen (1905-1976) señala que conoce y forja una amistad con Don Ricardo en Argentina, cuando este filmaba El poncho del olvido. Una vez en Lima, en 1936, Villarán convence al empresario chalaco Enrique Varela La Rosa para invertir en cine. El nombre elegido para la flamante empresa fue Amauta Films del Perú S.A., que se constituye oficialmente en setiembre de 1938 aunque sus actividades se iniciaron a fines de 1936. Para los flamantes «estudios» de la empresa se alquiló un corralón en la calle Jorge Chávez 1137, a la espalda del Hospital Loayza, en Chacra Colorada, en donde se construyó un set de filmación que se basó en una carpa que perteneció al Circo Taurino Osambela. Los equipos de filmación fueron heredados de Cinematografía Heraldo, incluían una cámara Askania de 120 metros con un

EFECTIVAMENTE, LAS CINEMATOGRAFÍAS ARGENTINA Y MEXICANA IRRUMPEN CON FUERZA EN LA CARTELERA NACIONAL Y LATINOAMERICANA, PERO LOS CLÁSICOS Y GRANDES SUCESOS DE TAQUILLA DE AMBAS CINEMATOGRAFÍAS OCURRIERON HACIA FINES DE LA DÉCADA DEL TREINTA A LA PAR QUE LA PRODUCCIÓN NACIONAL.

LAS PELÍCULAS FUERON ESTRENADAS CON SINGULAR ÉXITO EN LAS SALAS DE CINE LOCALES. TRAS LA DIRECCIÓN DE ESTAS PELÍCULAS OCURRE UN ALEJAMIENTO DE LA EMPRESA.

lente de 50 mm, que funcionaba con manivela y que ocasionaba más de un problema en el momento de la filmación, motivo por el cual se le acondicionó un motor eléctrico sincrónico. En el laboratorio se contaba con una copiadora Bell & Howell dúplex 35 mm intermitente; para el revelado se utilizaba el método de «cubetas–batidores». En la sala de montaje se instaló «una mesa con dos embobinadoras, pegadoras, canastos para depositar la copia de trabajo (copión), y una moviola hecha en Lima por adaptación de un proyector Pathé y un lector de sonido óptico. El equipo de la empresa estuvo conformado por los ya mencionados Trullen encargado de la fotografía y Diumenjo del sonido, y por noveles técnicos: Julio Barrionuevo, Pedro Valdivieso, Eduardo Tellería, Alejandro Oyanguren responsable de la escenografía y Manuel Cáceres como jefe de laboratorio».

Don Ricardo dirige los primeros cuatro largometrajes de Amauta: *La bailarina loca* (1937), *Sangre de selva* (1937), *De doble filo* (1937) y *La falsa huella* (1938). Carmen Padrillo, Pepe Soria, Blanca Rowland, Arturo Castillo, Alejo López, Lila Cobo, Antonia Puro, entre otros, fueron los encargados de protagonizar los roles principales. Las películas fueron estrenadas con singular éxito en las salas de cine locales. Tras la dirección de estas películas ocurre un alejamiento de la empresa. Las siguientes producciones de Amauta serán dirigidas por el chileno Sigifredo Salas, quien anteriormente trabajara con Trullen y Diumenjo en la película *Buscando olvido* (S. Salas- 1938) y el noticiero cinematográfico *Heraldo*.

¿Qué es lo que ocurrió? ¿Por qué no siguió dirigiendo películas en la empresa de la que él era fundador y socio? Creemos que su alejamiento se debió a diferencias entre su estilo, más apegado al teatro y al modelo hollywoodense en castellano, y la propuesta popular que estaba desarrollando especialmente el cine mexicano con películas como *Allá en el Rancho Grande* (F. De Fuentes- 1936) que se estrenó con gran éxito en la cartelera limeña. El cine peruano copió este modelo; se filman *Gallo de mi galpón* y *Palomillas del Rimac*, ambas de S. Salas, con las que trató de adaptarse al modelo imperante.

Penas de amor (1944), protagonizada por Juan Escudero, Ada Marvel, Edmundo Moreau, y producida por la nueva y flamante Productora Huascarán S.A., empresa que intenta reanudar la producción de largometrajes que tras el inicio de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) había cesado, fue la última película que dirigió Don Ricardo en el cine nacional.

A fines de la década del cuarenta hubo el intento de consolidar «de una vez por todas» el tan ansiado sistema de estudios que permitiera la producción de películas peruanas, tal como lo estaban haciendo sus pares de México y Argentina (que a diferencia de la producción nacional fueron cinematografías que contaron con el respaldo de sus gobiernos) en el proyecto de la Ratto Films, pero quedó solo en eso y tal vez constituyó el más estruendoso fracaso financiero en el cine nacional, Don Ricardo no participó en esta etapa. Alejado de la actividad teatral, olvidado por la nueva generación de actores y recluido en sus recuerdos, Don Ricardo Villarán Godoy nos dejó el 18 de abril de 1960.

La falsa huella (1938).

EL GRAN TEATRO DE PAUCARTAMBO

Miguel Rubio Zapata
Texto y fotos

A MEDIADOS DE JULIO DE CADA AÑO, SE REALIZA EN PAUCARTAMBO UNO DE LOS EVENTOS DE TEATRALIDAD FESTIVA MÁS INTENSOS QUE HE VISTO EN MI VIDA. ESTAS MANERAS DE TEATRO QUE SE DAN EN PAUCARTAMBO ME RECUERDAN LAS TRADICIONES ASIÁTICAS DONDE EL CONCEPTO DE ACTOR NO ESTÁ SEPARADO DEL DANZANTE, SON UNO SOLO. EL ACTOR TIENE ESCRITO EN SU CUERPO EL PERSONAJE Y HABLA Y BAILA, O HABLA Y DANZA, TAL CUAL SUCEDE EN EL TEATRO KABUKI O EL TEATRO NOH, AMBAS TRADICIONES ESCÉNICAS PERTENECIENTES A JAPÓN. ASÍ COMO EN LAS TRADICIONES TEATRALES DE ORIENTE EL ESPECTADOR CONOCE EL ARGUMENTO QUE VA ESPECTAR –COMO SUCEDE EN LA LLAMADA ÓPERA DE PEKÍN– EN PAUCARTAMBO TAMBIÉN LOS CIENTOS DE ESPECTADORES QUE VAMOS CADA AÑO A PARTICIPAR DE ESTA FIESTA TEATRAL CONOCEMOS EL ARGUMENTO Y VAMOS A PRESENCIAR CÓMO SERÁ INTERPRETADO POR LOS ACTORES DANZANTES.

La fiesta, una de las más importantes del sur andino, se celebra en honor a la Virgen del Carmen y los danzantes se disputan su origen y pertenencia a ella.

En el imaginario popular existen diversas versiones sobre la llegada de la imagen de la mamacha Carmen a Paucartambo, las más conocidas provienen de tres grupos de danzantes: Los Q´hapac negro, los Q´hapac Qolla y los Q´hapac Ch´unchu.

Durante los días de la fiesta, entre el devenir de una y otra danza, se genera una especial situación de oralidad. Propios y extraños comentan lo que va pasando en esos intensos días: los orígenes de la fiesta, lo que cuentan las danzas, los símbolos expuestos en los vestuarios, máscaras, accesorios y, sobre todo, las diferentes versiones de la llegada de la Virgen del Carmen a Paucartambo.

Este relato está basado en sucesivas entrevistas a los integrantes de la danza del Q´hapac Ch´unchu, particularmente a dos de sus integrantes: Lester Cuadros y Efraín Jurado, actual rey de la danza de los Q´hapac Ch´unchu.

Luego de tres días seguidos de danzar por las calles del pueblo, las comparsas acompañan a la Virgen al viejo puente de piedra que el Rey Carlos III ordenó construir durante la Colonia para facilitar el tránsito de los pobladores y el pago de tributos. Desde allí la Mamacha Carmen da la bendición a los cuatro vientos y emprende el regreso a la Iglesia.

Los grupos de danzantes se concentran en la plaza. El caos se deja sentir en la simultaneidad de las danzas y sonido de las bandas. Se instaura el desorden que contrasta con los días anteriores: la Guerrilla está por iniciarse.

La Guerrilla es la puesta en escena de un combate ritual que tiene como escenario la plaza principal del pueblo, es un evento de juego colectivo, una situación de representación en un espacio común compartido por espectadores y danzantes donde se desarrolla un argumento conocido y con un final esperado.

Los personajes medulares que se confrontan pertenecen a dos comparsas, los Q´hapac Qolla y los Q´hapac Ch´unchu, alrededor de las cuales se construye el perfil ritual y mitológico del evento. Son estas dos comparsas las que marcan las tensiones de la fiesta, ellas protagonizan un enfrentamiento de alto valor simbólico por la carga histórica que subyace en el argumento que se repite invariablemente todos los años como un ritual teatral de afirmación de identidad local.

Los Danzantes Q´hapac Qolla

Representan a los comerciantes que llegaban a Paucartambo provenientes de la meseta del Qollao. La danza llega encabezada por el alcalde o Machu Qolla, su mujer, la Imilla -representada por un hombre con el rostro cubierto con un paño negro-, su pequeño qollita (hijo), dos danzantes llamados capitanes que van al lado del jefe, luego dos hileras de danzantes llamados soldados, siempre acompañados de una llama viva que es parte del grupo con un llamero encargado de llevarla. Todos portan máscara tejida llamada *Waqòllo* y resalta en su vestuario una vicuña disecada colgada en la cintura. Los danzantes llevan monteras adornadas con mostacillas de colores y con variados diseños y bordados con hilos dorados y otros colores.

Podemos rastrear los orígenes de estos personajes danzantes en los grabados del cronista Huamán Poma de Ayala, quien en su significación más reciente cuenta que una mujer comerciante originaria de Paucartambo en uno de sus viajes a Pucará (Puno), con motivo de comercializar sus productos, encontró la cabeza de la imagen de la Virgen del Carmen en la habitación donde se hospedaba, la trajo a Paucartambo y aquí hizo completar el resto del cuerpo para luego donarla a la iglesia.

Estos personajes son los más arraigados en la tradición, son muy respetados y formales, hablan siempre en quechua y le cantan a la Virgen; asimismo pueden ser muy divertidos e incluso se permiten, en algunas ocasiones, añadir a su vestuario tradicional algunos accesorios para provocar una presencia jocosa y muchas veces burlona, haciendo alusiones críticas a la situación política y social del momento

Los danzantes del Q´hapac Ch´unchu

Cuentan los integrantes de esta danza que sus orígenes se remontan a los tiempos en que el valle de Qosñipata fue invadido por hacendados que se apropiaron de las tierras de los nativos. Se formaron más de 300 tierras en las que trabajaban esclavos negros llevados de la costa para trabajar en este rico valle. Los negros llevaron el culto a la Virgen del Carmen que era venerada en la capilla de una de las haciendas. Hartos de la presencia extraña, los habitantes de la selva (Ch´unchus) se revelaron y atacaron e incendiaron la hacienda donde se veneraba la Virgen. Se dice que entre las flechas que dispararon los salvajes hirieron el cuerpo de la Virgen para luego ofrecerla al río. Este la arrastró hasta un islote donde pudo ser recuperada y llevada a Paucartambo. Desde ese entonces, dicen, el río Amaru Mayu (río Serpiente) cambió de nombre por río Madre de Dios. Según algunas versiones, además de la imagen de madera se halló en la isla otra de yeso, pero solo pudieron sacar la primera.

La danza de los Q´hapac Ch´unchu hace alusión a la vida guerrera de los salvajes. El vestuario del rey, jefe de la danza, lleva bordado en su majestuosa capa dos serpientes, un otorongo y una mariposa, una manera de tomar los atributos de cada uno: la sabiduría de la serpiente que navega por el río, la astucia del otorongo que les enseña a cazar y el bello vuelo de la mariposa que se posa silenciosamente en su objetivo, como el vuelo mismo de sus flechas. Los Ch´unchus llegan a Paucartambo guiados por el sueño de su jefe que veía a una mujer hermosa que le señalaba un camino desconocido y misterioso; ellos lo siguieron hasta llegar a Paucartambo donde encontraron a la mujer que veían en sus sueños: era la Virgen del Carmen. Desde entonces se quedaron a su lado para siempre y son sus fieles guardianes. Durante la procesión acompañan a la Virgen bailando al los lados del anda.

Para los danzantes de Q´hapac Ch´unchu en opinión de su rey y del primer capitán, los Q´ollas inician su accionar en Paucartambo el día de la víspera. Durante el Qonoy encienden fogatas y fuegos artificiales; este es «el primer» atentado para recuperar a la Virgen. Según esta versión, los Qollas llegan a Paucartambo y mediante esta acción desesperada incendian el pueblo como una forma de intimidación que estratégicamente está orientada a llevarse a la Virgen porque creen que les pertenece, es así que los Q´hapac Ch´unchu entendiendo esta lógica salen a defender al pueblo y logran repeler «el atentado», controlar la situación y hacer retroceder al enemigo en su intento de tomar el pueblo y llevarse a la Virgen del Carmen. Según esta misma fuente, los Qollas regresan al día siguiente y cambian de táctica, entonces, para congraciarse con el pueblo, organizan El bosque: arman un alto tabladillo en medio de la plaza, entre las palmeras construyen un bosque artificial que representa la selva del Qosñipata y desde la parte alta arrojan regalos a la multitud que los espera. Ofrecen al pueblo como regalo los productos que llevan en su condición de comerciantes -frutas, jarras, cucharones de madera, canastas, lavatorios, pequeños bancos, etc.- y también

pueden, desde lo alto del tabladillo, conocer las posiciones y cantidad de Ch´unchus que están alrededor.

Este «amistoso gesto» de ofrecer regalos logra su cometido y neutraliza momentáneamente a los pobladores, una táctica de combate para desorientar y ganar tiempo para el día siguiente en que se realizará la guerrilla.

Finalizado el bosque, los Qollas consideran que conocen de manera suficiente a su enemigo y preparan la ofensiva. Como forasteros que son se alojan en una carpa que instalan en el centro de la plaza donde queda resguardada la esposa del jefe de los Qollas (Imilla) con sus hijos.

Los espectadores de Paucartambo conocen la trama de lo que va a suceder y asisten mas bien a espectar cómo será la representación ese año por los actores danzantes. El argumento no resiste modificaciones y las pequeñas variaciones las hacen los actores danzantes.

La Imilla, mujer del alcalde de los Qollas, es representada por un ágil varón que usa pollera, *llicilla* y montera pero su característica principal está en su rostro cubierto con una pañoleta negra que hace de ella una presencia ambigua y sumamente enigmática, asociada con la representación de la Virgen del Carmen. Esto tiene algún sentido metafórico que se hace evidente en la Guerrilla ya que uno de los picos dramáticos del argumento sucede cuando la Imilla es raptada por los Ch´unchus.

Todo este desarrollo de situación se realiza en el espacio común de la plaza que compartirán actores y espectadores. Si bien el argumento es conocido por los espectadores será el desarrollo de la acción y el juego de los personajes ese año lo que opera como interés de los espectadores.

El espacio donde se realiza la representación es circular. Grupos de espectadores toman el centro de la plaza como si fuera una isla y se instalan al borde de ella mirando hacia afuera. Llevan bancas y sillas con las que hacen niveles a manera de tribunas, la acera también es tomada desde el borde por espectadores que se acomodan muy temprano, lo mismo sucede con los balcones de la municipalidad, la escuela, la posta médica, etc.

El espacio circular de la plaza en que se ejecuta la acción supone que los actores danzantes repitan sus acciones muchas veces mientras van dando vueltas al alrededor; el espacio y el no detenerse -porque están siempre corriendo en sentido contrario al reloj- mantiene la atención de los espectadores proponiendo un ritmo ascendente.

Antes de iniciarse el desarrollo del argumento central, los *Maqtas* (jóvenes) representan al humilde trabajador campesino. Ellos operan como bufones de la fiesta, al mismo tiempo tienen la misión de poner orden para que el público no invada la zona de los danzantes. Al paso de la Virgen van pidiendo a los feligreses que se saquen los sombreros o gorras en actitud de respeto a la Mamacha Carmen. Al inicio de la Guerrilla van calentando el ambiente propiciando juegos de relaciones con los espectadores. Estos cómicos andinos llevan máscaras de nariz grande y amplia sonrisa, están sueltos y no pertenecen a ninguna danza en particular, se meten en todas y desde allí ejercen su rol de jugar con los espectadores. A diferencia de otros personajes enmascarados, los *Maqtas* sí hablan y lo hacen con aguda voz de falsete, que es el registro de voz de los enmascarados andinos que hablan en esta y otras fiestas.

Los *Maqtas* siempre están llenos de sorpresas, pueden tener consigo animales disecados, cámaras fotográficas que botan agua, teléfonos celulares de juguete, testículos de toro, etc. Su manera de relacionarse tiene casi siempre una connotación sexual, también hacen referencia de manera irónica a la situación política del momento o comentan con imágenes noticias de actualidad, otros abrazan a alguna mujer desprevenida y la fuerzan a acompañarlos a dar vueltas alrededor de la Plaza hasta dejarla exhausta. Esto funciona como una anticipación paródica de lo que va a ser más adelante el conflicto principal de la Guerrilla: el rapto de la Imilla por los Ch´unchus. Lo que parece estar detrás es la intención de comentar que lo que está en juego en esa tarde es la posesión y pertenencia de la Virgen.

Los *Maqtas* no dejan de interactuar con los espectadores, esto le da al evento un marco de juego que está presente todo el tiempo.

Por otro lado, los Qollas hacen arder en ollas de barro una mezcla de paja con pepas de ají seco, luego amarran sus huaracas a las asas de las ollas para cargarlas y orientar el picante seco hacia la cara de los espectadores que tienen que moverse para que el humo no les alcance a los ojos. Esta quema de los Qollas puede entenderse como una limpia del aire para protegerse de los males que llegan de la selva, el lugar de donde llegan sus enemigos, los Ch´unchus. Este momento también puede ser entendido como provocación hacia el pueblo, no olvidemos que según nuestra versión los Qollas llegan a Paucartambo con el propósito de recuperar a la Virgen por tanto tienen la iniciativa en el combate. Esta suerte de provocación irá en ascenso porque más adelante atacarán con sus huaracas cargadas de proyectiles, naranjas, entre otras cosas, que serán dirigidos hacia los espectadores, especialmente a los que están en los balcones. La agresión continúa cuando recorren el espacio agitando botellas de cerveza para descargarlas sobre los asistentes.

Asimismo, van apareciendo personajes de otras danzas que desarrollan situaciones, pequeñas historias que operan como líneas argumentales paralelas al argumento central, que funcionan como breves entremeses que se repiten durante el trayecto. Tal es el caso de la comparsa de la Waca-Waca, danza que satiriza la fiesta taurina española. Ellos, al compás del pasodoble, han ido recorriendo las calles del pueblo llevando al toro amarrado de la cabeza para realizar la corrida y van realizando algunos lances como el laceado, paseo de la cuadrilla, capeo, etc. El día de la Guerrilla los Waca–Waca se concentran en el perímetro de la plaza. En esta danza los personajes son: el toro, representado por un bailarín en traje de luces blanco quien lleva máscara de malla de alambre de color negro, dos toreros, un laceador, dos *Maqtas* que jalan al toro, la cholita, la dueña del toro, etc. Esta comparsa tiene su punto final en la guerrilla cuando el toro es finalmente sometido, muerto y paseado en procesión alrededor de la plaza y al compás de la marcha de Morán, la misma que se escuchará nuevamente al final de la Guerrilla cuando el vencido y muerto caporal de los Qollas será paseado por la plaza del pueblo.

Los Doctorcitos o *Siqllas* representan una danza que satiriza a los tinterillos, jueces, abogados de ambos sexos, en crítica representación burlona a sus maneras de administrar justicia. Ellos van correctamente vestidos de negro, los hombres llevan levita y sombrero de tarro y las mujeres falda, saco, sastre y birrete. Los *Siqllas* recorren el espacio realizando pequeñas escenas cómicas con un fuerte componente de crítica social teniendo como centro de su parodia a los magistrados del poder judicial. Portan además un inmenso libro llamado «caracho» en cuya tapa vemos escrito el título «El peso de la Ley». Ellos, a su paso, van realizando juicios sumarios a un personaje que acompaña la comparsa y representa a un campesino pobre a quien al final del juicio le llega la inevitable sentencia y acaba recibiendo los golpes de «El peso de la ley», mientras que otras veces la sentencia consiste en darle al acusado algunos látigos en la espalda.

Otra danza que se hace presente es la de los *Chuqchos* o Palúdicos que hacen su aparición con visibles heridas en el rostro de sus amarillentas máscaras. Representan a trabajadores que regresan de la selva afectados por el paludismo; es una sátira a la medicina occidental. Convulsionan, se desmayan y son atendidos por enfermeros bufos quienes les aplican inyecciones gigantes y garrotes, operaciones. Integra la comparsa una calavera enmascarada con guadaña en mano. Algunos llevan ramas denotando el lugar de donde vienen, otros llevan costalillos con los que atacan a los espectadores.

Los Qollas luchan en tono de broma en cambio los Ch´unchus pelean sin tregua, con firmeza y dignidad. Esta diferenciación de registro hace mucho más interesante el conflicto dramático porque los personajes antagónicos no lo son solamente en tanto que tienen objetivos opuestos sino que sus maneras de jugar el personaje también son diferentes. Imaginemos qué sería si el enfrentamiento se realizara entre personajes que están en un mismo registro. La comedia suele tener un personaje serio y otro bromista, esta oposición genera hilaridad por el contraste.

Por otro lado, en una guerra suelen haber muertos y el hecho de que los Qollas estén de alguna manera jugando con la muerte permite verla como algo cercano, natural, con la que convivimos, y que incluso integran a la fiesta durante la visita al cementerio que se hace en serio. Durante la guerrilla, la muerte aparece también integrada en el espacio lúdico de la fiesta. Es interesante ver las diferentes maneras en que mueren los personajes, ninguno muere igual al otro.

Los *Saqras* o diablos, que días antes los hemos visto en los techos escondiéndose de la Virgen para no ser seducidos por su belleza, participan atentos, dando vueltas con su destartalado carro de fuego o nina carro, una plataforma con cuatro ruedas incendiadas donde son acomodados los Qollas muertos para sacarlos del campo de batalla y acaso llevarlos al infierno.

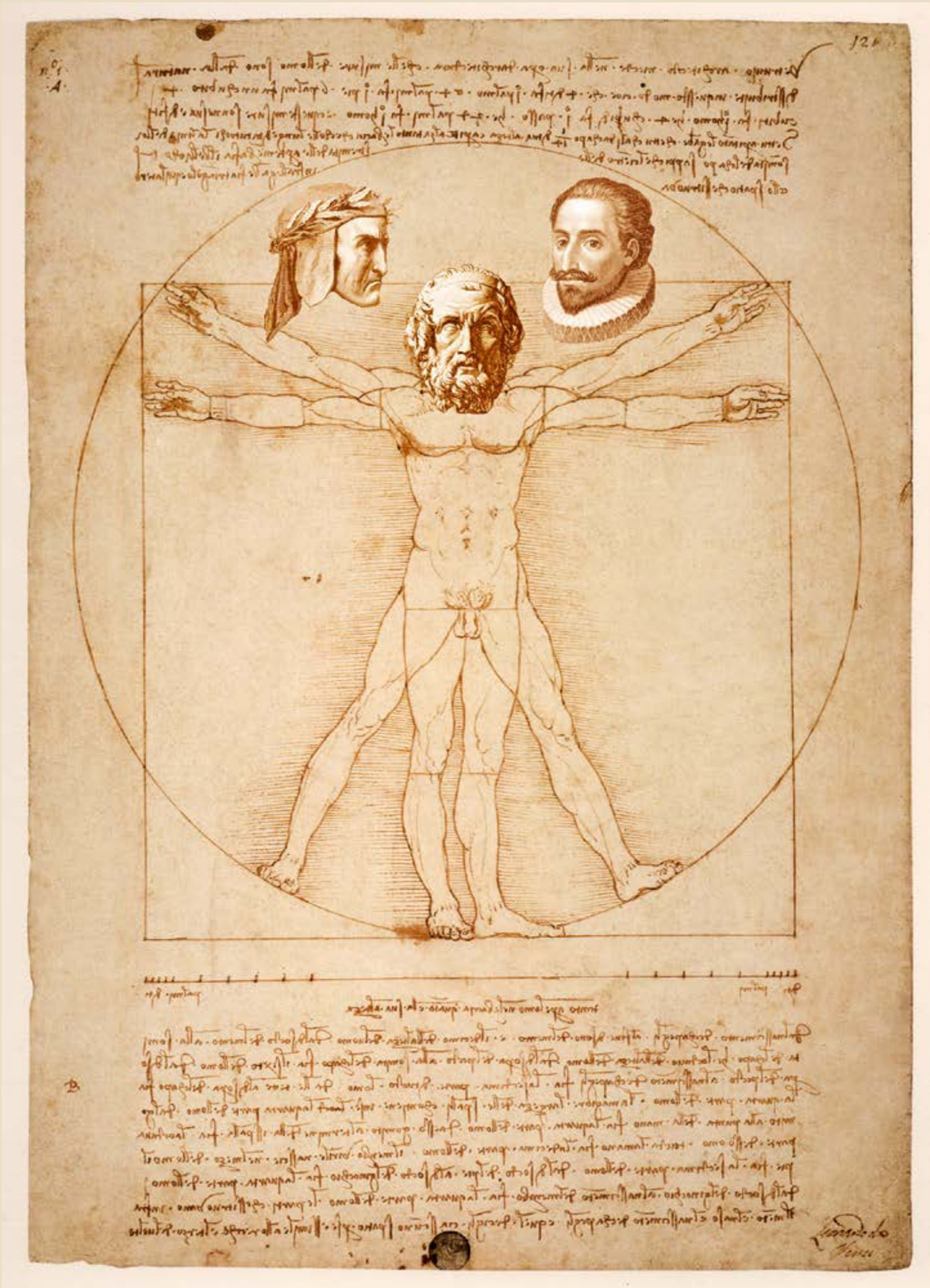
Los Qollas, como ya hemos dicho, desarrollan su comportamiento escénico de manera farsesca, incluso en el momento de morir no dejan de hacer bromas, en cambio los Ch´unchus luchan y guerrean con seriedad. Este dispositivo de tensiones es muy común en diferentes tradiciones teatrales tanto asiáticas como occidentales. Por citar un ejemplo: en el teatro Balinés, que también exhibe un exuberante universo de máscaras, hay un personaje que expresa su conflicto burlándose de su oponente.

El desenlace de la guerrilla comienza cuando cae abatido el jefe de los Qollas: es entonces que los Ch´unchus cruzan sus lanzas a manera de camilla y colocan el cadáver que es paseado alrededor de la plaza debido a su alta investidura. El cuerpo del jefe Qolla yace sobre las lanzas con la cabeza colgando. El cortejo avanza. Es difícil ver el cuerpo porque los inmensos tocados de plumas de los Ch´unchus cubren casi por completo la visión.

Detrás del cortejo avanza dignamente el rey Ch´unchu con la Imilla, los soldados Qollas avanzan llorando socarronamente, cubriéndose la cabeza con mantas; el tono farsesco de su llanto les da una aureola ambigua de vencidos-no vencidos, no es la actitud de un derrotado que acepta plenamente su derrota, es una manera de sugerir la revancha. Los presentes sabemos que regresarán el siguiente año a intentarlo de nuevo.

Al final de la Guerrilla se inicia el Cacharpari o fin de fiesta, escuchan simultáneamente todas las bandas alrededor de la Plaza.

Muchos estímulos nos quedan para seguir pensando en la rica teatralidad de esta fiesta andina, muchos apectos que merecen ser estudiados con detenimiento; hay detrás de estos personajes una memoria ancestral.



SOBRE EL CANON LITERARIO DEL FUTURO

Marco Martos

SARTRE DECÍA EN 1947 QUE ES IMPOSIBLE PRONOSTICAR CUÁLES SERÁN LOS TEXTOS PREFERIDOS EN EL FUTURO Y QUE LOS AUTORES QUE PROCURAN ESCRIBIR PARA LOS TIEMPOS QUE NO VERÁN, NI SIQUIERA PUEDEN TENER LECTORES EN EL TIEMPO MÁS CERCANO. BUSCAR LOS LECTORES EN EL TIEMPO PRESENTE ES LO MÁS PLAUSIBLE Y DESEABLE, SOLO SIENDO FIELES A NUESTRO TIEMPO, PODEMOS, SI ACASO, INTENTAR PERMANECER, POR LO MENOS EN UN FUTURO INMEDIATO. SIN EMBARGO, EL DESEO DE DURAR, COMO DECÍA SPINOZA, ES INHERENTE A TODO LO QUE EXISTE EN LA TIERRA, Y LOS ESCRITORES Y SUS TEXTOS LITERARIOS NO SON EXCEPCIÓN. ¿CÓMO DURAR? ¿CUÁLES SON LOS TEXTOS QUE DURAN Y POR QUÉ RAZONES? ESTAS SON PREGUNTAS MAYORES QUE LA MAYORÍA DE LOS ESCRITORES ELUDE CON SUTILES MOTIVACIONES POR LA SENCILLA RAZÓN DE QUE NO SABEMOS, NI REMOTAMENTE, CÓMO SERÁ EL GUSTO DEL FUTURO.

Es relativamente fácil, sostiene Pound, señalar qué libros son excelentes en un pasado remoto y hasta cierto punto es posible escoger con acierto textos valiosos de cien o cincuenta años atrás. Nos empezamos a equivocar con nuestros contemporáneos y poco podemos decir de cómo hay que escribir y de qué hay que escribir para atraer la atención de las generaciones venideras. Sin embargo hay algo que sí podemos hacer: señalar cuáles son las características de los escritores del pasado remoto o reciente que convocan nuestra atención y qué reclamamos ahora mismo para que nos interese un texto y capte nuestra atención y nos sintamos impelidos a leerlo de principio a fin.

En 1984 Ítalo Calvino preparó varias conferencias que llamó «Seis propuestas para el próximo milenio» que

CUANDO ACARICIAMOS
LAS CARÁTULAS
DE HOMERO
O DE VIRGILIO O DE DANTE
O DE CERVANTES,
POR POCO INFORMADOS
QUE ESTEMOS, SABEMOS
QUE ESOS LIBROS
HAN CONVOCADO
LA ATENCIÓN DE VARIADAS
PERSONAS A LO LARGO
DEL TIEMPO.

no alcanzó a leer en público pues la parca acabó con su vida de un modo intempestivo, pero quedaron escritas para nuestro deleite y comentario. Decía que un barómetro para juzgar lo valioso hoy día es percibir cuáles son los escritores clásicos, quiénes han soportado mejor las incurias del tiempo que son los que vienen probados por las lecturas de numerosas generaciones de lectores. Cuando acariciamos las carátulas de Homero o de Virgilio o de Dante o de Cervantes, por poco informados que estemos, sabemos que esos libros han convocado la atención de variadas personas a lo largo del tiempo. Esa inicial curiosidad es el motor con el que arrancamos nuestras lecturas.

En el tiempo literario más remoto, el de Homero, la literatura, como la lengua misma, fue preferentemente oral. El ciego aeda que escribe los famosos versos de La Ilíada y la Odisea no sale de esa oralidad; su escritura sirve a la recitación pública, la ordena y la ritualiza. Solo en segunda instancia es un autor leído en bibliotecas y en escuelas. Virgilio, en el siglo I, significa un cambio: es un autor modelo en la enseñanza y aunque se le recita en alta voz, se le lee en las bibliotecas. Ambos autores, y Dante también en el siglo XIV, a pesar de simbolizar toda la literatura de occidente tienen una obra no demasiado extensa, si la comparamos con las grandes sagas novelísticas del siglo XIX y XX. Y es que el soporte de la escritura varió: la aparición de la imprenta influyó sobre la extensión de los textos, facilitó que aparecieran novelas como Don Quijote. Sobre el punto, pensando que vivimos una época acelerada, Calvino propone que la literatura del siglo XXI sea breve e intensa. ¿Se está cumpliendo este deseo? Sí y no. Sí porque el cuento y la poesía han resistido el paso del tiempo. En el mundo occidental y en el mundo oriental el cuento ha probado en las últimas centurias ser un género prodigioso que se renueva constantemente y produce gemas literarias de un valor incalculable. De su lado, la poesía, cuya muerte se anuncia desde la época de Baudelaire, luce cada vez más lozana en los nuevos soportes expresivos y, como antaño, llega a masas de oyentes, aliándose a la música. En el siglo XIX y hasta bien entrado el siglo XX, las largas novelas, verdaderas sagas de la ficción acapararon la atención del público; hogaño, aparentemente, según la lógica de Calvino, el hombre que habita las megalópolis tiene menos tiempo para disfrutar de la lectura. Aparentemente, hasta el año 2000 aproximadamente, las editoriales, creyendo interpretar el gusto del público, exigían a los autores que publicaban, que sus novelas fuesen breves, que no sobrepasasen las 200 páginas y muchos, ante la eventualidad de no ser publicados, pasaban por esas horcas caudinas. Pero han aparecido nuevas sagas, autores audaces escriben novelas en serie con personajes reconocibles y apreciados por grandes masas de públicos disímiles, exactamente como ocurría con Balzac o Tolstoi en el siglo XIX.

Y es que hay un vaticinio que se ha caído: la aseveración de que un medio técnico o un asunto de disfrute iba a sustituir a otro. Se pensó que la fotografía iba a terminar con la pintura, que el teatro iba a ser sustituido por el cine, o que este iba a sucumbir ante la televisión; se creyó también que la imagen derrotaría a la escritura. Nada de eso ha sucedido. El mundo de la Internet resume y concentra los descubrimientos contemporáneos en materia de comunicación y significa en sí mismo una alianza indisoluble entre letra e imagen. Desde la aparición de Internet la literatura ha multiplicado sus posibilidades de difusión. Revista o libro que se coloca en Internet no deja de venderse en su versión en papel, por el contrario, más personas disfrutan del fenómeno literario como nunca ha ocurrido en el pasado. Podemos, en nuestra propia casa, «bajar» de la red poemas cuentos o novelas enteras. Lo que sigue siendo difícil, como en el pasado, es distinguir qué libros quedarán para el futuro, pero acaso ese sea el signo de la literatura, la incertidumbre, la valoración siempre provisional, como ocurre con la vida misma, una caja de sorpresas. Pero lo que podemos decir es por cuáles autores apostamos para el futuro, como lo ha hecho recientemente el filósofo y físico peruano Alberto Cordero, quien ha señalado dentro de la literatura hispanoamericana a Darío, Borges y Vallejo como tres autores que pueden internarse en el túnel del tiempo y cien años más tarde aparecer lozanos para nuevos grupos de lectores. ❋

50 AÑOS DE NOÉ DELIRANTE

ARTURO CORCUERA, POESÍA NAVEGABLE

José Fernández de la Sota

MUCHOS SIGLOS DESPUÉS DE QUE NOÉ, SIGUIENDO LAS INSTRUCCIONES DE JEHOVÁ, EMPRENDIESE LA CONSTRUCCIÓN DE SU FAMOSA ARCA, EL PERUANO ARTURO CORCUERA (SALAVERRY, TRUJILLO, 1935) FABRICÓ VERSO A VERSO, CUADERNA A CUADERNA, METÁFORA A METÁFORA UNO DE LOS POEMARIOS FUNDAMENTALES DE LA LÍRICA HISPANOAMERICANA CONTEMPORÁNEA. UN LIBRO QUE ES, NATURALMENTE, UN ARCA. UN ARCA DE PAPEL. UN LIBRO TITULADO NOÉ DELIRANTE, APARECIDO EN 1963 Y ACRECENTADO EN SUCESIVAS EDICIONES. SIN EMBARGO, CORCUERA NO LANZÓ AL MAR NINGUNA CLASE DE *STULTIFERA NAVIS*, SINO UNA EMBARCACIÓN CARGADA DE CORDURA, PORQUE, CONTRA LO QUE PUDIERA PARECER, LOS POEMAS, FÁBULAS Y ADIVINANZAS QUE COMPONEN EL LIBRO LLEVAN CONSIGO CARGAS DE PROFUNDIDAD QUE EVIDENCIAN LOS VICIOS DE ESTE MUNDO (TODAVÍA) DE LOCOS.

La incomunicación poética entre las dos orillas del Atlántico, cronificada en las últimas décadas, debe ser la culpable de que poetas cardinales como Arturo Corcuera no hayan podido difundirse en España en condiciones mínimamente dignas. Hablamos, además, de un poeta enraizado en la mejor tradición de la lírica castellana. Un poeta en el que resuenan el romancero y los místicos, los cronistas de Indias, Quevedo y Góngora, Miguel Hernández, Rafael Alberti y Vicente Aleixandre, Blas de Otero y Gabriel Celaya. El río de la lengua en el arca (y también en el mar) de Corcuera, que en los años sesenta residió en Madrid y fue alumno de Carlos Bousoño. Una España –lo recuerda el poeta en varios textos- donde aún había serenos y donde comenzaban a brotar las primeras protestas estudiantiles. En el Madrid de aquellos años tuvo tiempo Corcuera para el estudio, para la poesía y para la amistad. Visitó Velintonia y se hizo lector y amigo de poetas como Blas de Otero (hay una vieja foto tristemente borrosa de Arturo con el gran Julio Ramón Ribeyro y el autor bilbaíno), José Hierro, Gabriel Celaya o Fernando Quiñones. Nuestra generación poética del 50 (la de José Manuel Caballero Bonald, Valente y Gil de Biedma) también es la de Arturo Corcuera, solo que enriquecida con Vallejo, Westphalen (primer admirador de Noé delirante) y otros surrealistas peruanos. Él lo ha dicho: «Soy hijo de todos los poetas. Todos han influido en mí. De todos aprendí, de todos tomé el diamante. Nadie es hijo del viento». Noé tampoco lo era.

En esos años madrileños, en los que la llamada poesía social ganaba adeptos, Corcuera escribía *Poesía de clase*, un poemario que arranca con dos citas, una de Bertoldt Brecht y otra de Blas de Otero. Pero, como el poeta vasco, el peruano no toma el camino de la mera denuncia. El poema también tiene sus derechos, y el panfleto no forma parte de ellos. Por eso en *Poesía de clase* no hay panfletos, sino poemas perfectamente urdidos, hermosamente escritos. Porque Arturo Corcuera –ya es hora de decirlo– es un orfebre del lenguaje, además de un poeta realmente divertido y –sí, también– comprometido. En eso, en el empleo del humor y la ironía junto a la crítica social y política, se parece a su amigo Blas de Otero. *Poesía de clase*, que recibió el premio de poesía César Vallejo, está dedicado a José Carlos Mariátegui, el escritor y pensador peruano, el Amauta Mariátegui, una suerte de Latinoamérica. «¿Qué tanto se rompen la cabeza pensando cuándo se jodió el Perú?» –afirmaba Corcuera en una entrevista. «Nuestro país se jodió cuando murió José Carlos Mariátegui».

Pero volvamos al arca de Corcuera. ¿Qué lleva dentro este arca delirante? Digamos, por ejemplo, que gallos que se convierten en veletas, gatos voladores, jirafas

La construcción del arca de Noé. Französischer Meister.

Entrada en el arca de Noé. Jan Brueghel, El Joven.

cuenteras, mariposas con cola de pez, alcachofas haciendo striptease en el supermercado, personajes de Disney sin caretas, instrucciones para conquistar garzas, fabulas de toda clase, caligramas, adivinanzas, biografías secretas, espejos reflejados en espejos… Hay un poco de todo porque todo le es útil al poeta para crear, para fundar su mundo. Cualquier objeto puede ser poético y cualquier bicho raro se merece embarcar en el arca de Corcuera. Lo que sucede es que la embarcación transforma a sus ocupantes: se entra de una manera y se sale de otra. Empezando por el propio Noé, que al inicio del viaje se presenta como un «varón justo y perfecto» y al término de la singladura es «yo, Noé, el menos justo y perfecto de todos los mortales».

La poesía toda de Corcuera es un juego de espejos y de transformaciones. Un lugar en el cual cada cosa se puede convertir en su contraria. Un arca en donde el juego es algo tremendamente serio. Claro que, para nuestro autor, la poesía es un perenne juego: «¿Acaso no son juegos los caligramas?, ¿y la palabra Trilce?, ¿y Altazor?, ¿y la Masmédula?, ¿y las sextinas?, ¿y los putrefactos?» Un juego de palabras, aliteraciones y efectos acústicos que no son menos fuegos de artificio. Una caja de juegos que arden. Un ardoroso juego que se convierte en fuego: el fuego del poema que no deja de arder y que por eso nos alumbra y nos quema. Corcuera alumbra un universo poético lo mismo que los niños inauguran el mundo cada vez que designan una cosa. En *Noé delirante* hay una voz adulta que se expresa con la frescura y con el desparrajo de una voz infantil. Se puede hablar, por tanto, del mundo de Corcuera y de su vocación fundacional. A este respecto, hay quien ha recordado al Neruda de las Odas elementales al hablar de *Noé delirante*. Sin embargo, hay algo que distingue al peruano del chileno, y es la falta absoluta de grandilocuencia, porque Corcuera no levanta la voz ni gesticula (él no lo necesita) para sacar a flote su universo poético. Este lector precoz de los grandes fabulistas es capaz de salvarnos del diluvio con una sonrisa y una sencilla fábula.

El arca de Corcuera continúa, al cabo de los años, navegando en el mar de la poesía. Poesía navegable. Pero Corcuera es más que *Noé delirante* y que *A bordo del arca* o, mejor dicho, la obra del poeta desborda las cubiertas de la nave. Es verdad que cada uno de los libros del autor tiende puente hacia el resto de su producción y que Arturo ha creado un universo literario orgánico. Pero no está de más, en esta breve aproximación a su obra, hablar de los espléndidos *Sonetos del viejo amador*, de las brillantes y vibrantes páginas de *La gran jugada* (los amantes del fútbol no deberían perdérselo), de la frescura de los *Parajuegos*, de *Las sirenas y las estaciones* o de esa especie de autobiografía libérrima que salta por encima de la prosa y el verso titulada *Puerto de la memoria*, un libro en donde los lectores pueden encontrar la mejor descripción jamás hecha del cielo de Lima: «Lima tiene por cielo la carpa de un circo, de aquellos circos pobres, de cielo remendado….», además de un perfecto inventario de sombras o la propuesta poética que reza: «Que la poesía / tenga de-lirio / y de sapo. / Que en su belleza / la palabra respire y palpite». *

CUALQUIER OBJETO PUEDE SER POÉTICO Y CUALQUIER BICHO RARO SE MERECE EMBARCAR EN EL ARCA DE CORCUERA.

FÁBULA DEL CUERVO ORIUNDO DE GINEBRA

Arturo Corcuera

Cuando no hay un alma en casa y tengo que almorzar solo,
invito al cuervo. Lo siento junto a mí en el tablero de la mesa.
Me distrae su compañía. Su lealtad supera la de algunos amigos.
¡Tan simpático el cuervo con su pico curvo, su traje negro,
recién untado con los betunes de la noche,
en el que relucen filamentos dorados!
Sus piernas y sus alas flexibles se acomodan a cualquier
postura y a cualquier amo.
Disfruta sintiéndose a mi lado, sobre todo cuando pelo las uvas
y desorbitadas ruedan sobre el plato de postre.
Él me observa con avidez, se le hace agua la boca.

Lo adquirí en el mercado de pulgas de Plainpalais de Ginebra,
que se puebla miércoles y sábado de mercaderes y mercachifles.
El elegante cuervo lucía aquella tarde en un mostrador,
muy campante, cruzado de piernas. Tenía la misma gracia,
el mismo aire de distinción.

Entre máscaras, campanas, relojes y otros objetos antiguos,
era maese cuervo el que daba la hora.
Atento el ojo, contemplaba con puntualidad los ires y venires
de las cosas, el comercio incesante de la vida.

Se siente bien cuando me acompaña. En su silencio percibo
un hálito de ternura, pero yo sé que en el fondo lamenta
su naturaleza de madera.
El preferiría ser cuervo de carne y hueso y aguardar el momento
propicio para sacarme los ojos.

EL ARTE SOFISTICADO DE LOS ABORÍGENES DEL CANADÁ

Max Castillo Rodríguez

Máscara. Siglo XVIII.

Poste totémico haida.

El terror a un arte diferente

Todos sabemos del gran viajero inglés James Cook, de sus viajes y descubrimientos en el Océano Pacífico. En su tercer viaje histórico, en 1778, antes de encaminarse hacia las islas Hawai en donde a flechazos los indígenas acabaron con su vida, decidió avanzar por la costa del continente americano, hacia el norte de las colonia española de Alta California. Fue el primer descubridor del Canadá, llegó a Yuquot, el gran poblado empalizado de los nootka, al oeste de una gran isla, la actual Vancouver. Su jefe, a quien las crónicas británicas llaman Maquina, lo llevó a la gran casa de madera en donde orgulloso exhibió, ante Cook y sus oficiales, su poderío de gran jefe. Entre pieles, mujeres y esclavos capturados, la gran edificación mostraba murales pintados, máscaras representando seres sobrenaturales y lo más impresionante: un imponente poste de vivos colores. Asombrado y aterrado, Cook fue el primer blanco europeo, de quien se sabe con exactitud, que vio un tótem de madera labrada. En su *Diario* anotó «Estos indios decoran sus hogares con gigantescas esculturas de madera en donde se representan monstruos de rostro humano, con alas de bestias, o manos humanas a los lados de gran tronco».

En 1787 el capitán británico George Dixon, un hombre de mayor amplitud de criterio que Cook, se refería al arte de los indígenas haida de las islas Queen Charlotte como «un arte de dibujos jeroglíficos representando peces, otros animales y cabezas humanas en un aparente desorden, aunque están representando una belleza elegante y extraña».

Años después, con la expedición española de Malaspina (1791), los dibujos del artista viajero José Cardero causaron gran impresión en la corte de Carlos III. Era la primera vez que un artista de Occidente trazaba las figuras de los postes totémicos de los indígenas tinglit, del sur de Alaska

El arte de los tótems, influencias y diferencias

Los tótems en madera labrada tienen su origen en la etnia haida que habitan las islas de Queen Charlotte en el Pacífico canadiense. Los mástiles gigantescos

José Cardero.

o de mediana estatura, los mundialmente conocidos postes totémicos que se exhiben en museos de América y Europa representan el arte original de ese pueblo. Sin embargo el arte haida hace más de tres siglos se expandió a otras etnias, a los tinglit de Alaska, a los kwakiult de la isla de Vancouver, a los nootka (los mismos que descubrió James Cook) y a otras etnias de pescadores en la actual California como los salish y chinnok.

En las deidades y rostros humanizados representados en los vivos colores de tótems se encuentra grabada la historia y el pasado de estos aborígenes. Los protectores del clan, los tótems, se presentan como cabezas de deidades. Las cabezas de animales fabulosos están basados en los reales, existentes (águilas, zorros, osos, peces, ranas) que habitan esta naturaleza de bosques de coníferas y sus ríos del noroeste canadiense. Estas representaciones totémicas brillantemente coloridas son la memoria del clan, del pueblo. Es la expresión vital y siempre renovadora de su religión y su devenir. Los tótems, los mástiles escultóricos de los indígenas del Nord Pacífico también expresan las jerarquías sociales en la región. Los haidas tenían verdaderos ejércitos de artesanos capturados y esclavizados dedicados a la confección de tótems.

La materia prima para los tótems provenía de los cedros rojos y amarillos que los haidas adquirían comerciando con otros pueblos lejanos. El cedro se comerciaba en lugares muy distantes, adonde se llegaba con canoas marítimas que surcaban inmensos ríos hasta llegar por el Este a los grandes lagos, al

LOS MÁSTILES GIGANTESCOS O DE MEDIANA ESTATURA, LOS MUNDIALMENTE CONOCIDOS POSTES TOTÉMICOS QUE SE EXHIBEN EN MUSEOS DE AMÉRICA Y EUROPA REPRESENTAN EL ARTE ORIGINAL DE ESE PUEBLO.

Máscara Kispox.

Superior, al Ontario o al Hurón, territorio de los lejanos iroqueses. Desde el siglo XVIII, gracias a los contactos con los europeos, los haida incorporaron metales, y la piedra argillita, proveniente de la arcilla, le daba una tonalidad negra a muchos de sus tótems. Estas etnias de elevada cultura y sofisticado arte vivían en ciudades muy pobladas, defendidas por puentes y gruesas empalizadas. Construían canoas armadas preparadas para la guerra y también para hacer largas travesías, recoger los troncos de cedro y capturar mano de obra esclava.

Franz Boas ha indicado que los postes totémicos del Pacífico Canadiense muestran brillantez, estructura de sofisticación y también una variable calidad visible. Si recorremos la región de norte a sur los tótems de los tinglit de Yakutat en Alaska son delicados, de colores claros y rojizos, preferidos por el artista contemporáneo. Los más conocidos de los haida, habitantes de Queen Charlotte, son de tonalidades negras, azules y de un rojo intenso, son sin duda los más folclóricos y universales, el prototipo del poste totémico.

En la isla de Vancouver es impresionante el cementerio de postes totémicos de Alert Bay, diferentes en tamaño, en su intenso colorido y en representaciones, ya sea de figuras antropomórficas, de animales u orígenes de los clanes. Los habitantes de Vancouver, los kwakiult, fueron el centro de la investigación de Franz Boas.

Los tótems del sur de Vancouver, de los nootka, son más toscos, aunque estos destacan en las pequeñas esculturas humanizadas, las denominadas hachas mata esclavos. Si se sigue más al sur, el arte de los indígenas pescadores salish y chinook del norte de California es aún más simple que el de las etnias costeras del Canadá.

En algún momento, los misioneros católicos y metodistas consideraron los tótems como imágenes de los santos de las tribus. Los tótems no solamente son religiosos, conmemoran gestas, dan señal de la grandeza e importancia de los jefes. El arte totémico

«Gefe de las bocas de Wentuisen» José Cardero.

es jerárquico y no popular. En las figuras superpuestas, se lee la historia de estos pueblos, sus moralejas, hasta su sentido del humor. Muchos de los animales, cuervos, ranas y osos de los cuentos orales aborígenes están representados, en gran cantidad, en los tótems, a veces acompañando a un ser humano. La fauna también se exhibe como motivo de burla. Vemos así que el uso de los tótems era múltiple: religioso, mítico, conmemorativo de victorias de un héroe y también relatos o consejas populares a través de sus diferentes esculturas.

Franz Boas estudió las perspectivas excepcionales del arte primitivo observando las creaciones de los kwakiult. Estudió la complejidad de sus tótems, sus mitos y su riqueza a través de sus danzas y de la confección de máscaras para sus diversas ceremonias. Hay antiguos registros fotográficos de los danzantes kwakiult ataviados de pájaros humanizados, transmitiendo la riqueza corporal del baile más importante de ellos, el *hamatsa*.

Máscaras y confecciones

Los viajeros de la expedición de Cook ya habían sido sorprendidos por las máscaras de madera tallada que también fue una expresión del arte de los indígenas de esta región. Observaron sus bailes en coloridas y vitales ceremonias. Los primeros viajeros europeos fueron testigos de los grandes encuentros de estas tribus en las cabeceras de los ríos, los famosos *potlatchs*, donde se intercambiaban regalos, máscaras, sonajeras de madera con figuras esculpidas, mantos y cestas finamente confeccionados. En los *potlatchs* se demostraba el poder de unas etnias sobre otras, y se fomentaban los lazos comunes entre los clanes que tenían los mismos antecesores míticos. Estas performances, esta suerte de teatro indígena, terminaban con batallas rituales. Animales fabulosos y héroes de un clan devoraban a otros.

Máscara.

Camisa 1850.

Sombrero chugach.

Una vez más, los haida destacaban por su arte. Las máscaras de fuertes tonalidades rojizas, marrones, amarillas y negras tenían múltiples aspectos. Las había como cajas chinas, se abrían para hallar otra en la parte interna, semejante a las máscaras japonesas. Otras llevaban colgados un pequeño ídolo u otra mascarilla, significando la dependencia de la miniatura con la máscara de tamaño natural. Unas eran antropomórficas, otras, diabólicas.

Las máscaras de los kwakiult de Vancouver se exhibían en los *potlatchs* como parte de sus danzas ancestrales llamadas *hamatsa*. Sus protectores eran aves coloridas, los enmascarados combatían en una escenificación semejante al origen y fin del mundo sobrenatural. La confección de máscaras de los kwakiult es de una riqueza sorprendente. Los pájaros tronantes en la danza defienden a la tribu de los espíritus malos como es la mujer de rostro negro aterrador y de cabellos muy largos, la mujer salvaje del bosque, esta mujer trueno era llamada para las danzas invernales. Cuando llegaba el solsticio de verano la demoniaca Tsonoqua, a la que nos hemos referido, era derrotada en una danza festiva por sus oponentes, las aves de rostros humanos.

Los tinglit de Alaska como los haida fueron muy belicosos y se proveían también de esclavos manufactureros, expertos en el arte de labrar la madera. Sostuvieron guerras con poblados de Alaska menos preparados para el arte guerrero. Su cuerpo de elite eran los arqueros, conformado exclusivamente por la nobleza. En 1791 el capitán español Malaspina observó que los nobles llevaban una armadura de madera de vivos colores. Los yelmos tenían forma de cabezas de lobos mostrando sus fauces. Estos yelmos, espaldares y petos de los tinglit fueron dibujados por el artista de la expedición, Tomás de Suría, en su diario personal. Este registro histórico sin igual se guarda en el Museo Naval de Madrid.

La crisis del *potlatch* y el arte indígena

Los misioneros y religiosos en el Canadá desde el siglo XIX decidieron acabar con los *potlatchs* paganos. El documento conocido como Indian Act que estaba basado en la Constitución de este Estado de la Commonwealth (1867) se dio para reglamentar la vida de los aborígenes y prohibir muchos aspectos de su cultura, los *potlatchs* y el diseño y erección de los postes totémicos. Desde 1895 se criminalizó a los indígenas resistentes a esta ley. Ante esta persecución, los artistas indígenas se vieron forzados a entregar sus objetos artísticos para continuar su existencia como indígenas; al no realizar su comercio tipo trueque, que se realizaba en gran volumen en los *potlachs*, se hundieron en la miseria. Los antropólogos del Smithsonian Institute, y Franz Boas en particular, lucharon contra la medida; los indios kwakiult siguieron realizando sus danzas en el marco del *potlach*, en un ambiente clandestino y siempre amenazado, y así sucedió mientras Franz Boas y sus principales discípulos pudieron protegerlos. En la actualidad, desde el fin de esta prohibición en 1951, la ceremonia del *potlatch* continúa, pero para los conocedores ya no es igual que antes de la promulgación del Indian Act.

El arte tan particular de los indios de la costa oeste canadiense sigue produciéndose para un vasto mercado. Habría que ver cuánto de este arte realizado por los artistas provenientes de los denominados Cinco Pueblos Originarios tiene la misma calidad que exhiben las piezas de los siglos XVIII y XIX guardadas en museos canadienses, europeos, o en tótems en ambiente natural como los de Alert Bay, pero este es un debate moderno. Lo real es que este magno arte nos deslumbra y sorprende cada vez más, es un real patrimonio de la humanidad. ✱

Sonajero. Siglo XVIII.

Familia Tlingit.

DANIEL HERNÁNDEZ:
FUNDADOR DE LA ESCUELA DE BELLAS ARTES

Jorge Bernuy

No tengo más mujer que mi arte,
Ni más hijos que mis cuadros.
Daniel Hernández

AL ADVENIR LA INDEPENDENCIA Y CON ELLO LA REPÚBLICA, SE DESMORONA EL SISTEMA COLONIAL Y SE INICIA EN EL PAÍS UNA TRANSFORMACIÓN PROFUNDA. A PARTIR DE 1821 EL ARTE DEBE ADAPTARSE A ESTAS NUEVAS CONDICIONES, LOS TIEMPOS SON LAICOS Y SE IMPONDRÁ OTRO ESTILO, OTROS TEMAS, OTRAS FORMAS. A UN ARTE MÍSTICO SUCEDE UNA PINTURA DE TEMAS HISTÓRICOS Y LITERARIOS NACIONALES DE TÉCNICA ACADÉMICA.

Hasta fines del siglo XIX no se contaba con una escuela de arte solo existía la Academia Municipal Concha donde se impartía sin mayor método la enseñanza del dibujo y la pintura, y en la Escuela de Artes y Oficios funcionaba un taller de escultura.

La llegada al Perú de Teófilo Castillo, crítico de arte y pintor, es fundamental porque inicia una fuerte campaña en periódicos y en la revista *Variedades* para que nuestro país cuente con una escuela de arte. Su lucha tenaz para levantar el nivel artístico de nuestro medio, la impotencia pese a todos sus esfuerzos y los desengaños con que fue recompensado lo llevaron a volver a Argentina, su patria, donde falleció.

Fue el presidente Pardo quien se hizo eco de las presiones y decide fundar la Escuela Nacional de Bellas Artes. La persona indicada era Castillo que gozaba de prestigio y era amigo del presidente aunque por problemas políticos estaban distanciados. En su lugar, este llamó a Daniel Hernández que se encontraba en Europa.

El pintor Domingo Barreda tuvo la idea de llevar a París una fotografía del presidente Pardo para que Hernández le hiciera un retrato, fue así como los dos se conocieron. Como era de esperar el retrato al carbón realizado con gran virtuosismo causó gran impacto en el mandatario quien lo invitó a regresar al Perú para fundar y dirigir la Escuela de arte.

Hernández firma el contrato respectivo en nuestra Embajada en Francia en agosto de 1918 y luego de más de cuarenta años en Europa vuelve a Lima en medio de elogiosos comentarios y del reconocimiento por su trayectoria. Se inicia la búsqueda de un local adecuado para el funcionamiento de la escuela y se elige uno en la calle de San Idelfonso, donde había funcionado el Convento de las recogidas. La Escuela se inaugura el 5 de abril de 1919 con la asistencia del presidente Pardo y personalidades del mundo diplomático y artístico.

El admirador.

Señora de Mesones.

El plan de estudios era de cinco años previo examen de admisión. Entre los primeros alumnos están Ricardo Flores, Carlos Quízpez Asín, Julia Codesido, Ricardo Goiburo, Alejandro González (Apu-Rimak) y Jorge Vinatea Reinoso entre otros.

Daniel Hernández fue un académico muy bien formado, de un espíritu amplio y generoso que no mostró antagonismo por corrientes distintas a sus propias convicciones artísticas. Su actitud era de ductilidad hacia la corriente peruanista, propugnada por Piqueras Cotolí, y hacia el indigenismo propuesto por José Sabogal. Introdujo en el Perú el oficio pictórico, dictó normas técnicas y abrió cauces para la creación artística.

Pintor eminente, su talento se prodigó en las grandes capitales europeas donde ofreció su exquisitez como colorista, su técnica sólida y su fino sentido artístico. Su obra fue diversa y fecunda, hizo retratos, autorretratos, bodegones, paisajes, murales, acuarelas y dibujos.

El cuerpo femenino realzado por el refinado gusto de este artista tuvo preponderancia en su obra. De su

DANIEL HERNÁNDEZ FUE UN ACADÉMICO MUY BIEN FORMADO, DE UN ESPÍRITU AMPLIO Y GENEROSO QUE NO MOSTRÓ ANTAGONISMO POR CORRIENTES DISTINTAS A SUS PROPIAS CONVICCIONES ARTÍSTICAS.

época romana, que abarca un periodo de diez años, destaca el retrato de la bella señora de Mesones. En la compleja y frágil expresión de sedas, tules y cojines y todo cuanto compone el conjunto destaca el ser femenino, motivo pictórico donde despliega las

La perezosa.

tonalidades fugaces de reflejos luminosos. Este retrato primoroso es apropiado para captar su gama favorita, aquella de luces y tonalidades indefinidas de la carne y las sedas hasta conseguir esa calidad de pétalos de rosa en la epidermis y la más natural pose de la modelo, exenta de amaneramiento. El retrato de esta aristocrática dama resalta por la hermosura del rostro romántico, el lujo y la ampulosidad reflejada en el rico diseño del vestido, las joyas y demás adornos que luce con exquisita elegancia. Se cuenta que este retrato despertó los celos del esposo quien mandó a cubrir con una madera la firma del pintor. A la muerte de la señora se puso en venta el retrato y Daniel Hernández lo rescató y donó a la Municipalidad de Lima.

Este pintor ganó prestigio cuando en 1898 obtuvo la segunda medalla con La perezosa, cuadro adquirido por el museo de Munich. Este es un buen ejemplo del provocador realismo de Hernández al captar el sensualismo a través de una joven que se ofrece casi desnuda, cubierta tan solo por un tul transparente y que con una leve sonrisa descansa sobre un almohadón. El peinado está resuelto a modo de recogido que permite ver el rostro despejado y una mirada de ojos encendidos dirigida al espectador. La línea que dibuja el cuerpo es de gran precisión y belleza en perfecta comunión entre forma, luz y color.

La tradición de narrar historias por medio de una amplia representación de personajes ubicados en escenarios fácilmente reconocibles fue un género que Hernández practicó e impulsó en nuestro país.

Capitulación de Ayacucho, fechada en 1924, es una obra ejecutada por encargo para el Primer Centenario de la Independencia Nacional y de la Batalla de Ayacucho. Es un cuadro de tema histórico donde Hernández demuestra su extraordinaria técnica en el tratamiento del dibujo y el color, así como en el tratamiento psicológico de los rostros de los personajes. En este cuadro el pintor abre una

La dama del abanico.

Capitulación de Ayacucho (1924).

ES UN CUADRO DE TEMA HISTÓRICO DONDE HERNÁNDEZ DEMUESTRA SU EXTRAORDINARIA TÉCNICA EN EL TRATAMIENTO DEL DIBUJO Y EL COLOR, ASÍ COMO EN EL TRATAMIENTO PSICOLÓGICO DE LOS ROSTROS DE LOS PERSONAJES. EN ESTE CUADRO EL PINTOR ABRE UNA PUERTA INVISIBLE PARA MOSTRAR UN MOMENTO SOLEMNE; EL OBSERVADOR MIRA COMO POR EL OJO DE UNA CERRADURA LA ESCENA DE LA CAPITULACIÓN EN LA QUE TODOS ESTÁN CONCENTRADOS.

puerta invisible para mostrar un momento solemne; el observador mira como por el ojo de una cerradura la escena de la capitulación en la que todos están concentrados. Ese realismo fotográfico tiene su origen en el peculiar encuadre de la escena y en una calculada y eficaz composición en la que la proximidad de los personajes supone una comunicación entre ellos. La composición del espacio se apoya en las leyes de la perspectiva y se refuerza en las líneas de la arquitectura del lugar y en la estudiada ordenación de los personajes que establecen la profundidad del espacio. En primer plano, algo desplazado a la izquierda, se encuentra de espaldas un general argentino que observa a Antonio José de Sucre y a Canterac que van a firmar la capitulación de Ayacucho, los demás personajes permanecen concentrados en la ceremonia. La fuerte luz que entra por la puerta enciende la mesa naranja-dorada en contraste con las sombras oscuras.

En sus inicios, para sobrevivir en Europa, Hernández pintó muchos paisajes, uno de sus mejores ejemplos es *Bretana en el embarcadero*, acuarela sobre papel pintada en Francia, la fabulosa vista de la marina, con la luz y las sombras, está excelentemente matizada. La serenidad del mar donde se divisa un vapor en la lejanía está lograda por una extensa gama de colores que oscila entre el oliva claro y los dorados y marrones. Lo más impactante de este paisaje es que trasmite una sensación de movimiento debido a los personajes en el embarcadero. También hay que detenerse con especial interés para admirar los reflejos del cielo en el agua que el artista ha sabido resolver con genialidad.

En la técnica de la acuarela Hernández demuestra su admirable sentido de la inmediatez mediante la técnica virtuosa del color combinado y la solidez compositiva que dota al personaje de gran presencia. Con esta técnica pinta su autorretrato sobre papel claro y un fondo que absorbe el color oscuro del terno y del sombrero haciendo más notoria la claridad del rostro. En esta obra el maestro pone a prueba la evolución de sus recursos técnicos y sus principios estéticos. Con una fuente de luz, sin duda artificial, el pintor logra que la atención del espectador se centre en su sereno rostro que oculta sus sentimientos y deja ver solo su apariencia social.

Elegante dama en París.

Pocos pintores pueden vanagloriarse de una trayectoria tan sólida como la de Daniel Hernández Morillo nacido el 1 de agosto de 1856 en la aldea de Huarpay del pueblo de Solcahuasi en el departamento de Huancavelica. Descendiente de una familia acaudalada fue hijo del español don José Leocadio Hernández y Urquieta y de doña Basilia Morillo, propietaria de tierras en Huancayo y Huancavelica. Siendo muy niño sus padres deciden enviarlo a Lima donde estudia sus primeras letras bajo el amparo de la familia Basagoitia. A los 10 años ingresa a la sección primaria de la Escuela normal de varones y a los 14 gana el primer premio en la sección artística. En 1873 inicia sus estudios de arte en la academia dirigida por el italiano Leonardo Barbieri, demostrando sus virtudes artísticas. El entonces presidente Manuel Pardo, impresionado por el talento del precoz artista de apenas 17 años, le concede una beca a París. El gobierno se comprometió a enviarle mensualmente una cantidad de dinero para su subsistencia, lo que solo fue efectivo por una sola vez aduciendo falta de fondos. Este percance lo obligó a pintar cuadritos de género y retratos para sobrevivir. En París conoció a Ignacio Merino quien le aconsejó viajar a Italia, ahí radicará por espacio de once años, teniendo la oportunidad de conocer a Fortuny, Pradilla, Villega y Barbudo cuyas enseñanzas logra asimilar. En la academia de Roma estudia con el pintor español Lorenzo Vallés.

Mujer con pájaro.

A LA VEZ QUE DINAMIZÓ EL DESARROLLO DE LAS ARTES PLÁSTICAS PRODIGÓ SU DON DE GENTE, SU CALIDAD HUMANA. EN LA DIRECCIÓN DE LA ESCUELA PERMANECIÓ TRECE AÑOS HASTA SU MUERTE EN 1932.

Figura en varias exposiciones anuales y como miembro de la Sociedad de Artistas Franceses exhibe en el Salón de París en los años 1893, 1894 y 1895. La consagración internacional de Daniel Hernández llega con la Exposición Universal de París en 1900 donde presentó el cuadro *Amor cruel* con el que obtuvo la medalla de oro y el título de Caballero de la Legión de Honor en grado de oficial concedido por el gobierno francés.

En la Exposición Iberoamericana de Sevilla obtiene el Gran Premio de Pintura por su cuadro *Francisco Pizarro*. Los cuadros de Hernández se exhibieron en Madrid, Barcelona, Montecarlo, Munich, Budapest, Buenos Aires.

En 1918 es llamado al Perú para fundar la Escuela Nacional de Bellas Artes. A la vez que dinamizó el desarrollo de las artes plásticas prodigó su don de gente, su calidad humana. En la dirección de la escuela permaneció trece años hasta su muerte en 1932.

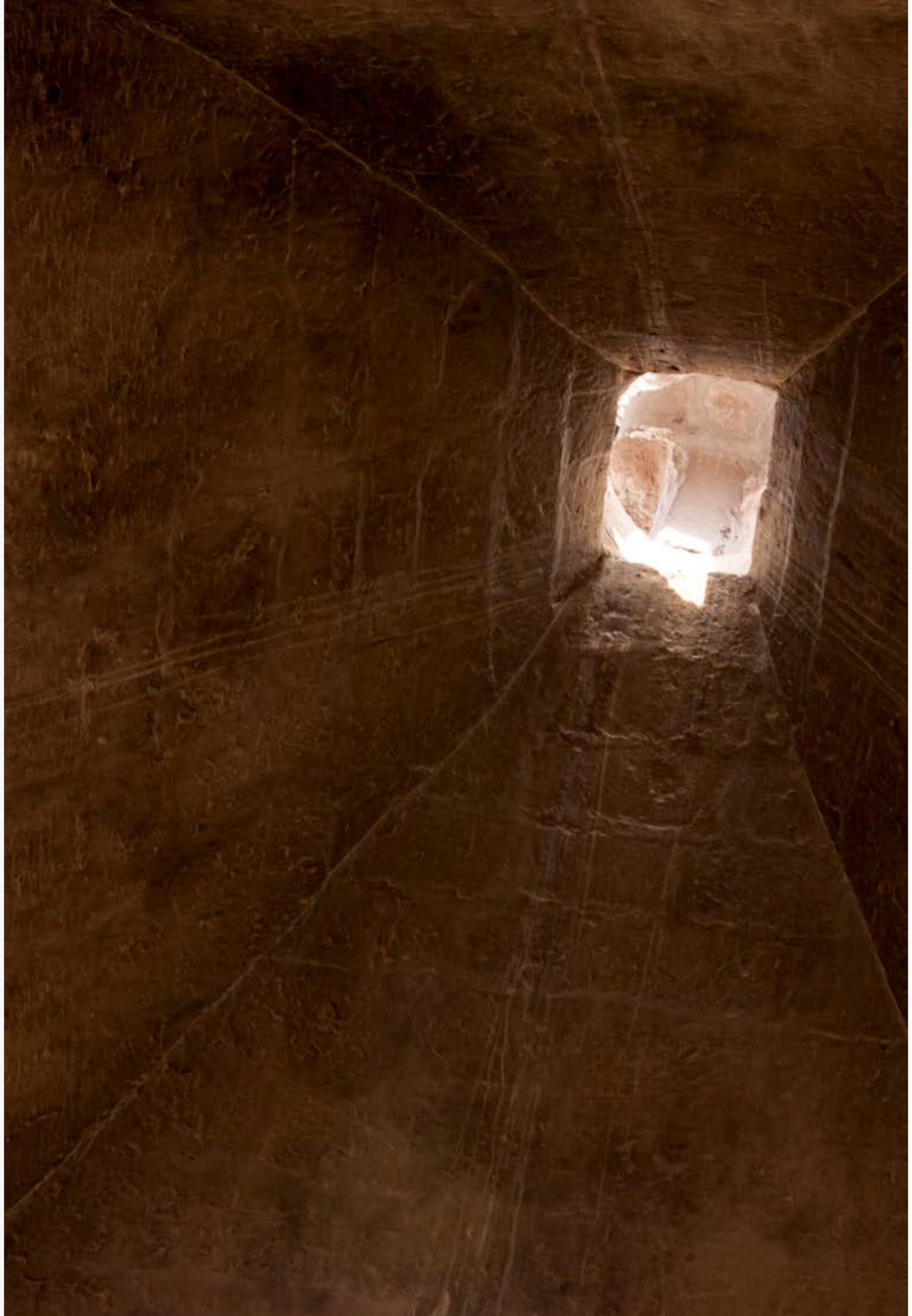
Este hombre generoso, comprensivo, de mano abierta y franca para sus alumnos no solo supo vivir dignamente sino que también en la hora de su muerte se mantuvo gallardo al asomarse a ese balcón trágico de lo desconocido. ❋

LOS OJOS DEL CIELO DE

VERÓNICA BARCLAY

Guillermo Niño de Guzmán

CUANDO NOS DIJERON QUE ESTA SERIE DE FOTOGRAFÍAS DE VERÓNICA BARCLAY HABÍA SIDO CAPTADA EN EL VIEJO CONVENTO DE SANTA CATALINA EN AREQUIPA, TUVIMOS LA SENSACIÓN DE QUE LA INFORMACIÓN ERA PRESCINDIBLE. ¿POR QUÉ? PORQUE, A DIFERENCIA DE LA MAYORÍA DE IMÁGENES QUE SE HAN HECHO DE ESE RECINTO, EN ESTA OCASIÓN NO SE ADVIERTE LA MENOR INTENCIÓN DOCUMENTAL. MÁS BIEN, EN LUGAR DE EMPRENDER UNA APROXIMACIÓN VISUAL CONVENCIONAL, ORIENTADA A RESALTAR LOS VOLÚMENES ARQUITECTÓNICOS DEL MONASTERIO O LOS VESTIGIOS DE LA VIDA RELIGIOSA (CAPILLAS, CELDAS, CRUCIFIJOS, ETC.), LA FOTÓGRAFA HA PREFERIDO INTERPRETAR EL LUGAR DE ACUERDO CON SU MIRADA INTERIOR, LO QUE LE PERMITE ELABORAR UNA VISIÓN ÍNTIMA Y SINGULAR.



En ese sentido, las fotografías valen por sí mismas y no porque configuran el registro de un enclave del patrimonio monumental. Barclay se concentra en ciertos espacios, descubre muros y umbrales, ventanas y claraboyas, se adentra en los pasajes y vericuetos de un antiguo edificio sin remarcarnos que se trata de un recinto religioso. El trabajo de su cámara muestra una destreza visual poco común, una sutileza y paciencia digna de aquellos pintores que sabían aguardar el tránsito de la luz para para poder conseguir determinados efectos y tonalidades. En buena cuenta, a menudo da la impresión de que se sirve de la fotografía para «pintar», pues los elementos de la realidad objetiva se disuelven para que prevalezcan los colores y las formas. De ahí la sensualidad de sus composiciones, las cuales nos embriagan al punto de hacernos olvidar que, finalmente, lo que estamos viendo no son sino porciones de paredes pintadas, puertas y dinteles entre la claridad y la penumbra, en suma, jirones de luz y de sombra.

No obstante, ahora que vuelvo sobre ellas, pienso que la información relativa al convento de Santa Catalina quizá no sea tan accesoria después de todo. Porque, si se repara en que Barclay pone énfasis en el fragmento y el detalle, en la luminosidad y en la amenaza de oscuridad que se cierne sobre los ambientes interiores, habrá que reconocer que este enfoque peculiar se halla en consonancia con la naturaleza del lugar. Porque si hay algo contemplativo (y acaso también claustrofóbico) en su manera de asimilar los espacios, ello se debe a que nos está mostrando los pliegues internos de un claustro, es decir, un ámbito de reclusión y recogimiento. ¡Cuántas monjas, durante tantos siglos, no habrán dejado vagar su mirada por las paredes desnudas y sombrías de las celdas y pasadizos tal como lo hace la fotógrafa! ¡Cuántas de ellas no habrán alzado sus ojos hacia los techos, en pos de esa claridad cenital que se cuela por las claraboyas y hornacinas, luz que simboliza su culto supremo, pero también la existencia de un mundo ajeno y desconocido que se alza tras los gruesos muros y que su vocación les ha vedado para siempre!

En varias de las fotografías, Barclay altera el eje, busca ángulos insospechados, con el fin de componer figuras geométricas. Este es un rasgo particularmente interesante de su fotografía, sobre todo cuando las líneas se entrecruzan y anulan la ilusión de profundidad de campo, de modo que los paños de la pared, los marcos de ventanas y puertas, las claraboyas, parecen formar una geometría curiosa sobre un plano superficial. Estos efectos se potencian cuando son reforzados por los matices naturales de la construcción. Así, la combinación de tonos azules o rojizos genera una vibración cromática que trasciende el aspecto de la materia original. Por tanto, como espectadores, experimentamos una transmutación. Si en primera instancia nos encontramos ante el umbral de un cuarto, en el cual se abre otra puerta hacia un patio bañado por la luz exterior, enseguida nos sumergimos en una nueva dimensión donde el rojo del marco inicial contrasta con el retazo azul del muro que se atisba al fondo, como si fuera una pintura abstracta basada en el diálogo de formas geométricas y colores.

En otras imágenes, la fotógrafa apela, simplemente, al juego de luces y sombras. En un cuarto en penumbra, una parte de la pared es atravesada por un cuchillo de luz. Es una imagen sencilla aunque poderosa, una hermosa composición impregnada de aliento lírico. Sin duda, Barclay domina los recursos técnicos de su oficio y, con frecuencia, fuerza la norma para transformar el

sentido del objeto observado. Es el caso de la claraboya que, al ser captada desde abajo, perpendicularmente, aprovecha la concavidad del techo para simular un túnel en cuyo extremo se divisa una salida luminosa, lo que contribuye a suscitar nuevos significados y resonancias.

En esta impecable serie también resalta aquella fotografía donde, en medio de una pared azul, aparece el rectángulo oscuro de una ventana y, en pleno centro de la misma, distinguimos una claraboya partida: las cavidades son una suerte de ojos formados por el cielo, los cuales nos escrutan a través del techo (la idea de una figura tutelar que vigila a los moradores no resulta tan descabellada si tomamos en cuenta la condición religiosa del recinto).

Nacida en Arequipa, en 1957, Verónica Barclay cuenta con una sólida formación en su especialidad, que comenzó con el maestro nacional Billy Hare y luego prosiguió en el Institut D'Estudis Fotografics de Barcelona a mediados de los ochenta. Allí también complementó sus estudios con su participación en un taller dirigido por los fotógrafos españoles Manolo Laguillo, Pepe Formiguera y Josep Pagans, y el peruano Mariano Zuzunaga (quien reside en esa ciudad desde hace más de tres décadas, dedicado completamente a este arte visual).

Después de retornar al Perú, Barclay continuó trabajando con su cámara y ha expuesto sus fotografías en diversas oportunidades. Asimismo, optó por la docencia (en la Universidad de Lima y otras instituciones), labor que ante todo le ha permitido ahondar más en la naturaleza de la fotografía y reflexionar con lucidez sobre su propia obra.

«Hago fotografía como un modo de expresión y comunicación –ha expresado al respecto–. Me interesa sobre todo rescatar la cotidianidad de las ciudades, compuestas por fragmentos personales de la realidad confrontándolos con una nueva realidad, la mía. Como quien juega con los bloques de colores de un niño, estos trazos de realidad –texturas, sombras, transparencias, la materia prima de los fotógrafos– se convierten en una hiperrealidad, una realidad más allá, o más acá –como se quiera– de lo real. Abstracciones ancladas en la realidad cotidiana, las imágenes resultantes de este juego de simetrías y asimetrías, sustracciones y repeticiones, evocan en algunos casos la magia simple pero maravillosa de los caleidoscopios».

Basta de explicaciones. Sigamos el juego y miremos a través del visor de su cámara, que nos revela que nada es lo que parece. Dejemos, pues, que Verónica Barclay nos lleve al otro lado del espejo. *

TECNO-LOQUÍAS

Luis Freire Sarria
Ilustración de Salvador

BICICLETA MONTARAZ PARA AMANTES DEL CAMPO EN LA CIUDAD

Esta bicicleta es para ti, porque te gusta el campo pero adoras la ciudad y con ella, el humo de las fogatas que te evocan los escapes de las combis, las estrellas nocturnas que brillan en los avisos luminosos de champú, el gorjeo matinal de las alarmas de automóvil, el azul cielo del techo de tu departamento que nunca turban las nubes, la fragancia del cemento mojado por una tubería rota, las dunas de arena que se alzan frente a los edificios en construcción, el eco salvaje de los chihuahuas con vestido y zapatitos que husmean aburridos en los parques, el agua cristalina que se precipita por la taza del excusado como una pequeña catarata que repta por el lomo de una montaña. Porque te conocemos, porque sentimos y pensamos el campo como tú, hemos fabricado la Bicicleta Montaraz para Urbanómanos, un prodigio de la ingeniería nacional, ella y solo ella, te hará sentir los caminos del campo sin salir del corazón de concreto de la urbe. ¿Cómo así? Porque sus llantas no son huecas ni tienen una cocada uniforme como el resto de las bicicletas amaestradas que recorren nuestras calles, sino que están hechas de caucho macizo reforzado, duro como la madera de chonta y provistas de las que llamamos con justicia las Cocadas Montaraces, semejantes a boas negras enrolladas sobre un aro que se hubieran tragado treinta piedras de diferentes tamaños y grosores. Son las cocadas que le dan a nuestras bicicletas su carácter indómito y salvaje. Así ruedes sobre el asfalto más perfecto, sentirás que te estás metiendo por la peor trocha de los andes, esa que parece arrasada por un huayco, apta para mulas entrenadas en los ásperos caminos que conducen a los pueblos olvidados. Ni el caballo más chúcaro te sacudirá el coxis como nuestra bicicleta, sentirás en la columna y en las partes blandas que suceden a la espalda las patadas del campo rudo y agreste a tu cuerpo engreído por los mullidos sillones de tu sala. Adiós a tus plácidos paseos por las tersas ciclovías y las amables vereditas de los parques, te molerán hasta el alma, experimentarás en coxis propio el rigor de la tierra ancestral sin haberte movido de Miraflores o San Isidro. Eso no es todo, un juego de billas inarmónico discordantes de discrepancia controlada incorporado a los ejes reproduce con emocionante exactitud el paso de las ruedas sobre un terreno de cascajo bravo, tierra agujereada por las lluvias y pedregales calcinados por el sol. Hasta incorpora el chasquido de una lagartija aplastada por las ruedas. El asiento forrado en imitación de cuero de potro salvaje suda de manera artificial y te empapa el trasero del pantalón (qué incómodo, pero así se transpira en el campo, pues). Por si fuera poco, te lo impregna hasta la piel del correoso aroma del equino azotado por el esfuerzo como para que debas esconderte por unas horas de cualquier actividad social. ¿Qué más se puede pedir? Cambios, eso es, la bicicleta para urbanómanos amantes del campo tiene tres cambios que te sacuden a paso de mula de los andes, de piajeno piurano y de «Rocinante». ¿Qué hermosa esta última idea, no es cierto? Pasear sobre una ciclovía trotando como si te hubieras trepado al caballejo de don Quijote sobre los malos caminos de La Mancha en el siglo XVII. Qué Feria de Octubre ni qué Feria de Octubre, eso sí que es experimentar la hispanidad. Apúrate en comprarla, vive el campo en la ciudad sin necesidad de ver «Tiempo de Viaje» en la TV. *

LA PÁGINA DE CARLÍN

EN ESTE NÚMERO

Héctor Gallegos, 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).

Juan Incháustegui Vargas, Ingeniero Mecánico por la Universidad Nacional de Ingeniería (UNI). Fue senador de la República y ministro de Estado en las carteras de Energía y Minas (1984-1985); Industria, Turismo, Integración y Negociaciones Comerciales Internacionales (2001) y fue presidente del Consejo de Ministros (2000-2001). Recibió la Orden del Sol del Perú, y la Antorcha Eduardo de Habich en el año 2005, como egresado ilustre por la Universidad Nacional de Ingeniería. Actualmente es vicepresidente de la Asociación Promotora Universitaria de Ingeniería Aplicada y director del Consejo Directivo de Tecsup en Trujillo.

Violeta Núñez Gorriti, investigadora e historiadora del cine peruano y latinoamericano. Sus libros más conocidos son *Cartelera Cinematográfica Peruana 1940-194*, *El cine en Lima 1987-1929*, *Pita y alambre*, *La época de oro del cine peruano 1936-1950*.

José Miguel Cabrera estudió Literatura en la Pontificia Universidad Católica del Perú y ejerce el periodismo desde 1993. Ha trabajado en los diarios *El Mundo* y *Perú 21* y en diversas publicaciones de la Empresa Editora *El Comercio,* como *El libro de oro de Alianza Lima* y *La historia de la publicidad en el Perú*, entre otras. Actualmente escribe en la revista *Gourmet Latino.* En 2012 publicó su relato *Chepibola,* editado por el IEP (Instituto de Estudios Peruanos).

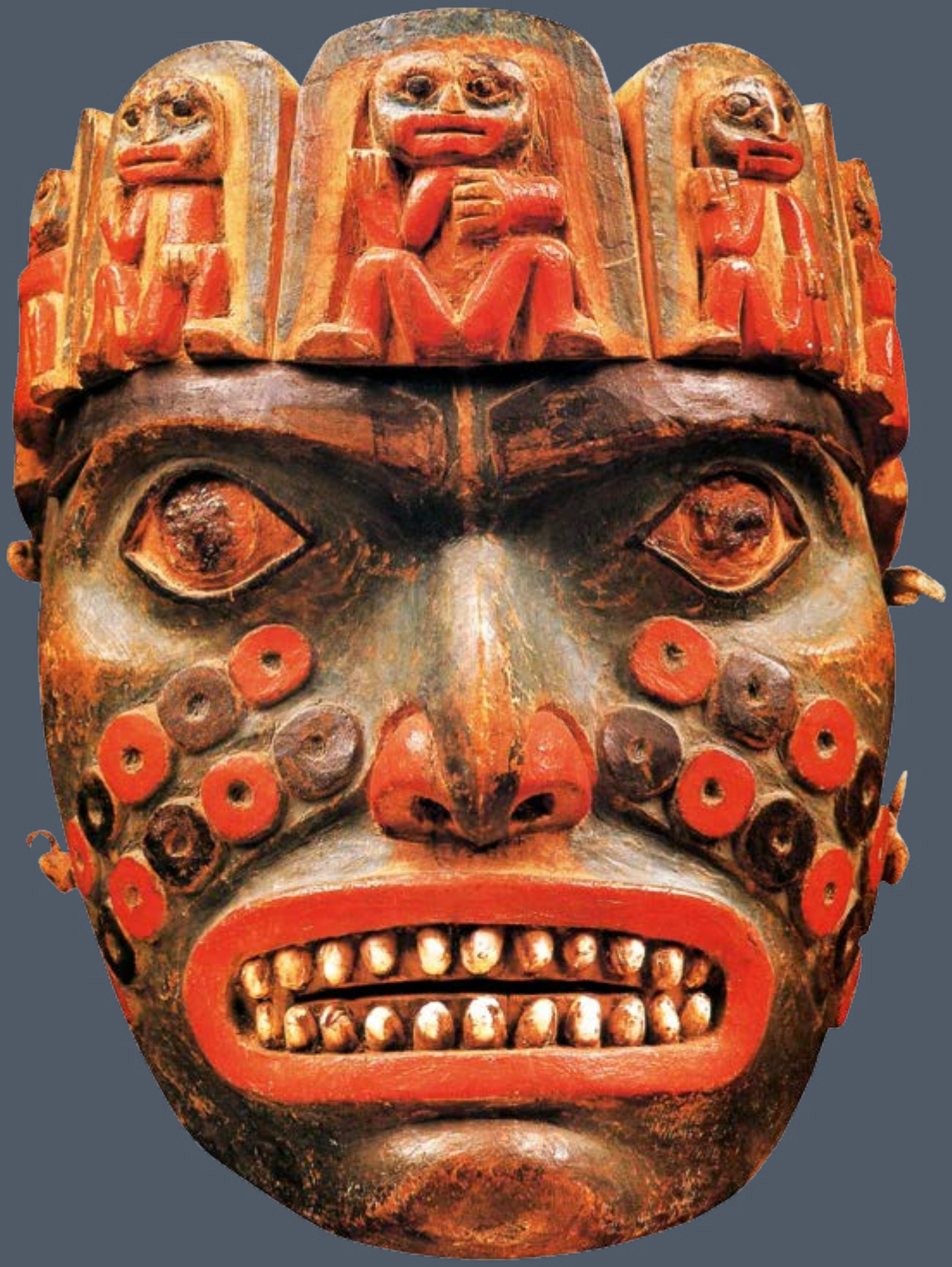
Miguel Rubio Zapata Director del Grupo Cultural Yuyachkani (Perú, 1971). Centra su investigación en la teatralidad de las fiestas, máscaras, danzas y demás expresiones artístico-tradicionales del Perú. Además, ha publicado dos libros, *Notas sobre teatro* (2001) y *El cuerpo ausente. Performance Política*, actualmente en su segunda edición (2008).

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

José Fernández de la Sota, escritor y periodista español. Licenciado en Ciencias de la Información por la Universidad del País Vasco y Diplomado en Estudios Europeos por la Universidad de Deusto. En 1997 obtuvo el Premio Euskadi de literatura y en 1980 el Premio Alonso de Ercilla de Poesía. En 2004 ganó el Premio Iberoamericano Cortes de Cádiz por el libro de relatos *Suerte de Perro*. Es autor de varios libros de poesía y narrativa entre los que destacan *La Gracia del enano*, *Todos los Santos*, *Material de construcción*, *Aprender a irse*, *Cumbre del mar*.

Max Castillo Rodríguez, escritor y periodista. Ha publicado en las revistas literarias Harawi, Penélope, Campo de concentración. Ha colaborado en la sección cultural del diario *El Peruano.* Actualmente escribe en el semanario *Somos* del diario *El Comercio*. Ha publicado las novelas *Ángeles quebrados. Una historia Africana* y *Flores para Alejandro.*

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

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

Luis Freire Sarria, periodista y escritor. Como periodista cultural trabajó en los diarios *La Prensa*, *El Diario de Marka*, *El Observador* y *El Sol*. Como humorista periodístico, fue miembro de los comités directivos de *Monos y Monadas*, *El Idiota*, *El Idiota Ilustrado* y *El Salvaje*. Ha colaborado en esa línea en los diarios *El Comercio* y *Expreso*. Como narrador, ha publicado las novelas: *El Cronista que volvió del Fuego* (ganadora de la I Bienal Nacional de Novela Corta del Municipio de Barranco 2002), *El sol salía en un Chevrolet amarillo* (ganadora del premio Julio Ramón Ribeyro de novela corta 2005, convocado por el Banco Central de Reserva), *César Vallejo se aburrió de seguir muerto en París* y *La tradición secreta de Ricardo Palma*. Acaba de obtener simultáneamente el premio de novela 2009 del diario *El Comercio* con *El perro sulfúrico* y el de la Universidad Federico Villarreal 2008, con *El Fuhrer de Niebla*. En 2012 publicó la novela *Bragueta de bronce*.