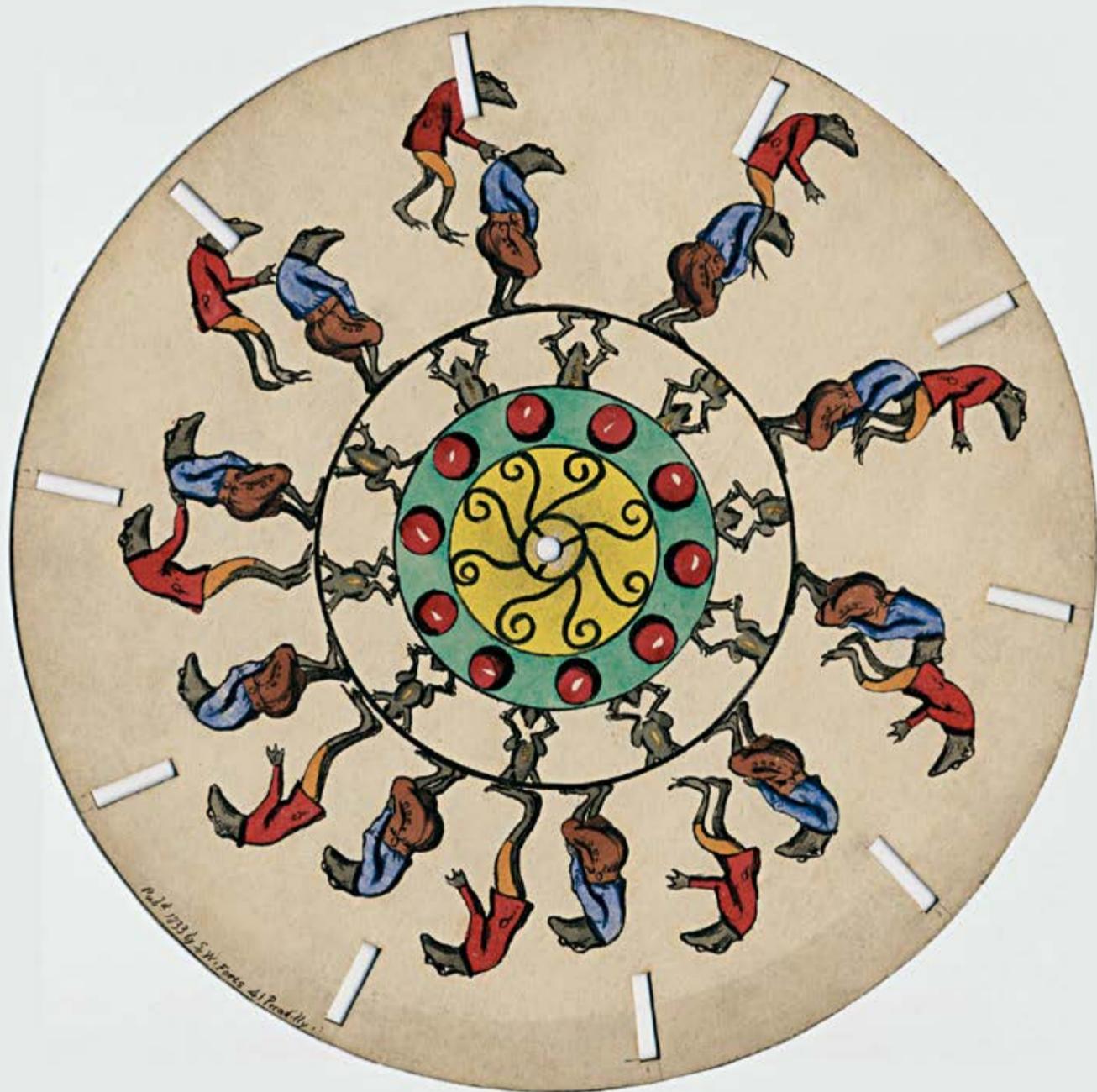


PUEBLO

Ingeniería. Sociedad. Cultura





Publicación del Colegio de Ingenieros del Perú

Director
Héctor Gallegos Vargas

Editor
Lorenzo Osoro

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 y contraportada
Arte popular cusqueño

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 GUILLERMO PAYET GARRETA
Héctor Gallegos



6 LA INGENIERÍA MILITAR
PERUANA EN EL SIGLO XIX
Max Castillo



20 INGENIERÍA
Y CINEMATOGRAFÍA: UNA
HISTORIA SIN FIN
Francisco Adrianzen Merino

20 LOS AÑORADOS
ROARING TWENTIES
Fernando Villarán



28 ANA MARÍA YÁÑEZ
José Miguel Cabrera

36 SOBRE LA EXISTENCIA
DE LOS VAMPIROS
Guillermo Niño de Guzmán



44 *EL EVANGELIO
DE LA CARNE*
Rogelio Llanos

54 CUSCO. HERENCIA
Y TRADICIÓN
Jorge Bernuy



62 PURUCHUCO EN LA
FOTOGRAFÍA DE REYNALDO
LUZA
Cynthia Watmough

70 TECNOLOQUÍAS
Luis Freire Sarria



72 CARLÍN



GUILLERMO PAYET GARRETA

Héctor Gallegos

LA FILOSOFÍA DE VIDA DE ESTE GRAN PATRICIO DE LA INGENIERÍA Y DE LA ARQUITECTURA PERUANAS ES UN INMENSO DESAFÍO PARA TODO INGENIERO. ÉL SUPO UNIR CON EXCELENCIA LAS DEMANDAS ÉTICAS Y PROFESIONALES CON LAS EMPRESARIALES.

Fui su discípulo desde el momento en que lo conocí, lo que ocurrió en una reunión social celebrada a la semana siguiente del regreso de ambos al Perú: él venía de investigar adelantos tecnológicos en Europa, y yo volvía después de tres años de trabajo tutelado en Gran Bretaña.

La ingeniería fue nuestro tema de conversación durante muchos años, solo después compartimos vivencias y secretos propios de la amistad con la que finalmente me honró.

Gracias a su educación como ingeniero civil y arquitecto, y a su innata creatividad, tenía en los huesos el arte del diseño: la capacidad para resolver problemas a partir de la intuición, del conocimiento y la experiencia; la competencia para buscar soluciones en el contexto de las múltiples restricciones que deben reconocerse para luego hacerlas exitosas; la destreza para el pensamiento lateral y, finalmente, la fuerza de voluntad y el carácter para liderar el proceso que convierte la solución en un objeto.

Obsesionado magnífico con la calidad, le parecía inconcebible que las cosas no se fabricasen al nivel de la «perfección», la misma que podía ser alcanzada con los recursos disponibles; para él la calidad jamás podía ser negociable. Como los contratos eran a suma alzada, muchas veces ordenó que se demolicieran obras que, a su exigente juicio, no honraban la calidad que le era tan preciosa, él pagaba.

Innovador excepcional, introdujo a nuestra realidad constructiva la prefabricación liviana y pesada, el concreto pretensado, el concreto liviano, equipos novedosos de construcción urbana y vial, sistemas de enconfrados modulares, aditivos y variados. Fue, además, un prolífico creador de sistemas constructivos. Cuando entre 1958 y 1960 construí y luego manejé la lamentablemente perdida (por causa de una invasión) planta de Precomsa en Repartición (ubicada entre la Universidad de Ingeniería y lo que es hoy el inicio de Comas), Payet no dejaba de «caer» todos los sábados a eso de las diez de la mañana. Luego, en su carro continuábamos hablando de ingeniería mientras me en-

SUFRIÓ MUCHO, Y LA TEMPRANA MUERTE DE SU HIJO ALFREDO —QUE DESDE MUY JOVEN SE PERFILABA COMO UN GRAN INGENIERO— FUE PARTICULARMENTE TRAUMÁTICA, PERO SIEMPRE SUPO MANTERSE DE PIE, ANIMÁNDONOS. POR ELLO, ÉL MISMO TERMINÓ LA CONSTRUCCIÓN INICIADA POR ALFREDO DEL NOTABLE PUENTE CHAVIÑA.

señaba geología a lo largo del camino a Canta. En la noche dormíamos en Huacho: cine, con severas restricciones morales (*Arroz amargo* con Silvana Mangano, estaba, por ejemplo, prohibida), y chifa redondeaban el programa que este hombre exquisito y generoso me ofrecía.

Juntos creamos el durmiente de concreto pretensado para los ferrocarriles del Perú. Arrancamos hace más de treinta y cinco años. Hicimos pruebas de fabricación, inventamos anclajes, ensayamos durmientes en el laboratorio y en la vía del Ferrocarril Central (todavía hay cuarenta y dos unidades en Ricardo Palma), pero fracasamos porque el único comprador carecía de capital para renovar la vía y se contentaba con hacer un incipiente mantenimiento. Enviamos durmientes al laboratorio de los ferrocarriles norteamericanos en Chicago, fuimos a ver las pruebas y constata-



Puente Chaviña.



Ministerio de Hacienda.

mos que habíamos logrado un producto con su marca de calidad. Hasta que contrajo una irreversible enfermedad en las manos, Guillermo seguía pensando y aportando al desarrollo.

Sufrió mucho, y la temprana muerte de su hijo Alfredo —que desde muy joven se perfilaba como un gran ingeniero— fue particularmente traumática, pero siempre supo mantenerse de pie, animándonos. Por ello, él mismo terminó la construcción iniciada por Alfredo del notable puente Chaviña —el primer puente continuo de concreto pretensado en el Perú, ubicado al sur de Nazca en la Panamericana—, al cual viajábamos todas las semanas. No olvido el primer viaje, des pués de la muerte de Alfredo. Era imposible encontrar un tema de conversación y él se dedicó a darme, de ida y vuelta, una lección ininterrumpida acerca de las vitaminas.

Nadie ha influido más en la calidad e innovación de la ingeniería peruana que Don Guillermo Payet (1908-1995). La huella que deja es imborrable, profundizarla requerirá de ingenieros muy competentes. Ejerció a cabalidad la profesión de hombre —como la conceptúa el célebre pensador uruguayo José Enrique Rodó—, profesión que bien ejercida hace tanta falta en la era que vivimos.

Voy a tratar de resumir la filosofía de Don Guillermo —que anteriormente Jorge Jibaja había listado— ba-

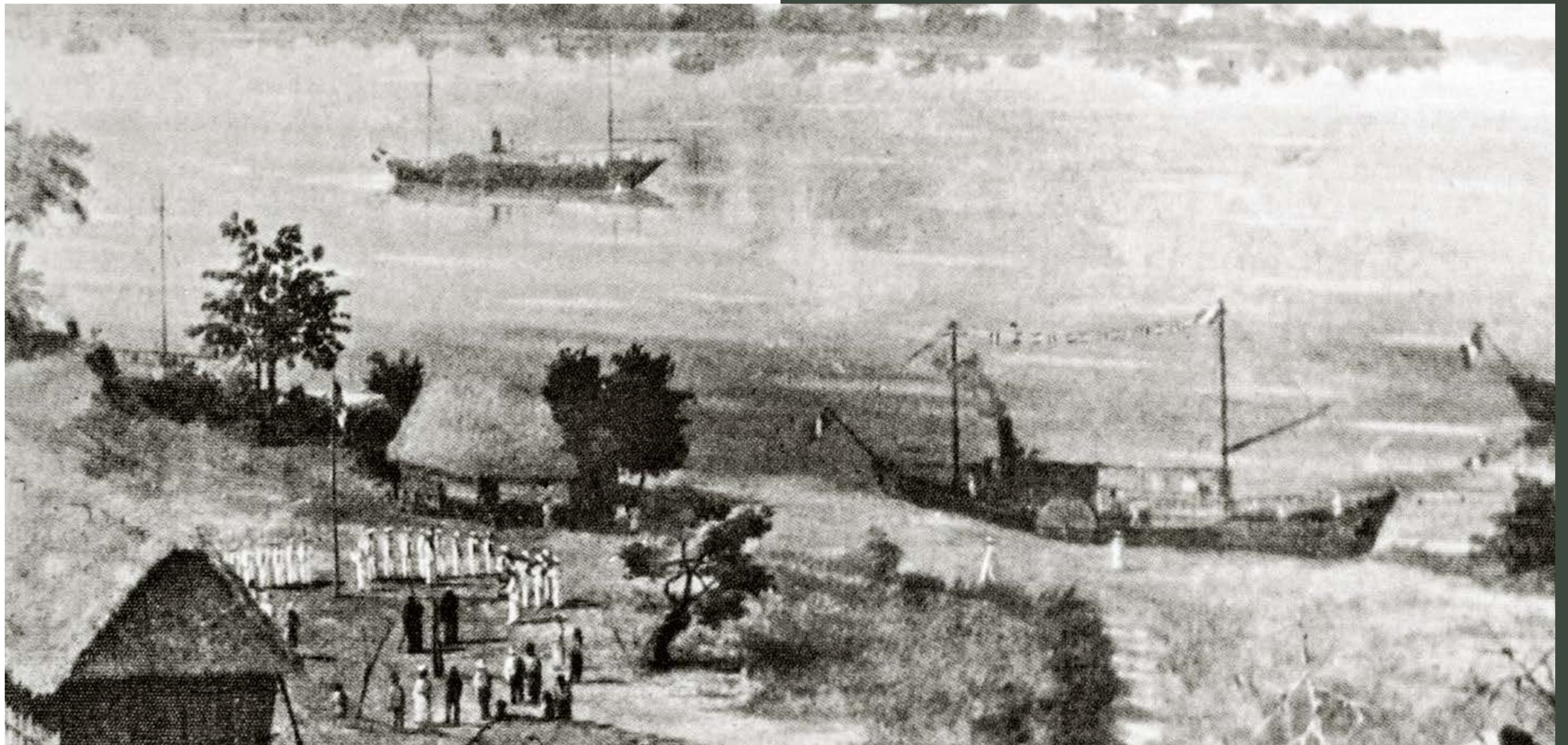
sándome en los muchos años que tuve la oportunidad de compartir su actividad profesional y empresarial:

- Apoyar ilimitadamente a los alumnos de ingeniería y de arquitectura para que en sus años de formación tengan la oportunidad de nutrirse de la experiencia de profesionales cuajados.
- Dar confianza y respaldo a los jóvenes profesionales que muestran aptitudes para cada una de las habilidades que configuran la actividad profesional.
- Manejar con seriedad y respeto las buenas técnicas constructivas, porque ello —él lo decía— proyectará la imagen real del potencial ético de la ingeniería peruana y, como consecuencia, recibirá la confianza para la realización de los grandes proyectos de desarrollo.
- Tener aptitud receptiva para los adelantos tecnológicos y generosidad para su difusión y aplicación en el ámbito empresarial.
- Ser ávido en la búsqueda de nuevas ideas, y apoyar la investigación tecnológica sin escatimarle jamás la necesaria inversión de recursos humanos y económicos.

LA INGENIERÍA MILITAR PERUANA EN EL SIGLO XIX

Max Castillo

LA INGENIERÍA MILITAR EN EL PERÚ FUE NORMADA POR DECRETO EN SETIEMBRE DE 1822 POR EL LIBERTADOR SAN MARTÍN. ESTA REGLAMENTACIÓN INCLUÍA TANTO LAS FUNCIONES PROPIAS DE LA INGENIERÍA CIVIL (LEVANTAMIENTO DE TAPIAS, PLAZAS, PUENTES, TERRAPLENES O EXPLANADAS), COMO LAS OBRAS HIDRÁULICAS. TODAS ELLAS REALIZADAS CON PRECISIÓN Y PROFESIONALISMO POR EL CUERPO DE INGENIEROS, QUE TUVO UNA IMPORTANCIA VITAL DESDE INICIOS DE LA REPÚBLICA. POR ESA ÉPOCA, LA PREPONDERANCIA DE LOS INGENIEROS MILITARES FUE UN FENÓMENO RECURRENTE EN LA REGIÓN AMERICANA. NO DEBEMOS OLVIDAR QUE ALGUNAS DE LAS JÓVENES REPÚBLICAS A FINES DE LA SEGUNDA DÉCADA DEL SIGLO XIX AÚN ESTABAN EN GUERRA CONTRA LOS EJÉRCITOS Y FLOTAS DE LOS IMPERIOS COLONIALES DE ESPAÑA Y PORTUGAL.





LA IDEA DEL PROGRESO EN EL SIGLO XIX Y LA INGENIERÍA MILITAR

Por su política visionaria y expresa vitalidad en su acción, el mariscal Ramón Castilla es considerado como el verdadero impulsor histórico de la ingeniería militar nacional. Cuando ya había pacificado el país, en 1859 reabrió el Colegio Militar en la calle del Espíritu Santo, donde se formaron ingenieros militares y civiles. Posteriormente, y durante mucho tiempo, este local fue ocupado por la Escuela de Ingenieros. Se fomentaron además dos actividades relacionadas directamente con

la ingeniería militar: una ligada a la especialidad de zapadores y la otra a la armería, incluso se hizo venir a profesionales alemanes para la formación de especialistas nacionales.

En ese mismo año de 1859 ocurrió un conflicto entre Perú y Ecuador. Las tropas peruanas establecidas en el cerro Mapasingue ocuparon Guayaquil en perfecto orden. Los testigos quedaron asombrados por la labor profesional de los ingenieros militares Elías Bonnemaïson y Maximiliano Sibbert quienes cumplieron a cabalidad

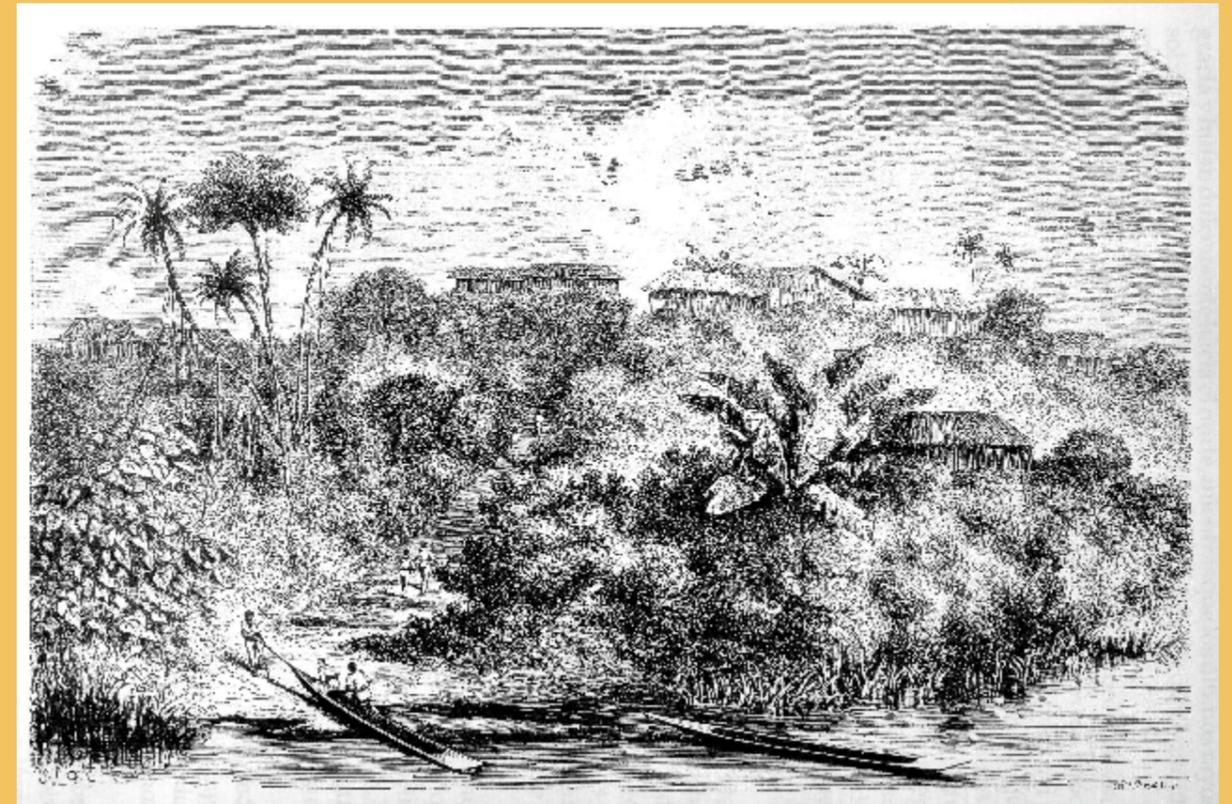
las órdenes del Estado Mayor: despejaron un camino de trocha, trazaron un muelle provisional y construyeron barricadas para alojar a los batallones peruanos.

LA CONQUISTA DEL ESPACIO SELVÁTICO

La idea central de Castilla fue colonizar tanto la selva baja amazónica como la selva central o rupa rupa. Para el primer frente colonizador, en 1861, se creó por decreto el departamento marítimo militar de Loreto. Se pensaba que el desarrollo nacional podría basarse en las máquinas de vapor que surcarían los



Ferrocarril central del Perú



Iquitos, ilustración de Paul Marcoy.

ríos y sus afluentes más la construcción sistemática de ferrocarriles que unirían la sierra. En 1864 comenzó la construcción del puerto fluvial de Iquitos, en esos días fue una utopía y un reto. Los marineros de dos naves, Pastaza y Morona, construyeron el dique, el arsenal y el edificio de la comandancia naval, a la que se agregaba la factoría. Los técnicos británicos del bergantín Próspero echaron a andar las máquinas necesarias para que el progreso llegase en el primer semestre de 1864 y así acabar con la ranchería miserable que era Iquitos hasta ese momento. Antonio Raimondi, en *Apuntes sobre la provincia litoral de Loreto* (1859), planteaba ya una acción concreta y urgente en el gran territorio. Fue, ahora lo sabemos, demasiado el optimismo de esta verdadera epopeya que tuvo visos de utopía, en pleno siglo XIX, llamado el siglo del progreso.

En 1867 gobernaba Mariano Ignacio Prado. El país se encontraba en una situación de bienestar económico y de optimismo tras la victoria sobre España el 2 de mayo del año anterior. Se decidió, entonces, formar la Comisión Hidrográfica de los Afluentes del Amazonas, que estuvo comandada por el almirante estadounidense Tucker y conformada por siete marinos de esa misma nacionalidad y por el peruano Santiago

Távara. Todos ellos eran científicos y especialistas en Hidrografía Fluvial. Sin duda, por su labor pionera como explorador náutico, el más destacado fue el ingeniero Arthur Werthermann. En 1876, cuando ya había recorrido toda la región, casi pierde la vida en un enfrentamiento con los nativos del Perené.

Sin desmerecer estas exploraciones por la selva que circunda el gran río Amazonas, los avances por la hostil selva central, donde los asháninkas vivían libremente, iban a convertirse en la verdadera proeza de la ingeniería militar ya que desde 1847, con el gobierno de Ramón Castilla, se había decidido integrar esos territorios difíciles en un plan nacional de desarrollo. El objetivo era la colonización plena de la fértil llanura de Chanchamayo. En 1847 se edificó el fuerte de San Ramón, piedra primigenia del esfuerzo estatal nacional para someter y desarrollar la región. Los indígenas de las riberas de los ríos enfrentaban con flechas a los inmigrantes italianos, franceses y a los braceros chinos. Estos enfrentamientos provocaron muchas víctimas; fueron hechos sangrientos que continuaron por décadas. La nación asháninka habitaba toda esa región hasta la confluencia con el río Tambo, al este. En 1869, continuando con el difícil acceso al oriente, el coronel Pereira se posesiona del antiguo emplazamiento colonial de

Quimiri y comienza los trabajos de edificación del fuerte La Merced, a dos leguas de San Ramón.

El ideal republicano tenía la obsesión de unir la región estratégica de Chanchamayo con los ríos navegables que, como ya dijimos, fueron estudiados e inventariados por la Comisión Hidrográfica de los afluentes del Amazonas en su recorrido iniciado en 1867.

En 1888 se continuó con lo que después se denominará La Vía Central, la misma que partiendo de la colonia de La Merced se proponía abrir una trocha hasta llegar al Pichis en su punto navegable. Hay que recordar que esta colonia crecía y progresaba, a pesar de los ataques de indígenas, con aportes de inmigrantes italianos, franceses y alemanes. Los braceros eran naturales de la sierra, aunque también llegaron *coolies* chinos que buscaban vivir libremente en la zona, sin hipotecas u obligaciones con quienes los trajeron desde Cantón y Macao.

La Vía Central del Perú llamada en sus inicios Vía Central del Pichis fue hecha a zanja abierta, la más difícil carretera de la historia republicana. Comenzaron las obras en 1888, el director especial fue el ingeniero Joaquín Capelo a quien acompañó el ingeniero Carlos Pérez. Ante las dificultades de pagos a los trabajadores se suspendió la vía en 1891 y se reanudó en 1896.

En un distinto frente, en 1889, otra expedición supervisada por el ingeniero Luis Wolf, quien había hecho exploraciones fluviales con la Armada, partió del convento franciscano de San Luis de Shuaro acompañado del religioso Sala y de un grupo de expedicionarios. Pudieron llegar al río Pichis por la trocha, acción esta que fue fundamental para el trazo de un camino de herradura entre San Luis de Shuaro y el puerto Bermúdez, inaugurado a fines del gobierno de Remigio Morales Bermúdez (el nombre del puerto se debe a un error de los lugareños con el apellido del mandatario). Aunque con muchas dificultades, en 1895 ya podían salir correos hacia Iquitos desde el camino de Chanchamayo. Así culmina esta histórica hazaña de ingenieros militares y civiles encuadrados en un esfuerzo nacional. Un proyecto casi imposible en el siglo XIX fue, 70 años después, ampliado y modernizado con éxito tras la

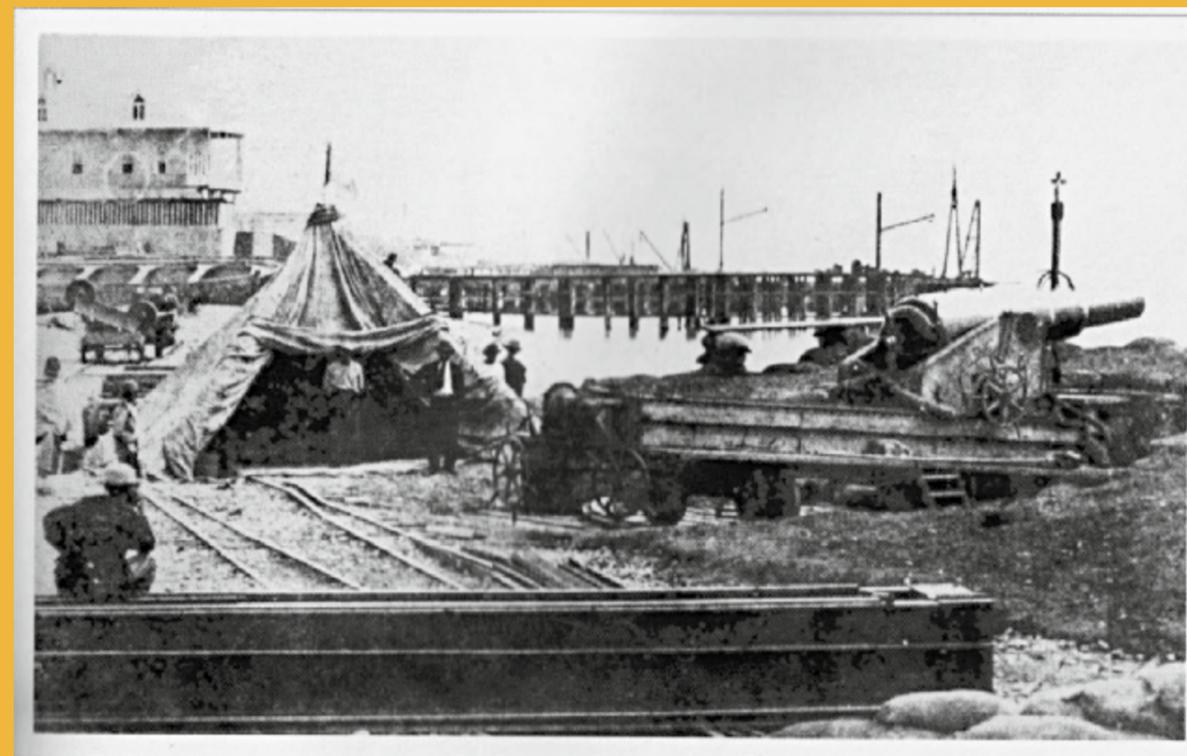
primera administración del Presidente Fernando Belaunde Terry.

FORTALEZAS Y BALUARTES ANTE INVASIONES EXTRANJERAS

El Perú consiguió la victoria sobre España (entre 1865-1866) gracias a las innovaciones del ingeniero polaco Ernest Malinowski. En una carta de Manuel Pardo, más tarde presidente del Perú, se lee: «los baluartes en el Callao se situaban casi enterrados, para que no puedan ser observados por la escuadra enemiga. Estas construcciones de Malinowski y su sistema telegráfico de comunicación nos dieron la victoria». Al ingeniero polaco que fundó la Comisión Central de Ingenieros Civiles lo acompañaban el ingeniero militar colombiano Cornelio Borda, formado en la École Polytechnique de París, y los ingenieros peruanos Jorge Rumtil y Felipe Santiago Arancibia, este último murió en la defensa de Lima de 1881 al explotar la torre de La Merced, en donde también perdió la vida el ministro José Gálvez Egúsqiza. La instalación de cañones norteamericanos Armstrong, que tenían la innovación de presentar una serie de cilindros reforzados con zunchos concéntricos, jugaron un papel decisivo en la victoria. Los monitores Loa y Victoria fueron acorazados en el país por ingenieros navales peruanos. Este desarrollo naval equiparable a la tecnología enemiga (la española) no tuvo mayor avance debido



Joaquín Capelo



El cañón del Puerto del Callao.

a la crisis de empréstitos del Perú durante la década de 1869-1879, lo que repercutió en la vulnerabilidad del sistema de torreones en la Guerra contra Chile.

POLITICOS E INGENIEROS MILITARES EN LA GUERRA DEL PACÍFICO

Al revés de lo sucedido en el combate de 1866, la situación de la defensa de Lima en diciembre de 1880, vísperas de las batallas de San Juan y Miraflores, era de verdadera incertidumbre. Los hechos sangrientos del 13 y 15 de enero de 1881 demostraron el fracaso total de las fortificaciones y del sistema de trincheras (más conocidos como los reductos).

Esta situación aún es motivo de polémica, pero conociendo los hechos, situaciones y preámbulos podemos emitir sin duda un juicio más equitativo.

El prestigioso ingeniero polaco Eduardo de Habich, residente en el Perú desde 1869 y fundador de la Escuela de Ingenieros, encomendó, en mayo de 1879, a un ingeniero francés que hiciera los planos de la defensa del Morro Solar, allí se instalaron cañones de mediano alcance, los Parrot. Eran dos cañones móviles y podían mejorar su visión de ataque acercándose en un radio de cinco mil metros al objetivo.

En diciembre del mismo año Nicolás de Piérola se hizo del poder. Anotemos que bajo el comando del coronel Arnaldo Panizo la batería del Morro Solar, llamada José Olaya, fue la última que resistió el 13 de enero de 1881. Sus cañones y personal militar causaron centenares de muertos entre los atacantes chilenos, quienes horas después incendiaron Chorrillos.

El dictador Piérola había perdido valioso tiempo en su fortaleza de San Cristóbal, ubicada en el cerro del mismo nombre y que por su lejanía nunca pudo entrar en acción. Allí fueron instalados casi cuatrocientos cañones construidos en la fábrica de Piedra Liza, de acuerdo con los lineamientos del ingeniero Grieve. Piérola ignoraba los fundamentos de la guerra moderna y creía mucho más en la Providencia y su justicia, como bien lo supimos más tarde esto fue fatal. Los amurallados cerros San Cristóbal y El Pino más la debilidad de las trincheras o reductos, construidos con rapidez e improvisación, fueron ineficaces en la defensa de la ciudad. No fue el único factor de la derrota, pero es necesario señalar este aspecto central que explica los resultados sangrientos y trágicos de la batalla de Lima (San Juan y Miraflores), entre el 13 y 15 de enero de 1881, y la toma de la capital por las fuerzas dirigidas por el general chileno Baquedano.*

INGENIERÍA Y CINEMATOGRAFÍA: UNA HISTORIA SIN FIN

Francisco Adrianzén Merino

EN SUS ORÍGENES Y DESARROLLO, NINGÚN ARTE LE DEBE TANTO A LA CIENCIA Y TECNOLOGÍA COMO EL CINE. NO POR CASUALIDAD LA CINEMATOGRAFÍA NACIÓ A FINES EL SIGLO XIX, CUANDO LAS INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS, LOS INVENTOS Y LAS PATENTES SE MULTIPLICABAN. SURGIÓ EN ESA FRONTERA SUTIL QUE SEPARA LA CURIOSIDAD CIENTÍFICA DE LA BÚSQUEDA HUMANA DE NUEVAS FORMAS DE EXPRESIÓN, Y TAL VEZ NUNCA NOS PONDREMOS DE ACUERDO SI EL EXPERIMENTO CIENTÍFICO FUE PRIMERO O SI FUE EL ARTE EL QUE PRIMÓ EN SU INVENCION. LO FUNDAMENTAL ES QUE NACIÓ PARA QUEDARSE Y CONVERTIRSE EN LA MÁS POPULAR DE LAS EXPRESIONES ARTÍSTICAS.

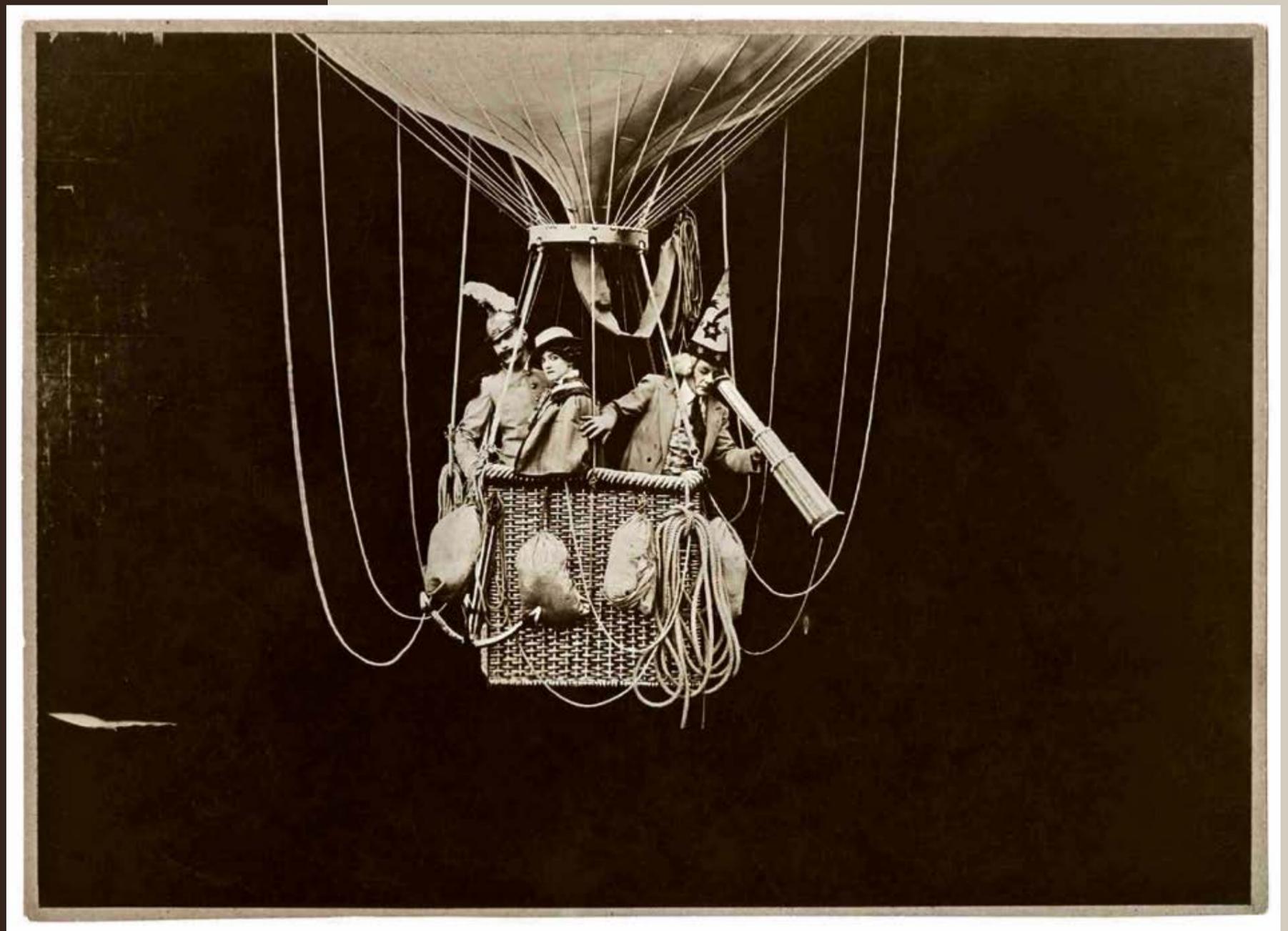
El 28 de diciembre de 1895 tuvo lugar la primera exhibición con público del cinematógrafo Lumière. Curiosa la fecha: Día de los inocentes, y más curioso aún el nombre de los inventores, los hermanos Lumière, Louis y Auguste, pues lumière quiere decir luz en francés. Aunque la palabra cinematógrafo se debe a Léon Bouly, quien la empleó en 1893 al patentar un aparato con ese nombre, la palabra que perdura hasta nuestros días está indisolublemente asociada a los Lumière.

Sin embargo, es también muy correcto decir que la invención del cine fue el resultado de una serie de investigaciones, experimentos e inventos que

se sumaron a lo largo de muchos años, principalmente del siglo XIX. Tan es así que aún subsiste la controversia sobre quiénes fueron sus creadores: los inventores norteamericanos William Dickson y Thomas Alva Edison, o los hermanos franceses. Juntos, Dickson y Edison habían desarrollado muchos inventos, la película de 35 mm y perforada, un aparato de registro visual, el kinetógrafo, y un sistema de reproducción individual, el kinetoscopio, pero nadie duda de que el mayor mérito corresponde a los hermanos Lumière.

La cámara de registro servía de base para la proyección y ellos le dieron forma al cine como lo conocemos hasta ahora: una sala oscura en donde se proyectan «a toda una asamblea de espectadores» (como los llamó Auguste Lumière) imágenes en movimiento.

El historiador Jean Vivié, en su *Historie du cinéma*, define el cine como «el conjunto de técnicas puestas en práctica para obtener, por medio de proyección luminosa, la restitución de movimientos registrados



Vers les étoiles. Hacia las estrellas, 1960.



Phenakistoscope.

fotográficamente». Técnica, proyección, movimiento y fotografía son las palabras clave presentes en los inicios y desarrollo del cine.

No hay un acuerdo específico sobre los orígenes de la cinematografía, aunque el punto de partida para muchos historiadores se remonta a la cámara oscura estudiada en el siglo XI por el árabe Al Hazen o Al Hassan, y desarrollada posteriormente por Galileo y por Giambattista della Porta en los siglos XVI y XVII. Igualmente concurre de manera muy significativa el desarrollo del sistema de proyección conocido como La linterna mágica, dado a conocer por el monje jesuita Athanasius Kircher en el siglo XVII y desarrollada por el matemático danés Thomas Walgenstein quien presenta, en 1660 en Roma, una Linterna mágica que sustituía la luz natural del sol por luz artificial.

En el nacimiento del cinematógrafo también se suele citar con frecuencia el nombre del científico belga Joseph-Antoine Ferdinand Plateau, cuyos estudios sobre el fenómeno de la persistencia de la visión, o persistencia retiniana como bien se le conoce (también desarrollados casi en simultáneo por el inglés Peter Mark Roget), le permitieron construir el fenaquistiscopio, juguete científico cuyo nombre (de origen griego) es aún la delicia de los historiadores y teóricos del cine, y significa espectador ilusorio. Patentado en 1829, consistía en dos

discos de cartón coaxiales, uno tenía dibujos muy similares que reproducían de manera secuencial un movimiento, el otro tenía ranuras equidistantes a través de las cuales el espectador podía mirar. Al rotar los dos discos a una velocidad adecuada, la sincronía entre las aberturas y las imágenes creaba la ilusión de que estas se animaban lográndose la síntesis del movimiento. Plateau estableció que para lograr la ilusión óptica de movimiento el número de imágenes secuenciadas era de 16 por segundo, cadencia de fotogramas que adoptarían las primeras cámaras cinematográficas del período mudo.

Las teorías e inventos de Plateau abrieron las puertas a otros «juguetes científicos» que por su naturaleza presagiaban lo que estaría de manera intrínseca en el cinematógrafo: arte, ciencia y entretenimiento. Surgieron el taumatropo, el zoótropo, el proyector fenaquistiscopio y, entre muchos otros, el praxinoscopio, aparato similar al zoótropo, inventado por Émile Reynaud en 1877 y que contiene como principal aporte la proyección y las bandas perforadas de dibujos. Reynaud no usó fotografías, ya que le parecía más artístico el uso del dibujo, de haberlo hecho hubiera sido recordado como el inventor del cinematógrafo.

Un segundo componente de importancia fundamental fue la fotografía (escritura con la luz). Recordemos que la misma palabra cinematografía no quiere decir otra cosa que fotografía en movimiento. La historia considera a Joseph Nicéphore Niépce como el padre de la fotografía, y es su socio y discípulo Joseph Louis Daguerre quien en 1839 fija las primeras imágenes, conocidas como daguerrotipos, en un soporte de metal.

Para llegar a ser un elemento fundamental del cine, la fotografía tuvo una rápida evolución. Como hitos cabe destacar la invención de la película transparente a partir de los trabajos de John Carbutt, Hannibal Goodwin y George Eastman (fundador de Kodak) y, por último, la película de 35 mm inventada por Dickson y Edison en 1892. Es necesario señalar que la película inicial no tenía perforaciones, estas eran hechas a mano por los fabricantes de equipos de registro y proyección cinematográficos; las de Edison tenían 4 perfora-

ciones por fotograma, y las de Lumière, una sola perforación redonda por cada lado del fotograma. Recién cuando Edison creó la Fundación de Patentes, en 1909, se acordó cuál sería el estándar para una película cinematográfica: 35 mm, con las perforaciones Edison y una relación de tamaño de la imagen de 1.33. Estos parámetros, con ligeras variaciones respecto a la relación de la imagen han permanecido casi constantes hasta el día de hoy.

Un tercer elemento comprende los estudios fotográficos sobre el movimiento, desarrollados principalmente por los trabajos de Leland Stanford, Eadweard Muybridge y, particularmente, Étienne-Jules Marey, quien desarrolla en 1882 el fusil cronofotográfico que le permite registrar 12 imágenes por segundo sobre un disco. Sin embargo, aquellos hombres de ciencia no sintieron la necesidad de profundizar sus estudios que seguramente los hubieran llevado al cinematógrafo.

Un cuarto elemento, crucial para la aparición de la cinematografía, fue el desarrollo de la mecánica de precisión, cuyos antecedentes los podemos encontrar en los juguetes de cuerda de los siglos XVII y XVIII, y que permitieron la creación de las máquinas filmadoras y proyectores. Recordemos que tanto el registro cinematográfico como la proyección requieren de un complejo y preciso mecanismo de exposición a la luz que se desarrolla de manera intermitente cuando la película se detiene por una fracción de segundo: a una cadencia de 16 cuadros por segundo en el cine mudo, y de 24 por segundo en el cine sonoro. Las cámaras desarrollaron esta intermitencia mediante un sistema de arrastre que era posible a través de una cruz de malta o un garfio, también llamado grifa; y los proyectores, principalmente a través de la cruz de malta. Estos sistemas combinados con un obturador permitían una exposición precisa, cuadro a cuadro, según la cadencia que le daba el operador tanto para el registro como para

la proyección, recordemos que los primeros aparatos eran accionados por una manivela.

En años posteriores este movimiento simplemente se perfeccionó, como también los mecanismos para lograr «la fijeza del cuadro», así se aseguraba que el cuadro impresionado o proyectado, según sea el caso,

ES NECESARIO SEÑALAR QUE LA PELÍCULA INICIAL NO TENÍA PERFORACIONES, ESTAS ERAN HECHAS A MANO POR LOS FABRICANTES DE EQUIPOS DE REGISTRO Y PROYECCIÓN CINEMATográficos; LAS DE EDISON TENÍAN 4 PERFORACIONES POR FOTOGAMA, Y LAS DE LUMIÈRE, UNA SOLA PERFORACIÓN REDONDA POR CADA LADO DEL FOTOGAMA.

no tuviera variación alguna en el tamaño ni en la distancia entre uno y otro, fue una manera de lograr un registro perfecto, sin vaivenes de ningún tipo, lo que garantizaba la definición y nitidez de la imagen. Recordemos que un pequeño cuadro de imagen es aumentado en cientos de veces en la proyección, y cualquier error mecánico en la impresión de la película, producida al pasar la luz por el lente, genera un resultado catastrófico, una especie de temblor en la imagen. No fue simplemente la publicidad lo que mantuvo a muy pocos fabricantes de cámaras y pro-



Zootropo

yectores cinematográficos durante años. En cámaras, a los nombres iniciales de Lumière, Debrie y Pathé, se sumaron luego Bell and Howell, Mitchell, Bolex, Arriflex, Panavision, Eclair, Cinema Products, Movicam, Konvas y Aaton entre otras marcas.

Si nos hemos referido *in extenso* a los orígenes del cine y a sus relaciones con la óptica, la fisiología, la química, la mecánica y, fundamentalmente, el ingenio humano, ha sido porque allí es donde aún se pueden encontrar sus bases fundamentales. El cine es un arte e industria cuyos cambios técnicos son muy lentos. A la invención del cinematógrafo le siguió una serie de desarrollos que llevaron a que en 1916 se cree en Estados Unidos la SMPE, Society of Motion Pictures Engineers, que inicialmente pasó a fijar estándares técnicos en la industria cinematográfica y más tarde también en la televisión. En 1950 pasó a llamarse Society of Motion Pictures

and Television Engineers, SMPTE, que cuenta con más de 600 normas, métodos recomendados y directrices de ingeniería para la producción de cine, televisión, cine digital, grabación de audio y tecnología de la información.

Es interesante destacar el papel que cumplió *Hollywood*, un suburbio de Los Ángeles en California, que posteriormente se consolidó como la capital mundial de la cinematografía y cuya influencia es aún decisiva para el desarrollo cinematográfico en cualquier lugar del mundo. Hollywood surge como una respuesta a la guerra de patentes cinematográficas que se desarrolló a comienzos de siglo XX y que dificultaba la producción en la costa Este de Estados Unidos. Huyendo de esa política restrictiva, decididos sobre todo a no pagar patentes, los productores decidieron mudarse al otro extremo del país donde sus producciones —que hoy tal vez podrían ser calificadas como piratas— eran acogidas sin mayo-

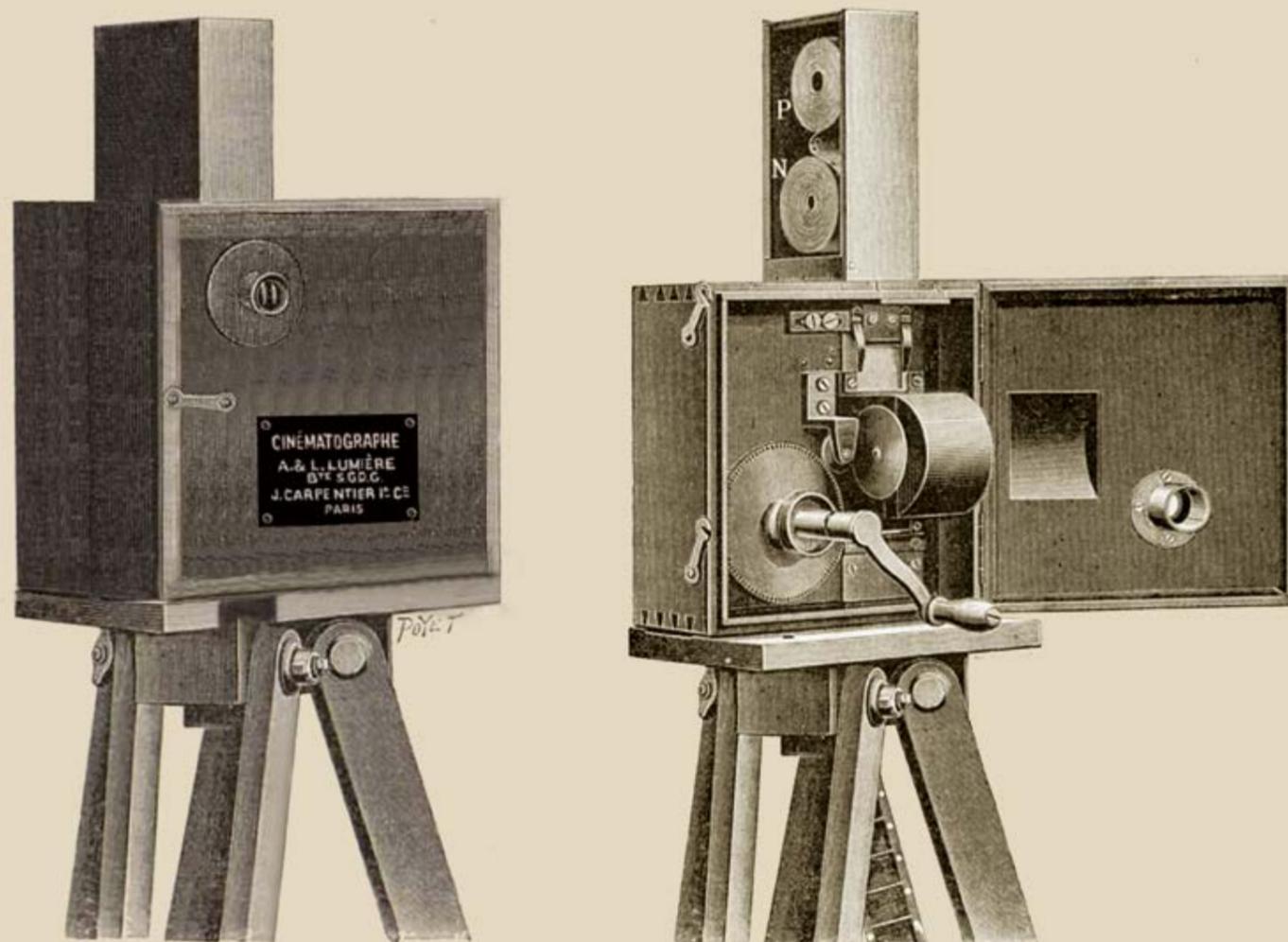


Humphrey Bogart con Ingrid Nergman.

verso, por la celda fotovoltaica de un proyector, y luego convertida en señales eléctricas amplificadas para llegar a los espectadores en las salas.

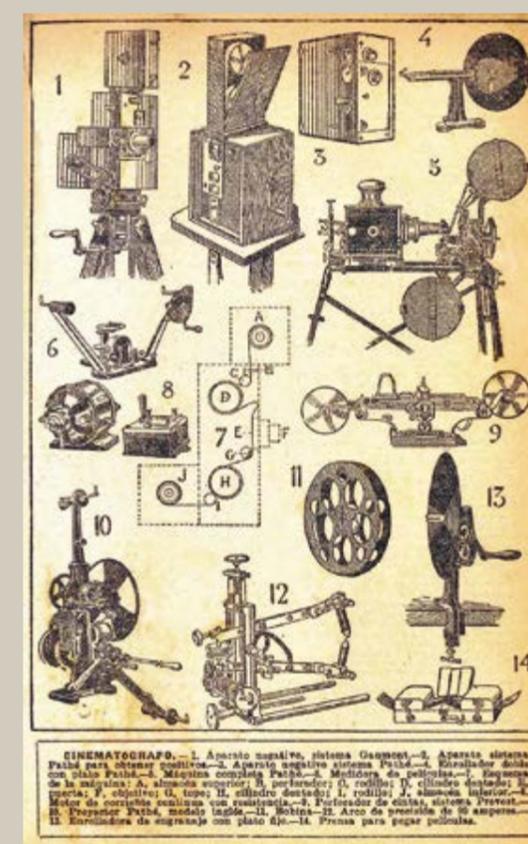
La incorporación del sonido produjo la primera gran «revolución» en el cine, luego se sumaron el color y, mucho después, el digital. La realización cinematográfica no quedó fuera de este proceso: las cámaras se volvieron más pesadas por el blindaje necesario para reducir el ruido de los motores que arrastraban la película durante la filmación. Por otro lado, apareció un problema que aún hoy persigue al cine: el sincronismo.

Cámara y proyector de Lumière.



res problemas ni limitaciones legales. Ironías del destino: hoy, Hollywood, a través de la MPAA (Motion Pictures Association of América) encabeza sin contemplaciones la cruzada antipiratería mundial.

El sonido fue el primer gran cambio que tuvo el cine. La primera película sonora de la cual se tiene referencia fue *Don Juan*, producida por la Warner Brothers y estrenada en Nueva York en agosto de 1926. A pesar de que no tuvo el éxito esperado debido a sus limitaciones técnicas (usaba un sistema de discos separado de la película) el ánimo de los productores no decayó y al año siguiente (1927) estrenaron *El cantante de jazz*. El éxito alcanzado por la película no acompañó al sistema sonoro ofrecido por Warner a través de su compañía, Vitaphone, este fue prontamente desplazado por el sistema Movietone que creaba una pista de sonido incorporada a la película al borde del cuadro de la imagen. El sonido era registrado de manera óptica directamente a una película utilizando una celda fotovoltaica. Dos sistemas fueron usados con éxito: el de área variable y el de densidad variable, esta pista lateral a la imagen, que en inglés se llamó *soundtrack* (banda sonora), contenía una «imagen del sonido» que después era «leída», en un especie de proceso in-



Diccionario cinematógrafo.



Phenakistoscope.

Para evitar el desfase existente entre la imagen y el sonido, los motores que hacían funcionar las cámaras cinematográficas y las grabadoras de sonido pasaron a ser gobernados por la frecuencia de la corriente, motores sincrónicos que garantizaban una velocidad estable. Se hizo necesario construir un carro de sonido para colocar las máquinas grabadoras de audio, de ese modo el rodaje cambió sustantivamente. El sonido trajo otros cambios en la proyección fílmica: los proyectores ahora tenían lectores de sonido y motores de velocidad estable (sincrónicos) que funcionaban a 24 fotogramas por segundo, a diferencia de los de la época muda que marchaban principalmente a 16 fotogramas por segundo.

Más allá del cinemascope, cinerama y 70 mm, que no perduraron, la proyección cinematográfica en términos sonoros no tuvo cambios sustantivos hasta la aparición del Dolby stereo (1976), un siste-

ma de sonido envolvente (*surround*) inventado por Ray Dolby, ingeniero electrónico estadounidense que ya había conocido el éxito con un sistema de reducción de ruido de cinta magnética que lleva su nombre. Aquí vale la pena recordar que entre los pioneros del sonido envolvente se encuentra nada menos que Walt Disney, quien para el estreno de *Fantasia*, en 1940, patentó un sistema de enorme complejidad: seis proyectores, cada uno con una banda sonora que operaba sincrónicamente con la imagen. En 1992, con *Batman* regresa Dolby Laboratorios, que presenta el sistema Dolby digital, o 5.1, como también se le conoce; este se convirtió en el nuevo estándar —luego del Dolby stereo— del sonido cinematográfico.

Sin embargo, el mayor desarrollo del sonido cinematográfico llegó en la posguerra, hacia fines del 40, con la aparición de la grabación en cinta magnética inventada por los alemanes. Los pesados equipos de grabación óptica fueron desplazados por ligeras grabadoras magnéticas que añadieron la portabilidad a sus características y abrieron el paso a la que ha sido una de las grandes innovaciones en el mundo cinematográfico: la grabadora de sonido Nagra, cuyo modelo la Nagra III, que ofrecía perfecta sincronía con las cámaras cinematográficas existentes, apareció en 1961 para rápidamente convertirse en el estándar de grabación sonora cinematográfica. La Nagra verdaderamente revolucionó el rodaje cinematográfico añadiendo extrema portabilidad y confiabilidad, era un aparato que se podía llevar al hombro y ofrecía la calidad de un estudio de sonido. La Nagra, conjuntamente con las cámaras blindadas ligeras que aparecieron también por esos años, produjo cambios importantes en el lenguaje cinematográfico y principalmente en la manera de hacer cine. Con justicia, Nagra y su inventor, el ingeniero polaco Stephan Kudelski, merecieron numerosas distinciones que incluyen varios premios Oscar al logro tecnológico.

A esta larga lista de aportes de la ingeniería al desarrollo cinematográfico, merecen añadirse los diversos sistemas inventados para fijar o dotar de movimiento a la cámara cinematográfica. Desde los

trípodes hasta los *dollies* (carritos que llevan la cámara), pasando por grúas, mini jibs o sistemas de fijación a vehículos, helicópteros o aviones, entre otros medios de transporte, la mecánica ha dado una contribución decisiva a la cinematografía, tal vez la más significativa de los últimos tiempos sea el *steadycam*, un sistema que permite el desplazamiento de la cámara junto con el operador, como si estuviera «flotando en el aire» y produciendo la sensación de un encuadre limpio, sin movimientos bruscos, mostrando imágenes similares al punto de vista subjetivo del personaje. La *steadycam* fue inventada por el camarógrafo Garrett Brown, y usada por primera vez en la película americana *Bound for glory* (*Esta tierra es mi tierra*), en 1976, dirigida por Hal Ashby, que produjo una verdadera revolución fílmica.

Por razones de espacio no podremos detenernos en el desarrollo de las cámaras cinematográficas, desde las de manivela y de cuerda (muy usadas en conflictos bélicos), hasta las últimas con motores

controlados por cuarzo y complejos sistemas electrónicos, o los sistemas de cambio rápido de chasis o *magazine* de película. Tampoco podremos extendernos en el desarrollo de la óptica: la invención del zoom o lente varifocal y los «lentes rápidos». Sin embargo, gran parte de lo acá relatado ha tenido un cambio drástico con la aparición de la digitalización tanto de la imagen como del sonido. La película prácticamente ha desaparecido y con ella las cámaras de cine y los laboratorios. Próximamente desaparecerán los proyectores de película, al menos como aún los conocemos, ya que están siendo reemplazados por proyectores digitales con un nuevo estándar, el DCP, Digital Cinema Package. Hoy las imágenes se registran en una memoria *flash* o disco duro, se trabajan en computadora y se «almacenan» para su conservación y difusión en un disco duro o disco compacto. No se pueden tocar y menos ver de no mediar un *software* y un sistema de cómputo. El digital ya es otra historia que recién empieza a contarse.*



Cámara filmadora



LOS AÑORADOS *ROARING TWENTIES*

Fernando Villarán

LA TRADUCCIÓN AL CASTELLANO DE *ROARING TWENTIES* SUELE SER «TURBULENTOS AÑOS 20». SIN EMBARGO, *ROARING* APUNTA A UN ARDOR Y A UNA FUERZA DE SENTIDO MUCHO MAYOR QUE EL DE TURBULENCIA, TAL VEZ LA PALABRA «RUGIENTES» SEA MÁS PRÓXIMA AL PULSO QUE AGITABA ESE PRECISO MOMENTO HISTÓRICO, PLENO DE ACONTECIMIENTOS Y CIRCUNSTANCIAS, DE CREATIVIDAD Y TENSIONES.

Se trata de un período de posguerra. Dos años antes (1918) había terminado la primera guerra mundial, que dejó nueve millones de muertos fundamentalmente en Europa. Si bien los estadounidenses entraron al tercer año del conflicto y sufrieron pocas bajas, se contagiaron del clima subjetivo que rodeó el final de esta conflagración. Al inmenso sufrimiento se le opuso un periodo de euforia, la gente se soltó, quería afirmarse en la vida, y Eros, como ocurrió después de la segunda guerra mundial, se desbordó por calles y plazas. No en vano la década del 50 del siglo pasado es conocida como la del *baby boom*; la población, se dedicó a hacer el amor y a tener hijos. Mi generación es parte de esta última explosión demográfica, que ahora le pasa la factura al resto de la sociedad para financiar las jubilaciones y los seguros de salud.

Tanto la primera como la segunda guerra fueron momentos de avance entre las mujeres en sus respectivas sociedades; entraron a trabajar masivamente a las fábricas para reemplazar a los hombres que partieron

hacia el frente, las cadenas domésticas se quebraron y se alcanzaron derechos e ingresos significativos. La igualdad económica se hizo, de pronto, posible. Ingresaron al mundo del consumo y socialmente ganaron espacios hasta antes vedados.

La economía nunca estuvo mejor, sobre todo en Estados Unidos, que no había sufrido los estragos de las acciones bélicas. La producción en masa, inaugurada en la década anterior por la industria automotriz, estaba en plena expansión, la producción de bienes y servicios, el empleo, la productividad y los ingresos de los trabajadores se elevaron sin descanso. La población, por primera vez en la historia, dejó de ser rural y se volcó masivamente a las ciudades, se cruzó la barrera del 50% de la población urbana, porcentaje que hasta el día hoy sigue aumentando. Las ciudades crecieron a ritmos vertiginosos, sobre todo las grandes, como Chicago, Nueva York, Los Ángeles, Nueva Orleans, Philadelphia, entre las principales; los edificios se hicieron cada vez más altos, como la Torre Chrysler, de 77 pisos, un verdadero símbolo del *art déco*; las casas

se multiplicaron, y en las afueras de las grandes ciudades se crearon los suburbios gracias a las facilidades que brindaban los automóviles.

La bombilla eléctrica, inventada por Thomas Alva Edison, uno de los más grandes innovadores de todos los tiempos, a fines del siglo XIX, junto con la producción y expansión de la energía eléctrica, trajeron cambios radicales en las ciudades: prolongaban el día en las calles, y en los lugares de espectáculos y de encuentro social, pero sobre todo en las viviendas, que cambiaron por completo. No solo el día pudo extenderse para que la gente pudiese leer, pintar, conversar y trabajar sin las limitaciones de la obscuridad, sino que las casas se comenzaron a poblar de electrodomésticos, los que a su vez, incentivaban la demanda agregada de la economía y permitían la simplificación de las tareas de la casa.

Dos electrodomésticos fueron claves para moldear los años 20: el fonógrafo (con sus discos) y la radio. El primero de ellos fue inventado por el mismo Edison, que tuvo un total 1 093 patentes en Estados Unidos, en el año 1878. Aunque para hacerse popular necesitó la invención de los discos de vinilo, ocurrida 25 años más tarde por Emile Berliner. Esto ocurrió cuando la empresa Victor Talking Machine (quién no recuerda, o ha visto, el dibujo del perro escuchando un gramófono con la famosa frase «la voz del amo») desarrolló la tecnología que pudo producir discos de vinilo con alta calidad de sonido y bajo precio, y que siguió perfeccionando muchos años después, luego de convertirse en RCA Victor en 1929.



Mary Pickford

SU FIGURA MÁS DESTACADA FUE CHARLES CHAPLIN, QUE LUEGO DE UNA INICIAL CARRERA EN INGLATERRA SE TRASLADÓ A CALIFORNIA, DONDE TRIUNFÓ EN POCOS AÑOS. EN EL AÑO 1919 FUNDÓ, JUNTO CON MARY PICKFORD, DOUGLASS FAIRBANKS Y D. GRIFFITH, LA EMPRESA UNITED ARTISTS QUE AÚN PERDURA.

Por su parte, el radio transmisor, inventado por Marconi en 1895, cuyo uso se expandió junto con la electricidad, fue el primer medio de comunicación masivo que inauguró la cultura de masas, por ello se le puede calificar como precursor de la revolución de la información que vendría 50 años más tarde. La gente se pegaba a este nuevo aparato para escuchar las radionovelas, las noticias, los shows de los artistas, los discursos de los políticos. Lo peculiar en el caso de la radio, a diferencia de la TV, que vino más adelante, es que no retuvo ni aisló a la gente en sus casas, por el contrario propició que salieran a buscar a los artistas cuyas voces e instrumentos llegaban a través de las ondas radiales.

Esto es exactamente lo que ocurrió con el jazz, el nuevo género musical que expresaba la fusión entre la música africana y europea en Estados Unidos. Era una música innovadora, desenfadada, irrespetuosa, alegre y estridente que llenaba las salas de baile y los *night clubs*, que se multiplicaban como hongos en las grandes ciudades. Si bien nació en Nueva Orleans, el corazón de los afroamericanos, en el siglo XIX, rápidamente se expandió por todo el país alcanzando su máxima expresión en la década de los veinte. Louis Armstrong (el

popular Satchmo), posiblemente el mayor exponente de este nuevo género, se trasladó de Nueva Orleans a Chicago en 1922 llevando consigo a muchos otros músicos y cultores del jazz. Con su viaje, el centro de gravedad de esta nueva música también se trasladó. De todos los elementos del jazz, el que más se desarrolló en Chicago, y también en Nueva York, fue el de la improvisación, que hacía delirar a los nuevos fanáticos que se multiplicaban día a día.

El jazz no llegó solo, lo acompañó el charleston, nombre de una ciudad en Carolina del Sur. Este ritmo se popularizó en el año 1923 con una canción denominada *The Charleston* compuesta por James Johnson, pieza central del show «Running Wild», uno de los hits de Broadway en esa década. Su máxima exponente fue la bailarina Josephine Baker, quien viajó a París a mediados del 20 llevando consigo este nuevo ritmo. Ernest Hemingway dijo de ella: «la mujer más sensacional que alguno haya visto».

Otro producto cultural, inventado por los hermanos Lumière a finales del siglo XIX en Europa, y tan importante como el anterior, fue el cine, que ingresó con fuerza en Estados Unidos, liderado por Hollywood. Su figura más destacada fue Charles Chaplin, que luego de una inicial carrera en Inglaterra se trasladó a California, donde triunfó en pocos años. En el año 1919 fundó, junto con Mary Pickford, Douglass Fairbanks y D. Griffith, la empresa United Artists que aún perdura. En el año 1921 filmó su primer largometraje, *El pibe*, cuyo éxito fue instantáneo; luego vinieron *El peregrino*, *Una Mujer en París*, *La quimera del oro*, que mantenían de bote a bote las salas de cine.





Clara Bow.

Todas estas expresiones culturales y tecnológicas tuvieron un enorme impacto en los años 20, pero fue un hecho político el que estuvo detrás del furor, del colorido, de la transgresión (¿madre de todas las innovaciones y de todas las artes?), y de la violencia que los caracterizaron.

La prohibición para vender alcohol en Estados Unidos, conocida como la «Ley seca», fue propuesta y promovida por varios grupos de religiosos protestantes, profundamente conservadores, poderosos desde siempre en la política y sociedad estadounidense. En 1917 ellos lograron modificar nada menos que la propia Constitución de la república, añadiendo la enmienda 18; pero lo que desató el infierno fue la ley aprobada por el Congreso el 17 de enero de 1921, que no solo prohibía la venta de licor en todo el país sino que imponía penas elevadas a las personas que cometieran este nuevo delito, y obligaba a las fuerzas del orden a reprimirlas.

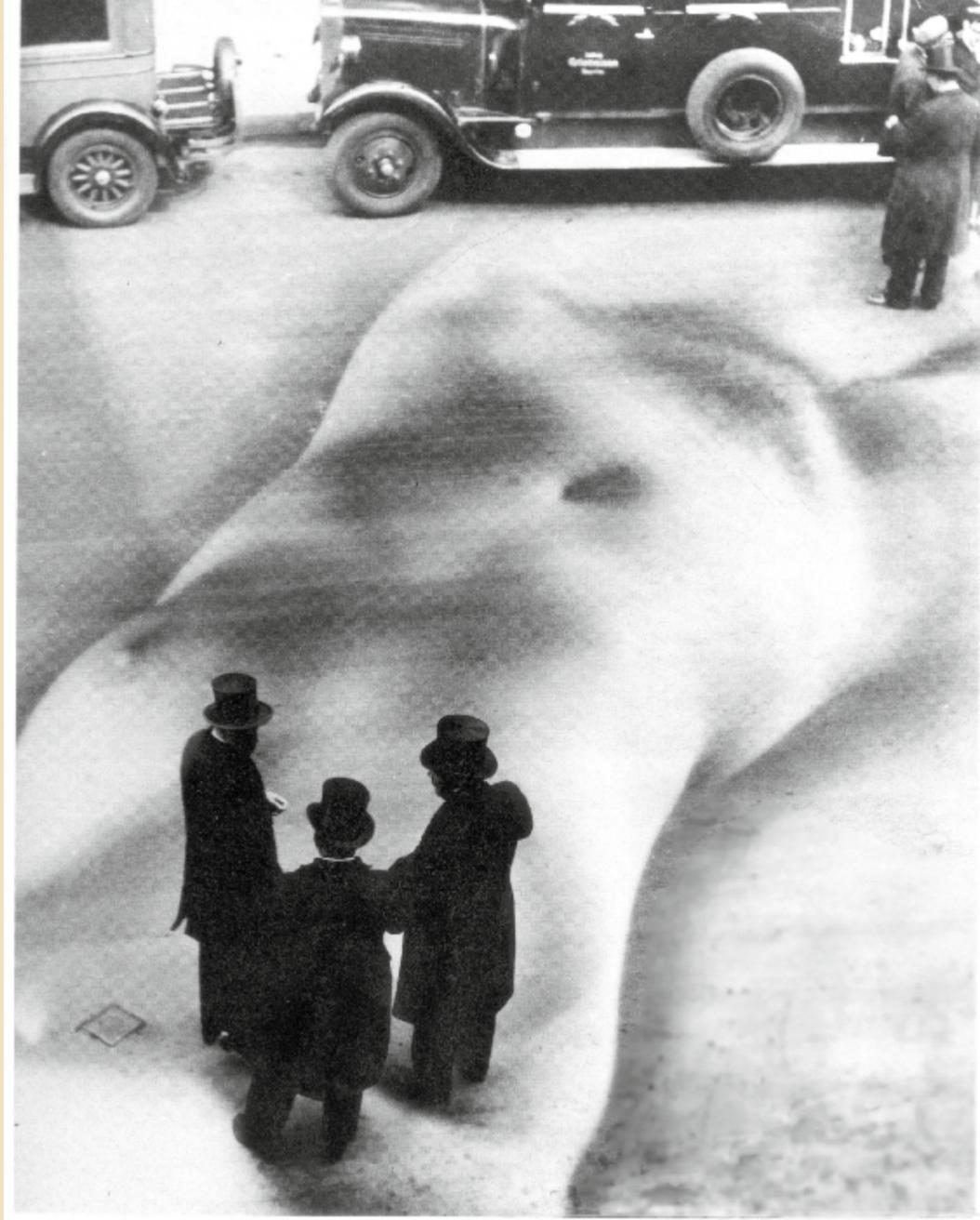


Los religiosos protestantes responsables de la dación de esta ley, cegados por su ideología conservadora, no se dieron cuenta de que a principios de la década de los 20 se produjo una confluencia de tres fenómenos imparables: el surgimiento de la sociedad de consumo, la liberación femenina y la afirmación laica, que vino con la ola de migrantes europeos de la posguerra. Ello generó una fuerza social, económica y cultural que no estaba dispuesta a aceptar este drástico recorte de la libertad individual. Los primeros que se dieron cuenta de este choque fueron los grupos de delinuentes,

Heinz Hajek-Halke.

que desde un principio vieron una excelente oportunidad para sus actividades ilegales y se convirtieron en poderosas bandas.

El más famoso *gangster* de todos los tiempos Alfonso «Al» Capone, comenzó su carrera en la banda de Johnny Torrio y fue ascendiendo hasta hacerse cargo de la misma cuando este se retiró, en 1925. Rápidamente creció en el contrabando, el juego clandestino, la prostitución, pero sobre todo en la distribución y venta de licor aprovechando la Ley seca. De hecho, los sucesos de los *gangsters* eran cubiertos por la prensa como si ellos fuesen verdaderas celebridades; compartían titulares con los presidentes, políticos, millonarios y también con sus perseguidores, el primero de todos: Elliot Ness, que alcanzó tanta fama como el propio Capone.



Pero la actuación de los *gangsters* (de Chicago, de Nueva York y de otras ciudades de Estados Unidos) no hubiera tenido el mismo dramatismo y violencia si no fuera por dos inventos realizados en ese país: la ametralladora Thompson y los nuevos automóviles de Detroit. La primera era una poderosa arma diseñada y producida en 1919 por John Taliaferro Thompson.

Si bien en la década de los 20 el auto más vendido de todos era el Modelo T, inventado por Henry Ford en 1908, el auto que utilizaron tanto los *gangsters* como los policías fue el Cadillac Town Sedan de cuatro puertas. Era el auto más potente del mercado, con motor V8 de 90 caballos de fuerza, capaz de correr a 130 kilómetros por hora llevando a cinco pasajeros, un chofer y una inmensa carga de balas y ametralladoras. Esa velocidad,

en las estrechas calles de Chicago, todavía de tierra y pobladas de carretas y caballos, era de vértigo. Las persecuciones entre los policías de Ness y los *gangsters* de Capone, con las ametralladoras Thompson disparando sin respiro desde las ventanas o los estribos de los Cadillac, han dejado una huella imborrable.

No menos famosos que los *gangsters* fueron los «barones del dinero» (*Robber Barons*), como calificaba la prensa a los magnates estadounidenses. La oligarquía de ese país (definición de Simon Johnson profesor del MIT y economista en jefe del FMI) se constituye a fines del siglo XIX, y sus representantes más caracterizados fueron el banquero JP Morgan, el petrolero John Rockefeller, el siderúrgico Andrew Carnegie y el ferrocarrilero Cornelius Vanderbilt; para la

de las ocho horas conseguida con la sangre obrera de Chicago en 1886, y que ahora recibían el impulso del creciente sindicalismo socialista europeo envalentado por la revolución bolchevique de 1917 en Rusia. A principios de la década, la American Federation of Labor (AFL) tenía más de cuatro millones de afiliados. Una demostración de su poder fue la postulación del candidato pro obrero a la presidencia de la república, LaFollette, quien obtuvo 17% de los votos nacionales en las elecciones de 1924.

Pero no solo los sindicatos se opusieron a los barones del dinero, también lo hicieron los políticos, especialmente Theodore Roosevelt (1901-1911), del partido republicano, que tuvo una fuerte postura antimonopolio y logró detener el poder de Morgan y de Rockefeller.

LOS 20 TERMINARON COMO HABÍAN EMPEZADO, CON FUERZA, ESTRIDENCIA Y VIOLENCIA. EL 29 DE OCTUBRE DE 1929, CONOCIDO COMO EL MARTES NEGRO, SE PRODUJO LA CAÍDA ESTREPITOSA DE LA BOLSA DE VALORES DE NUEVA YORK, LA PEOR EN TODA LA HISTORIA ECONÓMICA DE ESTADOS UNIDOS. EN POCOS MESES LA ECONOMÍA SE PARALIZÓ, Y EL DESEMPLEO SE DISPARÓ HASTA MÁS DE 20% DE LA FUERZA LABORAL.

década del 20 ellos seguían concentrando la riqueza y el poder económico de su país. También llenaban las páginas sociales y económicas de los periódicos, donde se ensalzaban sus éxitos y al mismo tiempo se les criticaba; la inventiva de los caricaturistas de entonces fue extraordinaria, así surgió la imagen del pulpo asociada a estos magnates. De hecho, la distribución del ingreso en esa década era la más regresiva de toda su historia. Estaba lejos el clima de igualitarismo social que prevaleció durante la construcción del gran país del norte en donde los migrantes eran los europeos que huían de la pobreza y labraban su prosperidad a punta de trabajo duro e inventiva.

La nueva concentración del poder y de la riqueza era enfrentada por los sindicatos, que conservaron su fuerza. Aún seguían vivas las luchas por la jornada

También Franklin Roosevelt, del partido demócrata, mantuvo y profundizó este mismo sentimiento contra los monopolios. En 1936, luego de hacer su propio análisis de la gran depresión del 29, dijo: «Nuestros enemigos de hoy son las fuerzas del privilegio y la codicia que actúan dentro de nuestras propias fronteras». Su Ley de Bancos de 1933, también conocida como la Ley Glass-Steagall, reguló eficientemente la actividad bancaria por más de 50 años.

Todos estos eran los personajes de la época, alrededor de quienes corrían ríos de tinta. Eran muchos los periódicos de diferentes formatos y tendencias, que aparecían en la mañana y en la tarde. Los había de circulación local, regional y nacional. En la década del 20 ya eran influyentes y famosos el *Chicago Tribune*, el *New York Times*, *Washington Post*, *San Francisco Chronicle*, *Pittsburgh*



Josephine Baker

Gazette, *New York Post*, *The Philadelphia Inquirer*, *Boston Herald*, *The Wall Street Journal*. Cubrían todas las noticias e informaban sobre todos los personajes, de derecha o izquierda, sobre las matanzas entre gangsters, sobre los nuevos músicos de jazz, las discusiones en el Congreso, o la última obra de teatro en Broadway.

Los 20 terminaron como habían empezado, con fuerza, estridencia y violencia. El 29 de octubre de 1929, conocido como el martes negro, se produjo la caída estrepitosa de la Bolsa de Valores de Nueva York, la peor en toda la historia económica de Estados Unidos. En pocos meses la economía se paralizó, y el desempleo se disparó hasta más de 20% de la fuerza laboral. Los desempleados deambulaban por las grandes ciudades buscando trabajo, y junto con sus familias formaban grandes colas frente a las ollas comunes y las oficinas del gobierno para recibir apoyo. La recesión se extendió por todo el mundo, y duró diez años. Fue el fracaso de las políticas liberales, del «dejar hacer y dejar pasar». La misma euforia que llevó al crecimiento previo se convirtió en sobreproducción que superó la demanda y la capacidad de los compradores. Muchos pensaron que el capitalismo había llegado a su fin. No contaron con el análisis y

las propuestas de John Maynard Keynes, que desde Londres convenció a Franklin Roosevelt de sus teorías. Este lanzó un ambicioso programa de obras públicas que generó empleo y reactivó la demanda agregada echando a andar nuevamente la economía de su país y la mundial.

La década del 20 comenzó con una estupidez política: la prohibición, y terminó con el agotamiento de un modelo económico:

el liberalismo; en el medio se vivieron los años más intensos jamás vistos en el país del norte. Ciertamente una de las características más saltantes fue la gran diversidad de personajes, de situaciones en todos los planos: cultural, económico, tecnológico y social.

Pero no fue la diversidad lo más característico, fue la autenticidad, la claridad, con la que cada personaje vivía y se expresaba. Todos daban la cara, se mostraban tal como eran, sin máscaras, sin disimulo. Ahí estaban los *gangsters* y los policías, los millonarios y los sindicalistas, los religiosos y las prostitutas, los conservadores y los liberales, los trompetistas y las bailarinas, el cine mudo y la radio, el bien y el mal, el recato y el desenfreno, codo a codo. Todas las opciones posibles al mismo tiempo, a ritmo de jazz y de charleston. Todo estaba expuesto en los medios, en los periódicos, independientes la mayoría, que expresaban a la sociedad, no la reinterpretaban o «cocinaban» previamente.

Nada que ver con lo que hoy ocurre aquí y allá, donde la farsa campea y la banalidad nos envuelve. Me quedo con los rugientes años 20. Si pudiera, me iría para allá. Salir de la asfixia, para vivir, y morir, con autenticidad.♦



ANA MARÍA YÁÑEZ

UN LARGO CAMINO EN LA LUCHA POR LA IGUALDAD DE LAS MUJERES

José Miguel Cabrera
Fotos de Soledad Cisneros

LA PRESENCIA DE ESTA ABOGADA, ESPECIALISTA EN DERECHO LABORAL, HA SIDO IMPORTANTE EN LA LUCHA POR LA IGUALDAD DE DERECHOS DE LAS MUJERES EN EL PERÚ. COCA, COMO SE LE CONOCE CARIÑOSAMENTE, ESTUVO ENTRE LAS FUNDADORAS DEL MOVIMIENTO MANUELA RAMOS Y FUE SU DIRECTORA DURANTE VARIOS AÑOS. HOY, DESDE DIVERSOS FRENTEs, CONTINÚA CON SU INFATIGABLE LABOR.

¿Qué ocurrió a través de su trayectoria profesional para que se dedique con tanto ahínco a la defensa de los derechos de la mujer?

En los años 70 me comprometí con la causa de los trabajadores, y con varios amigos de distintos partidos políticos nos dedicamos a asesorar sindicatos. Personalmente nunca sentí discriminación alguna y todos los dirigentes sindicales, desde el más pintado hasta el último, me respetaban, jamás me dijeron una grosería ni se burlaron de mí.

En forma paralela, con una amiga empezamos a estudiar la situación de las obreras y nos centramos en

el caso de las trabajadoras de la industria de conservas de pescado, en Chimbote. Los servicios de estas mujeres eran requeridos cuando había pesca. Las encerraban en las fábricas hasta que terminaran de enlatar todo el pescado, sea la hora que fuere. Además de las condiciones laborales, de por sí penosas y violatorias de todos los derechos, descubrimos el acoso sexual y la división sexual del trabajo: todas las fileteadoras y envasadoras eran mujeres, mientras que los supervisores eran hombres. Estos últimos no solo vigilaban que se hiciera bien el trabajo, sino que también supervisaban el ritmo de producción, de tal forma que si alguna se demoraba, ellos podían perdo-

nar su pecado laboral a cambio de favores sexuales. En esa época nadie hablaba de acoso sexual, y nosotros publicamos un libro sobre este estudio titulado «Anzuelo sin carnada». Ahí empezó a vislumbrarse la problemática de la obrera como una cuestión específica, y no como sostenían nuestros amigos marxistas: que hombres y mujeres eran todos iguales, y que cuando llegara la revolución todo se resolvería. Gran mentira, las mujeres tenían una problemática causada por los mismos hombres, muchas veces los propios revolucionarios.

¿Qué vino después en este proceso de sensibilización hacia el tema de género?

Seguimos con otros estudios referidos a la participación de las mujeres en la industria de los electroensamblajes, pues ellas participan en un gran porcentaje en ese tipo de trabajos manuales finos y de confección. Así empezamos a darnos cuenta de la división sexual no solamente en el trabajo sino en el hogar, en la forma en que la sociedad marca y solicita mujeres como mano de obra intensa para trabajos rutinarios, mientras que los trabajos de control y con más poder son destinados a los hombres. Y si eso se reproducía en la casa estábamos ante un problema bastante mayor vinculado con la estructura social.

¿Cuál era la situación jurídica de la mujer por aquellos tiempos?

Antes de la Asamblea Constituyente del 79 todavía no había igualdad jurídica. Fue así como formamos Manuela Ramos, pues queríamos que se incorporase a esta nueva Constitución la igualdad de derechos de hombres y mujeres. Hasta ese momento el Código Civil tenía normas discriminatorias, lo mismo ocurría con las leyes laborales, y el salario mínimo era diferente entre hombre y mujer. Entonces empezamos

una gran batalla por la igualdad jurídica. La izquierda había sacado un 30% de los votos y con todo ese apoyo se logró una excelente Constituyente, hay que reconocer que hubo una derecha pensante y muy conocedora de la ciencia política. Se decreta la igualdad de oportunidades, la igualdad del trato y la igualdad entre hombres y mujeres ante la ley. Fue el punto de partida de un largo camino de lucha por la igualdad de todas las normas jurídicas que estaban por debajo de la Constitución.

¿Y cuánto diría usted que se ha avanzado al respecto?

Yo diría que este trabajo está concluido en buena parte, ya que las estructuras jurídicas grandes están más o menos en términos igualitarios para hombres y mujeres. Las grandes batallas se dieron en los temas de carácter sexual. Así por ejemplo, en un delito de violación solamente se abría proceso penal si la víctima lo denunciaba, cuando es evidente que después de una violación la víctima no está en condiciones de realizar una denuncia. Otra situación era la siguiente: cuando varios violaban a una chica y esta se casaba con uno de sus agresores, todos quedaban libres. Este tipo de normas estúpidas que existían en el Código Civil han quedado felizmente

en el pasado.

¿Y la igualdad jurídica basta para que la discriminación empiece a decrecer? ¿Qué otras medidas ayudarían al respecto tratándose de un tema urgente?

Ahora se hace evidente que el tema de la igualdad jurídica es absolutamente insuficiente. Es el marco, es lo que te da el derecho al pataleo, pero la situación actual de las mujeres es pésima. La brecha entre el

YO HE VISTO A LAS CHICAS QUE SE ESCAPAN PORQUE QUIEREN TRASCENDER, NO QUIEREN REPETIR LA HISTORIA DE SUS MADRES, ABANDONAN EL COLEGIO, VIAJAN A ALGUNA CIUDAD, TRATAN DE SER TRABAJADORAS DOMÉSTICAS O TERMINAN PROSTITUYÉNDOSE.

marco jurídico y la realidad es gigantesca. Por ejemplo todas las normas que han favorecido la denuncia de la violencia han suscitado más denuncias, pero estas denuncias han generado muertes. Un alto porcentaje de mujeres que han sido asesinadas por sus maridos los habían denunciado previamente.

¿Es un asunto de poder?

Los hombres sienten que controlan el poder. Todo esto hay que enmarcarlo dentro del sistema patriarcal, que es una estructura social, jurídica, ideológica y de valores. Este sistema involucra a todas las mujeres, pero dentro de esa sujeción a la figura masculina hay también una visión de clase social que es fundamental. Para mí, la clase social es algo que definitivamente determina la existencia del ser humano. Si naciste en un hogar pobre, en la sierra rural del Perú, es muy difícil que trasciendas una situación delicada. Yo he visto a las chicas que se escapan porque quieren trascender, no quieren repetir la historia de sus madres, abandonan el colegio, viajan a alguna ciudad, tratan de ser trabajadoras domésticas o terminan prostituyéndose. La mujer que vive en el medio rural está en el último eslabón de la cadena de la sumisión, del control y la pauperización personal.

¿Hay manera de medir el trabajo de la mujer?

Hicimos un gran trabajo para tener una estadística sobre el uso del tiempo entre hombres y mujeres, y la encuesta empezó a revelar cosas que ya sabíamos por experiencia: que la mujer trabaja dos tercios más que el hombre en la casa, que cuando la mujer tiene trabajo en la calle y en la casa su jornada se vuelve eterna, que su carga global de trabajo es mayor. Con Rosario Sasieta salió una ley interesante para darle valor económico al trabajo doméstico e incluirlo en las cuentas nacionales, y resultó una dura batalla. El MEF puso el grito en el cielo: «Van a alterar el PBI», dijeron. «No se va a alterar porque es una cuenta satélite donde se va a ir colocando el valor del trabajo doméstico para tener servicios públicos de calidad, y una campaña ideológica destinada a que los hombres y las mujeres compartan las tareas», respondimos.

¿Cuál sería el fin de estos servicios públicos de calidad?

Servirían para que la mujer pueda salir del trabajo doméstico, que no significa otra cosa que salir del encierro. Este encierro no es desarrollo mental, no es diálogo con agentes externos, es hacer tareas pesadas y desgastantes. ¿Qué empoderamiento y sentido de vida propia va a tener una mujer que lo único que hace es estar encerrada? Eso no ensalza, el encierro doméstico no solo aísla, también debilita e impide el desarrollo mental. Teniendo mujeres no desarrolladas intelectualmente, ¿qué autonomía podemos esperar y qué inserción en el mercado de trabajo pueden lograr? Lo peor es que cuando logran salir y trascender ese mundo, solo pueden alcanzar el mercado informal, precario. El sistema les ordena enclaustrarse, someterse, así la mujer se debilita y se convierte en la víctima de una serie de agresiones. Paralelamente se vive en una modernidad donde se habla de igualdad, de derechos humanos, de inserción, de autonomía económica y de una serie de cosas que distan de la realidad.





¿Cómo hacer compatibles estos dos mundos tan distantes entre sí?

Eliminando el trabajo doméstico, pero no totalmente, claro está, porque hay tareas que toda la vida se van a hacer en las casas, y afectos que siempre se van a ejercer de modo directo, como el cuidado de los niños. Sin embargo, hay una gran porción del trabajo doméstico que se va a tener que compartir entre hombres y mujeres, como sucede en los países nórdicos. Y una gran parte de lo que significa el trabajo doméstico debe corresponder a servicios públicos como los wawa wasi, las cuna mami, y los servicios para ancianos. El 80% del cuidado de ancianos es realizado por mujeres, ¿por qué debe ser así? Finlandia es un ejemplo en cuanto al trabajo doméstico compartido, pero hasta el más pintado de los países tiene brechas salariales entre hombres y mujeres, de 10% aproximadamente. En el Perú la brecha salarial global es en promedio de 25%.

El mundo oficial maneja las cosas desde la igualdad de los derechos, pero el mundo real de la mayoría de mujeres es un mundo de ilusión, de invisibilidad. Las mujeres solo son vistas cuando son guapas. Cuando yo era joven y hablaba me escuchaban con gran atención, pero ahora me doy cuenta de que está sucediendo lo contrario (risas).

¿Qué relación existe entre clase socioeconómica y maltrato a la mujer?

Hay una vinculación directa entre aquellas que solo son amas de casa, con una incidencia muy alta en casos graves de violencia. Las mujeres con solo primaria también entran en este grupo. Las mujeres universitarias y profesionales también padecen de violencia, pero en una gran cantidad de casos la denuncian.

La mujer microempresaria también tiene una gran problemática porque no puede acceder a la formalidad laboral...

Hay millones de microempresarias por diversos factores: manejan su horario y no necesitan un alto grado de instrucción para montar pequeños negocios. Dentro de este grupo hay no menos de un millón de mujeres que realizan trabajo familiar no remunerado, que no es lo mismo que el trabajo doméstico. Son aquellas que trabajan en el taller del primo, del tío, y no entran en el sistema formal jamás, laboran años de años y no tienen seguro social ni nada que las avale en un futuro.

¿La presencia de un mayor número de mujeres en el Congreso ha traído una mejoría considerable para su situación en el país?

Se han incrementado considerablemente los derechos

individuales de las mujeres para participar en política, pero sobre mejoras hay que recordar que cuando no existía la ley de cuotas logramos las mejores leyes de igualdad. La situación está progresando en los niveles de gobiernos locales, eso sí. Por ejemplo, estamos consiguiendo que una parte del presupuesto participativo de la Municipalidad de Lima vaya para proyectos de mujeres y están saliendo planes de igualdad que, aunque son muy vastos, igual siembran algo a favor. Sin embargo, la cosificación de la mujer a través de los medios, el problema de trata, la prostitución infantil y el embarazo adolescente siguen en aumento. Todo lo que hemos avanzado vemos que se nos escapa, que nos es esquivo como agua o arena entre las manos. Las propias madres en su desesperación empujan a las hijas a esto. Antes peleábamos contra un estado legítimo, ahora enfrentamos la trata de mujeres a cargo de grandes mafias. En el caso del embarazo adolescente, que lo hemos estudiado con miles de chicas, no se explica tanto por la falta de información sobre anticoncepción, sino por la ausencia de un proyecto de vida. Las chicas no ven un futuro, sienten que su destino es

repetir el de sus madres y prefieren adelantar el proceso. Lo otro es que los chicos ven como una mala señal que las chicas les pidan usar condón. Y últimamente han aparecido estas espantosas fiestas semáforo que son realmente denigrantes, donde la mujer está en el centro del entretenimiento masculino, de la sexualidad primaria masculina.

¿Cómo ha cambiado la situación de las trabajadoras del hogar en los últimos tiempos?

Se ha logrado un convenio internacional de la ONU para que los Estados tengan las mismas normas laborales para las trabajadoras del hogar. Ellas tienen mitad de derecho, lo que viola al principio de igualdad ante la ley. Yo he hablado con la gente del Consejo Nacional del Trabajo y me han dicho: «esas cosas no funcionan ni en los países desarrollados». Mentira, en Inglaterra está prohibido contratar individuos para el trabajo doméstico, solo se puede hacer a través de empresas. Porque la mujer como individuo es vulnerable, y de esa otra forma está protegida. En Argentina y Uruguay están estableciendo pautas para mejorar: si en un





hogar hay tres miembros de familia se presume que hay una trabajadora del hogar y envían a un inspector del Ministerio. La igualdad tiene un costo económico, y el Estado tiene que ponerse los pantalones para que las mujeres no sean esclavas domésticas.

Creo que ver a tantas mujeres en la escena pública local ha creado la falsa imagen de que ya se alcanzó la igualdad. En el campo laboral las encuestas nos muestran claramente la brecha existente y, por otro lado, en la percepción de la gente el principal problema es el abuso. En ese sentido acaba de darse un acuerdo maravilloso de la Corte Suprema que dice que la declaración de acoso sexual por parte de la víctima es suficiente, ya no tiene que probarlo.

El feminicidio avanza de manera brutal. Para los hombres es como si se les escapara la presa, la mujer. En Estados Unidos hay un 30% de hombres abusadores, controladores; las cifras están alcanzando niveles epidemiológicos. Ellos controlan los horarios, la Internet, saben las claves de los correos, es un proceso que empieza con el control absoluto de la vida ajena. Conozco cientos de casos. Cuando ven que la presa se les escapa, o son denunciados y se dan cuenta de que el Estado va a intervenir, sienten

que pueden perder ese ratoncito con el que juegan, y dicen «mía o de nadie», y la matan.

Usted es nieta del famoso caricaturista Julio Málaga Grenet que dirigió la revista *Varietades*, y que trabajó con éxito como dibujante en Buenos Aires y Nueva York...

Mi abuelo era un bohemio, un insolente y un lengua larga maravilloso que se caricaturizaba botando sapos y culebras por la boca. Ese «pico de oro» que tengo lo heredé de él y de mi mamá, Alicia, que fue una mujer increíble. Nosotros vivíamos en Chosica y ella trabajaba en un Centro de Salud en contra de la voluntad de mi abuelo. Si vieras la vergüenza espantosa que me daba cuando la veía con el megáfono en la calle lanzando

MI MAMÁ SE FORMÓ POR CUENTA PROPIA, EN SU CASA, NO FUE UN AMA DE CASA TRADICIONAL. CUANDO YO ERA CHICA ME LLEVABA A LOS CERROS DE CHOSICA PARA PONER INYECCIONES. ME IMPACTABAN LAS CAMAS —COLCHONES SIN SÁBANAS—, DONDE DORMÍAN HASTA TRES PERSONAS.

las campañas de vacunación. En esa época era la única mamá del Beata Imelda que trabajaba.

¿Siempre vivieron en Chosica?

No, mi mamá dijo que se iban a Chosica para mejorar la salud de mis hermanos, que padecían de los bronquios, pero después me confesó que lo hizo para librarse de la familia de mi papá (risas). Mis tías eran solteras y muy controladoras, y mis papás tuvieron que ir a vivir en la casa de sus respectivos padres porque él no trabajaba y estaba pateando latas. Mi mamá le consiguió trabajo en un ministerio, y mi abuelo, que tenía tierras en Arequipa, puso el grito en el cielo: «un hijo mío no va a ser empleado público». Entonces mi mamá con engaños decidió que nos fuéramos todos a Chosica, donde viví hasta los 18 años, y mi papá avanzó muy bien en su carrera de funcionario público... pobre mi mamá, tuvo una infancia desdichada.

¿Qué le pasó?

Durante un viaje de Buenos Aires a Nueva York su madre se murió en el barco. Parece que tenía cáncer y no dijo nada. Lo cierto es que tuvieron que bajar en Río de Janeiro para enterrarla y mi mamá se quedó a vivir en la casa del embajador durante seis meses, mientras mi abuelo y mis otros dos tíos siguieron viaje para Nueva York. Luego, cuando ella llegó allí encontró que el abuelo vivía con su amante, que había sido su manicurista en París. Mi mamá se formó por cuenta propia, en su casa, no fue un ama de casa tradicional. Cuando yo era chica me llevaba a los cerros de Chosica para poner inyecciones. Me impactaban las camas —colchones sin sábanas—, donde dormían hasta tres personas. Por eso la pobreza me chocó tanto, y recuerdo que un cura dominico casi me bota del colegio. Una vez dijo: «Dios es bondad absoluta y el creador de todo». Y yo le pregunté: «Entonces, ¿cómo ha podido crear la maldad?». «¿Que maldad has visto?», me increpó, molesto. «Muchas —le contesté—, para empezar la maldad de permitir que la gente viva en las condiciones que lo hace allá en los cerros». Hicieron un escándalo y casi me expulsan. Y es que, además, a mí me había queda-

do grabada esta escena: cuando murió el papa Pío XII, mi madre se echó a llorar y mi abuelo muy molesto le dijo: «¿Cómo puedes llorar por ese nazi!». Desde ahí nació mi agnosticismo.

Aún así fue a parar a la Universidad Católica...

Antes trabajé en el Instituto Riva Agüero. Se me pasó la fecha del examen de ingreso y una amiga que trabajaba ahí me consiguió un puesto como secretaria. El director era Víctor Andrés Belaunde, que después me confesó que me había contratado porque tenía lindas piernas (risas). «Fuera de acá», le dije. Lo cierto es que tuve la suerte de conocer a todas las vacas sagradas de la intelectualidad, unos maestros maravillosos que tuve antes de iniciar la universidad: Luis Jaime Cisneros, a quien adoraba, Onorio Ferrero, que me enseñó tanto sobre la Historia de las Religiones, Franklin Pease, que me desasnó en Historia.

¿Y qué tal lo hizo como secretaria?

Víctor Andrés Belaunde me dictaba y yo copiaba a mano. «Oye, pero tú no sabes taquigrafía», reclamaba él. «¿Usted entiende acaso lo que he escrito acá?», le respondía mostrándole las notas. «No entiendo nada», me decía. «Ya ve, ¿esto no es taquigrafía acaso?». Era una irreverente. Todos me reclamaban porque yo no le decía doctor a Víctor Andrés, sino señor. Entonces se lo comenté, y él me respondió lo siguiente: «Mira, hijita, doctor es cualquiera pero señores somos muy pocos». Salí de su oficina y les saqué la lengua a todos (risas).

Usted tenía un programa interesante en la televisión, pero hace tiempo que no la escuchó ni la leo en los medios...

Hace tiempo que me quieren invitar a las ocho de la mañana al programa de radio de Augusto Alvarez Rodrich, pero ya les dije que ni hablar. Siempre me quedo leyendo hasta muy tarde en la noche, así que a esa hora yo no voy ni a mi entierro (risas).*



Lilith. Diosa de la noche, 1800 a.C.

SOBRE LA EXISTENCIA DE LOS VAMPIROS

Guillermo Niño de Guzmán

EL MITO DEL VAMPIRO HA RENACIDO CON UNA FUERZA INUSITADA EN LOS ÚLTIMOS TIEMPOS. CURIOSAMENTE, AUNQUE LA LITERATURA Y EL CINE HAYAN POPULARIZADO SU LEYENDA, NO SE TRATA DE UNA CRIATURA CONCEBIDA POR LA IMAGINACIÓN ARTÍSTICA. SU EXISTENCIA PUEDE RASTREARSE EN LA MITOLOGÍA Y EL FOLCLORE DE LAS MÁS DIVERSAS CULTURAS. DESDE MESOPOTAMIA Y EL ANTIGUO EGIPTO HASTA AMÉRICA, DESDE CHINA HASTA EUROPA, LA HISTORIA ESTÁ POBLADA DE MUERTOS VIVOS QUE SE ALIMENTAN DE LA SANGRE DE SUS CONGÉNERES, LO QUE LES PERMITIRÍA ASPIRAR A LA VIDA ETERNA.

La Biblia menciona de pasada a un personaje que podría considerarse como un precedente de este engendro depredador. Se trata de Lilith, que según la tradición judía fue la primera mujer de Adán. Luego de una pelea conyugal (se resistió a colocarse bajo su pareja en el acto sexual, arguyendo su igualdad, lo que la ha convertido en símbolo de las feministas), abandonó a su marido y, expulsada del Edén, se transformó en un demonio que se nutría de la sangre de los recién nacidos (práctica que la emparenta con aquel híbrido de mujer y serpiente que en la mitología griega fue denominado Lamia) y se ayuntaba con los hombres mientras estos dormían, como un súcubo.

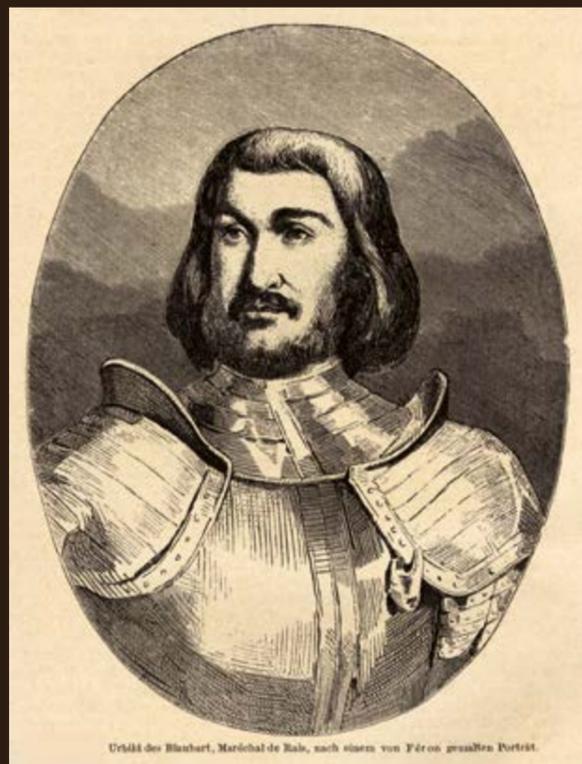
El vampiro es una figura arquetípica del inconsciente colectivo, al igual que el dragón o el licántropo. Su necesidad de sangre no debe asombrarnos tanto, más aún si tenemos en cuenta que el hombre primitivo posiblemente fuera antropófago. Pero no estamos

ante un simple consumidor de glóbulos rojos. La sangre es sinónimo de energía vital y, en ese sentido, el vampiro asume el rol de un parásito que arrebatara los hematíes de su presa para apoderarse de su vida y cimentar su inmortalidad.

A la luz de la cosmovisión cristiana, el vampiro adquiere una significación mayor. No olvidemos que Cristo predicaba que todo aquel que comiera su carne y bebiera su sangre obtendría la vida eterna. En una suerte de inversión perversa, el vampiro subvierte esta promesa y ofrece algo similar, una existencia maldita, sin duda, pero no exenta de placeres terrenales. Como bien dice el conde de Siruela, su desobediencia «es la rebelión de Lucifer, con toda su carga de pecado y su energía desbordante. De ahí que prendiera tan fácilmente en la superstición popular...». Paradójicamente, fue en el Siglo de las Luces cuando la leyenda empezó a desafiar a la razón, pese al rechazo

ASÍ MISMO, LA PROPAGACIÓN DE LAS GUERRAS CONTRIBUYÓ AL DESCENSO DE LA POSICIÓN JERÁRQUICA DE LA MUJER, Y LOS MARIDOS COMENZARON A EXIGIR DOTES DE LAS ESPOSAS EN VEZ DE OFRECERLAS POR ELLAS. LAS HIJAS SE DEVALUARON AL EXTREMO DE QUE EN OCASIONES LAS FAMILIAS RECURRÍAN AL INFANTICIDIO.

Drácula.



Urbild des Blaubart, Maréchal de Rais, nach einem von Féron gemalten Porträt.

de las supercherías por parte de Voltaire y Rousseau. Se estima que a lo largo del siglo XVIII hubo una plaga de vampiros que se extendió por Prusia, Hungría, Istria, Serbia, Silesia, Valaquia y Rusia, entre otras zonas de Europa. Así, este monstruo sobrenatural simbolizaba la llegada de la peste (al parecer, el apelativo de Nosferatu proviene de un vocablo griego que significa «el portador de enfermedades»). Y ello nos hace pensar que la racha de muertes que asoló esas regiones se debía a una epidemia y que los pobladores, incapaces de comprender sus causas, atribuyeron los males a los vampiros del imaginario popular. En esa época se comenzó a usar el ajo como protección y a desenterrar cadáveres de sospechosos de vampirismo para incrustarles una estaca en el corazón.

La cosa fue tan seria que obligó a las autoridades a tomar cartas en el asunto y ordenar investigaciones a cargo de funcionarios y especialistas. El abad benedictino Dom Augustin Calmet escribió un influyente tratado de vampirología en 1746, en el cual

no tuvo más remedio que admitir las creencias que proliferaban en esos países sobre los vampiros, dados los abundantes testimonios e informes jurídicos. Por otra parte, la hipótesis de brote de enfermedades como la peste bubónica, el carbunco o la rabia es bastante plausible. Ante esa eventualidad, cabe suponer que muchas de las víctimas fueran enterradas apresuradamente para evitar el contagio, lo que explicaría que se hallaran ataúdes donde los cuerpos todavía estaban incorruptos debido a una larga agonía y con marcas sangrientas hechas por los moribundos en su desesperación por salir de sus tumbas.

Sin embargo, ¿cómo entender aquellos casos de exhumación en que, según fuentes confiables, se encontraban cadáveres con sangre fresca en la boca, los cuales proferían un grito al ser atravesados con una estaca afilada? Durante mucho tiempo, la imposibilidad de desentrañar este misterio impidió desterrar del todo el mito del vampiro. Con los avances de la ciencia y el desarrollo de la medicina y la patología forense, la situación ha

dado un vuelco radical. Ahora es posible formular una interpretación coherente y verosímil de los hechos, sin contradecir la documentación histórica.

Pues bien, de acuerdo con los estudios forenses, cuando se hunde una estaca en un cuerpo se fuerza a que el aire pase a través de la glotis, lo que origina un sonido: el famoso «grito» del vampiro. Y, en cuanto a la sangre fresca que se advertía en la boca de los cadáveres, los investigadores aducen que no es algo fuera de lo normal. Por lo general, la sangre se coagula con la muerte y, más tarde, se mantiene así o se torna líquida. Pero, ¿cómo se desplaza hasta la boca? La descomposición corporal produce gases que ejercen presión sobre los pulmones, que son ricos en sangre, lo cual hace que esta sea impulsada hacia la nariz y la boca.

Entre los personajes históricos a los que se ha calificado como vampiros se encuentra el satánico Gilles de Rais (1404-1440), también conocido como Barba



Nosferatu.



Bela Lugosi como Drácula, 1931.

Azul, mariscal de Francia y lugarteniente de Juana de Arco. No obstante, los centenares de crímenes que perpetró aprovechando los privilegios de su rango aristocrático (secuestraba niños, a los que torturaba, violaba y mataba) revelan los rasgos de un psicópata, sádico y pedófilo, antes que los de un ser con poderes sobrenaturales. Era un hematófago que absorbía la sangre de sus víctimas, incluso mientras aún estaban con vida, y que escribió con ella un libro de conjuros. Su prontuario solo es comparable con el de la condesa húngara Erzsebet Bathory (1560-1614), quien raptó a numerosas adolescentes, a las cuales atormentaba y asesinaba. Solía bañarse en la sangre de aquellas infortunadas, con la idea de rejuvenecerse y preservar su belleza. No acabó en el cadalso como Barba Azul, pero fue emparedada dentro de su propio castillo.

ERA UN HEMATÓFAGO QUE ABSORBÍA LA SANGRE DE SUS VÍCTIMAS, INCLUSO MIENTRAS AÚN ESTABAN CON VIDA, Y QUE ESCRIBIÓ CON ELLA UN LIBRO DE CONJUROS.

Contrariamente a lo que se piensa, Vlad Tepes (1431-1476) no bebía sangre, aunque la hiciera correr a raudales. Príncipe de Valaquia, ha sido reivindicado como héroe por los rumanos en virtud de su tenaz resistencia contra el imperio otomano. Guerrero cruel e indómito, se le apodaba «El empalador» por su insistencia en recurrir a este atroz método de ajusticiamiento. También se le llamaba Vlad Draculea, es decir, hijo de Drácula (el dragón o demonio), y sirvió de modelo para el terrorífico personaje de la novela que el irlandés Bram Stoker publicó en 1897.

Es verdad que Drácula es una de las cimas del género, pero sería bueno recordar que fue Goethe quien inició la tradición con su balada *La novia de Corinto*, que data de 1797. Era una reelaboración de una historia del autor griego Flegón de Tralles (esclavo liberto del emperador Adriano), lo que corrobora la antigüedad del mito vampírico. La versión de Goethe incide en la

necrofilia y en la sensualidad desbocada de una joven muerta que se resiste a abandonar el mundo de los vivos. A partir de entonces, la literatura de vampiros (Tieck, Hoffmann, Dumas, Gógol, Poe, Baudelaire y Le Fanu, entre tantos otros) siempre tuvo implícito un componente erótico que haría más fascinante el clima de horror.

En el siglo pasado, el cine tomó la posta narrativa y abrió un rico filón que parece inagotable (Drácula es el personaje de origen literario que más ha aparecido en la pantalla). El Nosferatu (1922) de F. W. Murnau es una obra maestra del expresionismo alemán que ha marcado un hito en la vertiente del terror. Su actor protagonista, el enigmático Max Schreck -a quien algunos consideraban un vampiro real- sobresa a la cabeza de una larga lista de intérpretes -entre los que se cuentan Lon Chaney, padre e hijo, Bela Lugosi, John Carradine, Christopher Lee, Jack Palance, Klaus Kinski, David Bowie y Gary Oldman-, quienes han encarnado a memorables hematófagos a lo largo de esa centuria.

En nuestros días, el resurgimiento del vampiro constituye un fenómeno de masas que ha generado repercusiones insólitas. Ha sido tal el impacto que hoy puede hablarse de una subcultura donde confluyen el mundo *dark* y gótico junto con una tribu de cultores del vampirismo que se atreve a transgredir las fronteras de lo racional. En tiempos del sida, resulta extraño que haya gente dispuesta a succionar sangre humana. Porque lo que empezó como un arrebato romántico (absorber el fluido sanguíneo de tu pareja haciéndole un levísimo corte en el pecho con un bisturí) inspirado por los jóvenes vampiros que inundan las pantallas ha ido adquiriendo el estatuto de un nuevo método de interacción social.

Esta modalidad, digna de una secta secreta, exige un pequeño hecho de sangre como signo de compromiso y filiación. No es ilegal, ya que en principio se trata de un acto realizado por mutuo acuerdo. Muchos de los autoidentificados como vampiros no solo cambian de hábitos e indumentaria sino que se afilan los dientes o se implantan prótesis

de colmillos. Según el profesor D. J. Williams de la Universidad de Idaho, la «epidemia» trasciende el ámbito juvenil: los clanes de esta subcultura incluyen a adultos profesionales que llevan una doble vida. Al ser conscientes de que el ser humano es una mezcla de luz y oscuridad, deciden explorar aquellas pulsiones soterradas que uno tiende a reprimir. Hay un elemento sadomasoquista presente,

pero, sobre todo, los corroe «una falta de energía interna que les hace buscarla en fuentes externas, como un multitudinario concierto de rock o la sangre de un donante dispuesto». Como explica Williams, a eso «lo llaman alimentarse».

Estas tribus de vampiros modernos se han valido de las redes sociales de Internet para salir de la

marginalidad y establecer una conexión internacional. Son un producto típico del tercer milenio y, a su manera, representan las fantasías apocalípticas y a las sociedades descalabradas por las sanguijuelas del sistema financiero global. De vez en cuando, alguno de ellos enloquece de veras, mata a su vecino y se atraganta de sangre. Por suerte, todavía siguen siendo mortales.*





EL EVANGELIO **DE LA CARNE**

2013, Eduardo Mendoza

Rogelio Llanos

You can't depend on your family / You can't depend on your friends/
You can't depend on a beginning / You can't depend on an end /
You can't depend on intelligence / You can't depend on God
You can only depend on one thing / You need a busload of faith to get by
Busload of Faith, Lou Reed (New York, 1989)

CONFIESO QUE AL MOMENTO DEL ESTRENO DE LA PELÍCULA DE EDUARDO MENDOZA, TUVE UN GRAN PREJUICIO: PENSÉ EN UN GRUPO DE PERSONAJES HABLANDO O DISCUTIENDO SOBRE CUESTIONES SEXUALES, ALGUNOS DESNUDOS MEDIOCRES, USO Y ABUSO DE UN LENGUAJE PROCAZ Y UNA QUE OTRA SITUACIÓN TEÑIDA DE HUMOR CHAPUCERO PARA CONVOCAR A LA RISA CÓMPLICE DEL ESPECTADOR. PENSÉ EN *MAÑANA TE CUENTO*, SU ÓPERA PRIMA DE CIERTO ÉXITO COMERCIAL, EN LAS ANODINAS AVENTURAS SEXUALES DE SUS PERSONAJES Y EN EL DESENLACE RIDÍCULO EN EL QUE SE VEN INVOLUCRADOS LOS CUATRO JÓVENES PROTAGONISTAS DE LA PELÍCULA, QUE PENSARON PASAR UNA NOCHE DE DEBUT ESTUPENDA Y SE ENCONTRARON CON UN DURO DESCUBRIMIENTO QUE MARCARÍA SU VIDA FUTURA.

A riesgo de extenderme en la introducción al comentario de la nueva película de Eduardo Mendoza, creo necesario efectuar algunas aclaraciones. Mi prejuicio no es gratuito. Nada de lo realizado anteriormente por este joven director hacía prever un filme como *El evangelio de la carne* que, digámoslo ya, nos desarmó completamente, trajo abajo nuestros prejuicios y superó con creces nuestras expectativas. Es decir, se trata de una buena película, realizada con oficio y con pasión y que vale la pena abordar, discutir y recomendar.

Tres historias se entrecruzan en la película de Eduardo Mendoza: la de Gamarra (Giovanni Ciccía), el oficial de policía, que pasa todo un vía crucis para poder atender a su esposa (Jimena Lindo), aquejada de un cáncer terminal; la de Narciso (Sebastián Monteghirfo), líder de la barra brava de Universitario, que lucha para sacar a su hermano menor de la cárcel y que a la vez se ve obligado a enfrentar a su compañero de equipo (apodado el Zorro) que le disputa ferozmente su liderazgo; la de Félix (Ismael Contreras) que anhela formar parte de la cuadrilla de cargadores del Señor de los Milagros y que arrastra un pasado

culpable que lo obliga a transgredir la ley para así disponer del dinero con el cual intenta compensar a aquellos a los que afectó en el pasado. Estas historias, cuyos protagonistas principales hemos mencionado, se nutren, además, de pequeñas anécdotas en las cuales entra a tallar un buen número de secundarios que llegan a tener un espesor importante en el desarrollo de las historias principales.

Lo primero que hay que destacar en *El evangelio de la carne* es el manejo acertado de las múltiples historias y del gran número de personajes que las construyen. Estas historias no siguen un desarrollo lineal. Las líneas narrativas se cruzan desde el comienzo, los personajes de un relato aparecen de inmediato en otro. Las imágenes del pasado de una historia se juxtaponen a las del presente de esa misma historia. Los tiempos de todas ellas se entrecruzan.

El *film* de Mendoza es una suerte de mosaico que se construye mediante la confrontación de las historias y de los espacios en las que ellas tienen lugar. El ritmo de esta construcción es analítico, es decir es rápido, dinámico, con base en planos múltiples y de corta dura-

ción. Del plano de conjunto al plano en picado y luego al plano medio, para introducirnos rápida y abruptamente en el espacio dramático del *film*. Y luego, planos breves, medios y primeros planos para darnos a conocer a sus personajes y el drama que están viviendo. A la violencia callejera, reproducción misma del furor tribal, se opone la sordidez de los interiores donde se niega la salud, donde se prepara la estafa, donde se agitan las bajas pasiones. A las imágenes grupales, plenas de energía y movimiento interno, registradas con una cámara movidiza, omnipresente, le suceden imágenes de personajes en su hábitat violento, imágenes de una energía acumulada, a punto de estallar y cuya crispación se desborda en secuencias posteriores, para luego volver a cargarse de tensión.

El evangelio de la carne es un *film* pautado por un montaje nervioso, acelerado, realizado con una cámara incisiva, metida entre los personajes, siempre dispuesta a dar cuenta de todos aquellos detalles que van a contribuir eficazmente a la construcción de la escena: el gesto crispado, el acto decisivo, la frase certera, el movimiento preciso. Y por ello, desde el comienzo mismo, la película de Eduardo Mendoza atrapa al espectador en la vorágine de una serie de acciones que conducen a los protagonistas a paso de carga hasta llevarlos, a través del laberinto filmico, hacia desenlaces posibles y abiertos.

El *film* se inicia con una persecución: Gamarra y su compañero corren para atrapar a su presa que no es otro que Narciso, el protagonista de la historia de las

barras bravas. Eso lo sabremos en la siguiente secuencia. La persecución, a través de las calles de una ciudad atiborrada de gentes, concluye en el interior de una casucha en la que están los falsificadores de dinero (uno de ellos, Félix, el protagonista de la tercera historia). El movimiento es de afuera hacia adentro. Mendoza nos indica que vamos a ingresar a un submundo donde impera únicamente la irracionalidad, la crueldad, el instinto de supervivencia, el mundo primitivo. En una sola secuencia, Mendoza presenta a todos los principales protagonistas de sus historias. Las tres historias, cuyo desarrollo veremos luego, son, en verdad, una sola. Con pulso seguro, el director cierra su secuencia en negro y un disparo, seco, rápido alerta al espectador y capta velozmente su interés. Tremendo acierto el de Mendoza con este 'intro' propio de un buen *thriller*.

Me detengo un poco más en esta secuencia: los policías corriendo, la gente apartándose o siendo atropellada y cayéndose durante la persecución, la captura de la presa, la agitación de los perseguidores, la desesperación de la víctima, las amenazas de los captores, los gestos atribulados del capturado, la violenta irrupción en la casucha, la conminación vehemente de los policías, la defensa tímida y desesperada de los estafadores. Lo que en ella apreciamos, es posible corroborarlo en los siguientes segmentos del *film*: todo ello respira autenticidad. Las actuaciones son magníficas, la verosimilitud cinematográfica es plenamente alcanzada.



Beatriz (Norma Martínez).



El zorro y Narciso (Carlos Montalvo y Sebastián Monteghirfo).

Tras la tempestad inicial, la calma. O mejor dicho, la aparente calma, porque la violencia que viven los personajes no está únicamente en los predios de la agresión física que ejercen unos individuos sobre otros. La violencia también está presente a través de la labor paciente y silenciosa que las células malignas llevan a cabo en el cuerpo de un ser humano, en ese trabajo indetenible de destruir lo que alguna vez fue armonía, equilibrio, belleza. Así vive su combate personal la esposa de Gamarra, así lo entiende el joven policía cuya rutina —entre la representación de la ley y su transgresión obligada por la imposición de la supervivencia— se ve alterada por la necesidad de luchar por la vida de la mujer a la que aún ama. La violencia está también en el tratamiento de shock que tiene que recibir la enferma para poder derrotar al mal que la aqueja, la violencia está también en la negativa del hospital a operar si no se cubre el costo de la intervención quirúrgica. Si no hay dinero, la muerte es la consecuencia segura. No hay un golpe físico de por medio, bastan unas frases para desarmar a Gamarra, para hundir su pequeño mundo de felicidad: «debemos esperar que el mal se torne más agresivo para saber de qué se trata», «si no hay dinero no se puede operar», «dos dólares son falsos». La violencia no sólo está en las calles, está en nuestro orden social, está dentro de nosotros.

Bajo tales premisas, Mendoza imprime a su *film* una cadencia que alterna momentos de extrema virulencia o de gran tensión con aquellos otros en los cuales, tras la rutina cotidiana, empiezan a fraguarse los destinos cruentos y fatales de sus protagonistas. Por un lado asistimos a los conflictos en

tre Narciso y el Zorro por el liderazgo del grupo. Estos conflictos desembocan en los preparativos guerreros de la barra de la U, que con gritos, insultos, saltos y gestos de combate se dan ánimos para enfrentar al enemigo aliancista. Y luego, la cámara nos conduce por los caminos sinuosos del oficial Gamarra que busca angustiosamente el dinero que necesita para la salvación de su mujer; por el universo torturado de Félix que busca cumplir con la promesa autoimpuesta de entrar a formar parte de la cuadrilla de cargadores de la efigie del Cristo Morado; por el callejón sin salida de Narciso atrapado entre la devoción filial y la lucha por la supervivencia. De una u otra manera, todos estos personajes, inmersos en un mundo feroz e irracional, buscan la manera de encontrar una vía de escape, una forma de salvación.

El evangelio de la carne es un *film* sobre la violencia en un mundo en el que la ley y el compromiso social ya no existen o están a punto de desaparecer. Es también un *film* sobre las raíces primitivas del hombre, aquellas raíces que se convierten luego en fuerzas arrolladoras que no respetan fronteras, normas ni convención alguna, porque lo que prima es el instinto de conservación. ¿Un retorno a los orígenes, tal vez? ¿Y cuánto fondo se tendrá que tocar para que la racionalidad se imponga otra vez?

Pero quizás, haya una esperanza, quizás la ilusión exista, nos dice Eduardo Mendoza: la entrega amorosa, con sus caricias y sus juegos, los abrazos y los besos (nunca como ahora estuvieron tan bien en sus roles

UN MÉRITO ADICIONAL DE LA PELÍCULA DE EDUARDO MENDOZA ES LA MANERA CÓMO LA HA DOTADO DE UNA SÓLIDA ESTRUCTURA: NINGUNA HISTORIA SE IMPONE A LA OTRA, DE CADA UNA DE ELLAS NOS VAMOS ENTERANDO DE A POCOS, COMO SI DE UN ROMPECABEZAS SE TRATARA.

Giovanni Ciccía y Jimena Lindo); la mano salvadora de «la Negra» tomando afectuosamente la de Félix, creyendo en él, destruyendo los ominosos vestigios de un pasado lacerante; el abrazo y el beso fraterno de Narciso al hermano en desgracia, sus frases animosas, sus gestos desinteresados, su honradez y sinceridad, su sacrificio final. Pequeños gestos que sacan a flote aquellos sedimentos aposentados en lo más profundo del ser humano y que revelan su sensibilidad, su ternura, su soledad. *El evangelio de la carne* es también un *film* sobre la búsqueda de redención.

Un mérito adicional de la película de Eduardo Mendoza es la manera cómo la ha dotado de una sólida estructura: ninguna historia se impone a la

otra, de cada una de ellas nos vamos enterando de a pocos, como si de un rompecabezas se tratara. Sin embargo, cada secuencia, «completa» en sí misma, suministra la información precisa para evitar que el espectador se confunda o pierda el interés. Cada plano demanda la presencia del siguiente, cada secuencia abre interrogantes que serán respondidos más adelante. Una mirada atenta a la composición de los planos, permite al espectador adivinar el curso de las historias. Es decir, esta narración quebrada, sinuosa, ágil, que no respeta el orden cronológico de los acontecimientos, convierte al *film* en una suerte de desafío al espectador, al que convoca a la reflexión pero también, como todo espectáculo de buena ley, al entretenimiento.

Y cuando el director se atreve a subrayar determinadas acciones y actitudes, la concisión del movimiento, las frases exactas y la claridad en el detalle superan el escollo y justifican la puesta en escena. No hay espacio para la crítica, para el juicio acusador o para la lección moralizante. Hay varios momentos en el *film* que evidencian la actitud de Eduardo Mendoza. Cuando el médico del hospital (Gianfranco Brero) le manifiesta a Gamarra que tendrá que buscar el dinero para la operación porque de lo contrario ella no será posible, la cámara ausculta sus rostros, capta sus gestos y luego pasa al plano siguiente. La imagen, cargada de tensión, posee una capacidad de sugerencia gracias al encuadre y a la gran solvencia de los actores. De igual manera, cuando el estafador le dice a Félix que para efectuar la falsificación de los billetes se requiere una



Felix y Narciso Ismael Contreras y Sebastián Monteghirfo



Gamarra y Ramirez (Giovanni y Lucho Cáceres)

condición artística, la expresión resulta incluso graciosa, a despecho de la angustia que corre a Félix. En este caso, además de la estructuración precisa de la imagen, el diálogo apuntala la escena y revela la postura del director.

Y, sin duda, Mendoza es audaz, porque no teme yuxtaponer situaciones que podrían entenderse como obvias o complacientes, para redondear el sentido de su expresión. Me refiero a aquel momento en que Jimena Lindo expresa a Giovanni Ciccía su resentimiento y su sospecha de infidelidad. Le pregunta con dolor si aún le gusta ese cuerpo que ya no es joven, que está ahora gastado y enfermo y, desnudándose, le enrostra si acaso él prefiere ahora esas formas juveniles e insinuantes de aquella joven que conoció en la fiesta a la que

ambos asistieron. Los reducidos planos que contienen este diálogo son contrapuestos a un rapidísimo plano de Ciccía abrazando a la joven de la fiesta (Cindy Díaz), para luego retornar al presente. La mirada de Mendoza, en su brevedad, revela pudor y afecto por sus protagonistas. No está descubriendo la infidelidad de su personaje, no lo está juzgando, está subrayando su condición humana, y por ello, cuando Ciccía dice que no desea hacerle daño, la frase suena espontánea, auténtica. He aquí, de pronto, que descubrimos a un director situado al lado de sus personajes, que camina con ellos. Por eso nos resulta natural observar con condescendencia sus debilidades y defectos y sentir piedad por ellos ante las situaciones de crueldad y ensañamiento en las que se ven envueltos.

Ya en *Mañana te cuento*, Mendoza había intentado entrar en las vidas de sus personajes. Allí mostró sus primeras armas en el trato grupal, en los diálogos rápidos y eficaces. El mundo juvenil que intentó explorar le fue ajeno, pero ganó experiencia. Ahora, en *El evangelio de la carne*, vemos con emoción cómo se relaciona con sus personajes, cómo a través de los primeros planos y los planos medios les declara su comprensión, su cariño. Cada secuencia para Mendoza es un hallazgo: es como si el director hubiera emprendido una búsqueda y estuviera descubriendo y viviendo las situaciones al mismo tiempo que las viven sus protagonistas.

La visión de la Lima de hoy que nos ofrece Eduardo Mendoza es cruel, dolorosa, violenta, despiadada. Un verdadero descenso a los infiernos. Pero no

es, en manera alguna, una visión miserabilista de la ciudad. No, no vemos complacencia en mostrar el horror de una urbe que, a despecho del pequeño desarrollo económico que ha experimentado en los últimos tiempos, aún no ha podido superar las lacras de ese submundo que, cual tentáculos poderosos, la invaden haciendo de ella un lugar inhabitable, agreste, maligno. Es, en todo caso, una manifestación de un estado de cosas caótico y primitivo que pareciera tender a perpetuarse porque no hay autoridad, porque las fuerzas sociales y políticas encargadas de velar por el orden y la seguridad y hacer posible la vida civilizada son totalmente inexistentes o están invadidas por la corrupción: la policía, el comercio, el cambio monetario, las instituciones de salud, el deporte, etc.



Julia (Jimena Lindo).



Nancy (Cindy Díaz).

Pascal y Félix (Victor Prada e Ismael Contreras).



No olvidemos la gran carga de irracionalidad que mueve tanto a los jóvenes pandilleros fanáticos de un deporte creado para sublimar la propensión guerrera del ser humano como a los habitantes de ese *underground* que se solaza y espera obtener beneficios económicos de las peleas cruentas, mortales, que enfrentan a dos hombres rebajados al ínfimo nivel de bestialidad. No olvidemos todo ese mundo abigarrado que se mueve en torno a las actividades ilegales (la venta de dólares falsos, el tráfico de órganos, el comercio de productos pirateados, etc.).

Definitivamente, no hay complacencia, no hay deleite en la visión de Eduardo Mendoza. Sí, tal vez, cierto escepticismo, porque no le es posible encontrar una salida racional a la anarquía del universo enfrentado. Solo aquellos pequeños restos de humanidad que anidan en el corazón de la gente podrían, quizás, constituir una fuente de ilusión. Ello, sin embargo, no podrá evitar para su protagonista la cuchillada artera del prójimo o la acción desesperada del hombre que ya no confía en la ciencia ni en el orden legal y solo le queda la fe en lo inexplicable o la ciega confianza en el milagro salvador.*



«El arte popular encierra una bizzarría que parece atroz y que tal vez sea magnífica».

George Sand

CUSCO

HERENCIA Y TRADICIÓN

Jorge Bernuy

INTRODUCIRSE EN LA COMPRESIÓN DEL ARTE POPULAR DEL CUSCO ACTUAL EXIGE COMO PREÁMBULO NECESARIO UNA MIRADA RETROSPECTIVA HACIA LAS BRILLANTES CREACIONES DE SU FECUNDO PASADO. ELLO NO SOLO POR UNA ACTITUD REVERENCIAL HACIA ESA ÉPOCA GLORIOSA COLMADA DE MÉRITOS ARTÍSTICOS QUE HA DADO LUGAR A UN ARTE CON PERSONALIDAD PROPIA DENTRO DEL CONTEXTO PERUANO, SINO PORQUE PRECISAMENTE ESE SINGULAR SENTIDO INTERPRETATIVO PARA TRANSMITIR LAS SENSACIONES ESTÉTICAS, PARA TRANSCRIBIR PLÁSTICAMENTE EN IMÁGENES LAS VIVENCIAS Y SU RELACIÓN CON EL MUNDO CIRCUNDANTE, CONSTITUYE UN LEGADO CULTURAL QUE POTENCIA LA IMAGINACIÓN Y LA OBRA.

A lo largo de su dilatada historia de tres mil años el Cusco ha ido satisfaciendo gran parte de sus necesidades artísticas y materiales con utensilios de uso doméstico, objetos de ornato y decoración elaborados mediante procesos de trabajo en los que la intervención del hombre, con o sin ayuda de herramientas manuales, es determinante.

Con la llegada de los conquistadores en el Perú se produce un proceso de aculturación, nuevos

dioses, nuevos hombres y costumbres, nuevas plantas y animales ingresan y enriquecen el acervo del país.

A lo largo de su historia moderna, el Cusco ha recibido sucesivas migraciones que han producido un constante mestizaje genético y cultural al irse adaptando y asimilando concepciones y formas de vida foráneas. Un proceso lógico, a fin de cuentas, si entendemos que la cultura española significaba el progreso técnico y científico así como el poder político en aquellos siglos.

No obstante, el pueblo cusqueño supo imprimir a este complejo proceso de asimilación sus particularidades así como brindar su acervo cultural propio, en una simbiosis afortunada que dio lugar a una feliz conciliación de elementos plásticos de España y Cusco.

El arte popular encierra expresiones de profundo aliento creativo, formas finas o toscas, fuerza de contenido y riqueza decorativa; extraordinaria técnica, ingenuidad de ejecución e improvisación inesperadas. Todo esto se encuentra representado en la variedad de objetos del rico acervo del arte del creador campesino. En la Colonia los artistas eran de extracción popular, indios, negros esclavos, mestizos, todos ellos encontraron en el arte popular el oficio artesanal para mejorar su posición económica en la sociedad.

Los objetos decorativos de acabado fino y costoso que trabajaron para las familias ricas de agricultores y comerciantes aburguesados cubren una rica variedad de materia-

les y creaciones, filigrana de plata, mates burilados, tejidos, alabastro, cueros, marfiles, cerámica vidriada, cuernos. No podemos dejar de destacar que también se trabajaron objetos utilitarios para el campesinado o para los rituales ceremoniales de las comunidades indígenas, pequeñas iglesias de cerámica para los tejados, retablos, toros y tallas en piedra.

Cuando el arte popular se convierte en objeto de comercialización en las grandes ciudades sufre inexorablemente una transformación, se adapta a la clientela que lo adquiere y banaliza otorgándole una nueva función: la de ser un simple y *naif* decorado de interiores, desposeído de todo contenido simbólico y religioso. Uno de estos objetos rituales suntuarios fue el *keero*. Con su rica decoración pintada, este objeto no perteneció a los estratos populares de la Colonia sino a la nobleza del Cusco, que fue una minoría mantenida por las autoridades del virreinato como símbolo aparente de armonía y benevolencia por parte del régimen español.

En la Colonia, cuando la nobleza inca pierde sus privilegios y el derecho de mantener sus costumbres



ancestrales, los keros para las libaciones rituales, de formas estilizadas y ornamentados de colores brillantes trabajados con resina sobre dibujos incisos, se popularizan y la producción y uso de estos vasos ceremoniales de madera pasan entonces a la población indígena campesina. Sufren rápidas transformaciones propias del arte popular y la temática que los decoró ya no es incaica, sino que toma los nuevos acontecimientos de la época. Su forma pasa también

a la cerámica a través de nuevas fases plásticas, arrastrando la fuerza expresiva de un pueblo.

En el arte textil, Cusco también marca su estilo en admirables y suntuosas indumentarias decoradas con signos hechos en finísimos dibujos con la sutil lana de vicuña y alpaca; también en los amplios mantos decorados con aves, plantas y flores, entre ellas la simbólica cantuta.



La floreciente minería promueve un rápido estado de bienestar económico en la Colonia propiciando una creciente producción de refinadas obras de arte para los templos, conventos y casonas. La plata es empleada en infinidad de artefactos, las casonas de los mineros estaban cubiertas con ladrillos macizos de plata que se lucían en las fiestas familiares. El altar mayor de la Basílica cusqueña está cubierto con chapas de plata labrada con extraordinario oficio y repujados de rítmicos follajes y formas barrocas. Los plateros proveen a las familias ricas de vajillas y de objetos de culto, tales como coronas, copones, corazones atravesados con puñales, cruces con perfiles plateados y platos cincelados primorosamente. Los cusqueños marcan su personalidad en la platería y orfebrería con un carácter muy definido en sus cinceladuras, filigranas y repujados.



La decoración del «mate» tiene un valor artístico extraordinario en el Cusco. Los diseños ocupan toda la superficie de la calabaza en un trabajo que precisa de gran habilidad y paciencia. Los dibujos de los mates suelen tomar los aspectos más comunes de la vida del pueblo, desde el trabajo en el campo hasta las festividades en las plazas. Las herramientas son un buril fino y otro grueso para realizar los dibujos, dos gubias para vaciar las partes y obtener líneas finas y limpias que dan un conocimiento visual de la vida y costumbres populares. El maestro Carlos Quíñez-Asín decía que «el mate burilado es el arte más perfecto del arte popular peruano».





Los pintores populares son artistas que plasman de forma intuitiva e ingenua la realidad del entorno representando las fiestas religiosas, las fiestas patronales y todo lo que tiene un valor costumbrista.

Otro motivo de lucimiento de estos artistas son «los pendones» que son el reclamo publicitario de las chicherías y picanterías. Estos consisten en una tela roja donde se representa el tipo de comida que ofrece el lugar, va adornada con un ramo de flores. En el Cusco abundan estos restaurantes populares en los que se sirve chicha y comida típica.



Las confecciones con bordados a mano para los trajes de danzas es otra de las manifestaciones folclóricas extendidas en el departamento. Desde hace siglos, una infinidad de danzas representan la simbiosis de distintas culturas y religiones que continúan en plena vigencia. El artesano deja volar su imaginación para el diseño de los motivos, los varía según su criterio manteniendo tan solo la forma general. Gracias a él hay infinidad de dibujos enriqueci-

dos con hilos metálicos y materiales de brillantes colores. En la muestra «Cusco: Herencia y tradición» hay que destacar las exquisitas piezas del gran coleccionista Joaquín Liébana y la curaduría de Elizabeth Kuon Arce. Estamos seguros de que esta muestra de arte popular es una de las mejores del año en calidad de piezas y montaje realizada en la Sala de Arte Germán Kruger del ICPNA de

PURUCHUCO EN LA FOTOGRAFÍA DE REYNALDO LUZA

Cynthia Watmough

LA FOTOGRAFÍA MODERNA ES CONSIDERADA COMO ARTE EN EL PERÚ A MEDIADOS DEL SIGLO XX, Y JOSÉ CASALS ES, SIN DUDA, SU INICIADOR. Y SI BIEN ES CIERTO QUE AL COMIENZO LOS OBJETIVOS DE ESTE MEDIO ERAN COMERCIALES O PUBLICITARIOS, ALGUNOS FOTÓGRAFOS SE EMPEÑARON EN BUSCAR NUEVOS TEMAS Y LOGRARON DESARROLLAR UNA SENSIBILIDAD ACORDE CON LAS NUEVAS TENDENCIAS PLÁSTICAS. REYNALDO LUZA (LIMA 1893- 1978), UN ARTISTA, POCO CONOCIDO COMO FOTÓGRAFO, ES UNO DE ELLOS.



Recinto de los seis nichos.



Rampa de ingreso a zona privada del complejo.



Puerta en herradura de pequeña escala que conecta la zona donde se encuentra el recinto de los seis nichos y la habitación del curaca, con la zona más privada del palacio. Es importante mencionar que en el Palacio de Puruchuco, las funciones de los espacios podían variar de acuerdo con las necesidades del momento.

Luza, hombre cosmopolita, vivió en Europa y Estados Unidos gran parte de su vida, entre 1918 y 1950. Vio nacer las vanguardias artísticas de la primera mitad del siglo XX y también la fotografía, uno de los medios de la modernidad por excelencia. En esa época era co-

mún ver a pintores, arquitectos y fotógrafos trabajar juntos, nutriéndose cada uno de las disciplinas e ideas del otro.¹ Reynaldo Luza no era una excepción, pero al igual que el arquitecto Le Corbusier, no le dio mucha importancia a su trabajo fotográfico.

(1) Herschdofer, N. & Umstatter, L. (2012). *Le Corbusier y el poder de la fotografía*. Londres: Thames & Hudson Ltd. P.17.

Cerca de 1960 fotografió el Palacio de Puruchuco considerado uno de los más hermosos testimonios de la arquitectura prehispánica de la costa central limeña. Desde que el Dr. Arturo Jiménez Borja culminó su restauración, se convirtió en motivo de inspiración para fotógrafos y arquitectos debido a sus cualidades

geométricas y abstractas, similares a los principios del movimiento moderno de la época. Hasta el 2008, año en que la revista *Puente* publicó un extraordinario tríptico de Puruchuco de Reynaldo Luza, (ver imágenes 1, 2 y 3) se pensó que José Casals² había sido el primer fotógrafo en fijar su mirada hacia esta admi-



Patio de servicio y criadero de cuyes.

(2) Conversando con el Arq. Emilio Soyer, se ha logrado determinar que las fotografías de José Casals son de la década del 70. Soyer, E. (15 de setiembre, 2013). Entrevista personal.



Patio principal o de audiencia desde el ingreso.



rable obra neoplástica en adobe³. Pero la imagen del patio en donde aparece una escalera apoyada sobre uno de los muros (imagen 6), sugiere que Luza fotografió la ruina antes de su inauguración en enero de 1961⁴.

(3) Martucelli, E. (01 de julio, 2012). Entrevista personal.

(4) García Montero Luza, C. (07 julio, 2012). Entrevista personal.

A pesar de que la fotografía no fue su mayor interés artístico, hay en su haber muchas imágenes que poseen gran calidad artística. Igual que los grandes protagonistas de la fotografía de 1920-1930, Luza tuvo la habilidad de capturar imágenes desconcertantes e inusuales del Palacio de Puruchuco. En ellas impone su mirada y nos muestra la ruina desde el punto de vista de su propia búsqueda, presentándonos vistas evocadoras del lugar utilizando la sombra y la luz como elementos fundamentales de composición. Sus fotografías se pueden entender como moduladores del espacio y al utilizar el chiaroscuro para destacar ciertas zonas de luz, crea cierta discontinuidad y fragmentación en la imagen (ver imágenes 3,4,5,8,9 y 10). Hay que recordar que la fotografía en blanco y negro fue bastante utilizada hasta casi finales del siglo XX, y favorecía la representación de la arquitectura en forma dramática. Tanto los fotógrafos europeos Paul Strand como Lazlo Moholy-Nagy revelaron ecos de dicha modulación en su trabajo, pero fueron las imágenes de alto contraste del francés Lucien Herve las que llevaron al límite la descomposición del espacio en la arquitectura fotografiada de Le Corbusier.

EN ELLAS IMPONE SU MIRADA Y NOS MUESTRA LA RUINA DESDE EL PUNTO DE VISTA DE SU PROPIA BÚSQUEDA, PRESENTÁNDONOS VISTAS EVOCADORAS DEL LUGAR UTILIZANDO LA SOMBRA Y LA LUZ COMO ELEMENTOS FUNDAMENTALES DE COMPOSICIÓN.



Imponente ingreso al complejo. Resalta la verticalidad y geometría de los muros en contraste con el terreno agreste del cerro.

Luza encuentra la abstracción en la naturaleza misma de la arquitectura. Nos presenta la geometría del espacio de la ruina mediante una composición bidimensional más acorde con la de un lienzo. En algunos casos, las sombras invaden y transforman el espacio dificultando la percepción real del mismo. Incluso, da prioridad a la experimentación fotográfica en vez de mostrar el espacio arquitectónico.

Se le atribuye la bidimensionalidad de sus imágenes a su formación como pintor, pero hay que recordar que antes de llegar al Perú en 1950, Luza vivió el boom del expresionismo abstracto en Nueva York⁵ que rechazaba la ilusión tridimensional del espacio en la pintura y en la fotografía. Incluso para mediados de los años 40, el fotógrafo estadounidense Aaron Siskind⁶ ya utilizaba el plano bidimensional

LUZA ENCUENTRA LA ABSTRACCIÓN EN LA NATURALEZA MISMA DE LA ARQUITECTURA. NOS PRESENTA LA GEOMETRÍA DEL ESPACIO DE LA RUINA MEDIANTE UNA COMPOSICIÓN BIDIMENSIONAL MÁS ACORDE CON LA DE UN LIENZO.

Patio principal.



(5) El expresionismo abstracto surgió en los años 40 y es considerado el primer movimiento genuinamente abstracto estadounidense. Tuvo su apogeo durante la década del 50 en Nueva York. En: http://es.wikipedia.org/wiki/Expresionismo_abstracto.

(6) Aaron Siskind vino al Perú en repetidas oportunidades a partir de 1976, y fue una influencia importante para los jóvenes fotógrafos de la generación de los 70. Hare, B. (21 de julio, 2013). Entrevista personal.



Corredor secundario.

en su fotografía, utilizando el enfoque a media distancia, el espacio sin perspectiva y en primer plano, todos elementos presentes en la fotografía de Luza. Incluso la composición y la geometría de la sombra presente en la imagen del patio de la audiencia (imagen 8), se asemeja a una fotografía tomada por el mismo Siskind en 1976 de la rampa de ingreso del Palacio de Puruchuco.

El registro fotográfico que nos presenta del Palacio de Puruchuco se sitúa entre el campo del arte y el de la documentación, constituyéndose como ejemplo emblemático de un cierto modo de fotografiar y de ver la arquitectura. Luza logra con su fotografía arquitectónica una aproximación auténtica a nuestra cultura prehispánica, encontrándole semejanzas con ciertos postulados del arte moderno.*

TECNOLOQUÍAS

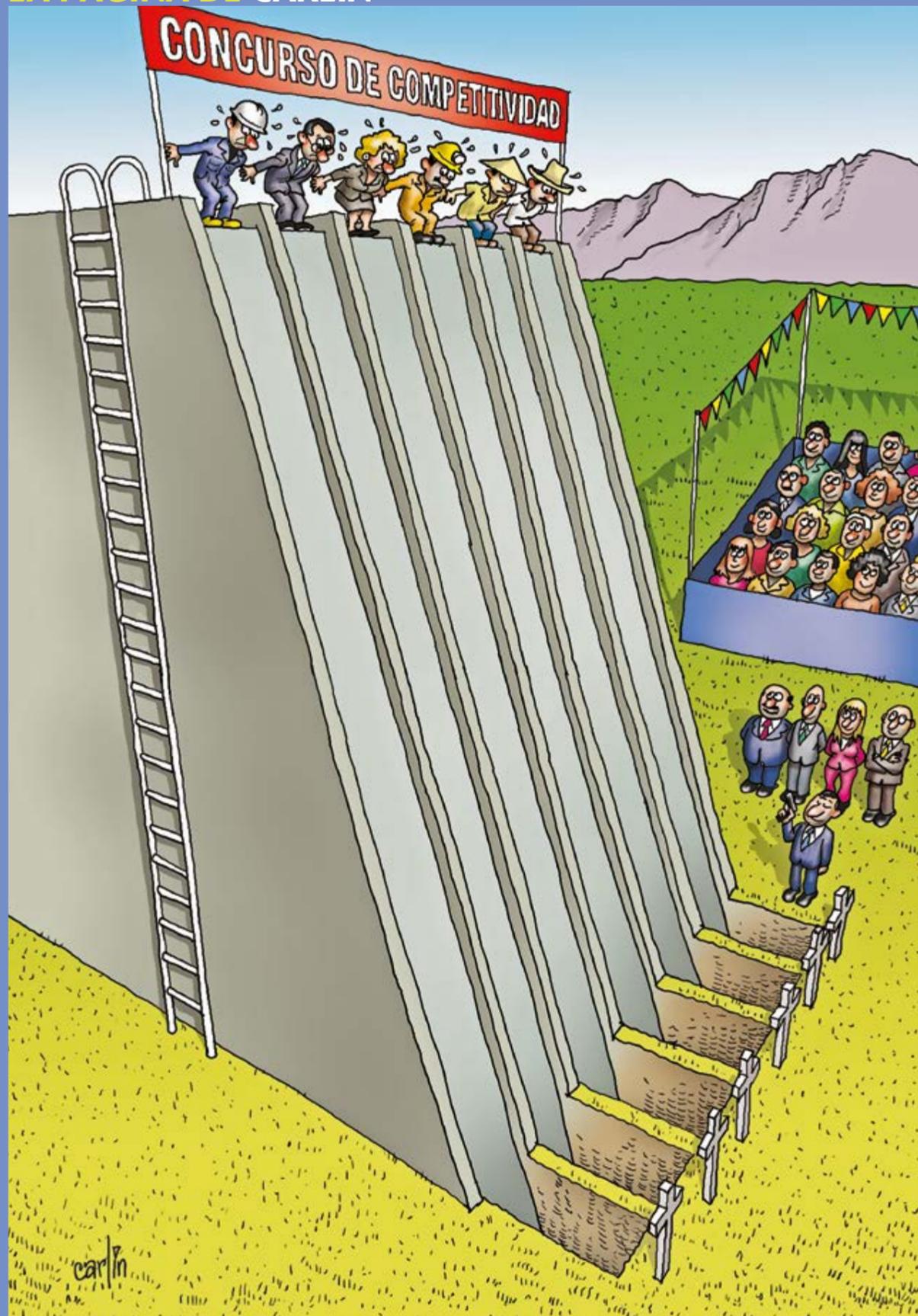
Luis Freire Sarria
Ilustración de Salvador

NUBES PUBLICITARIAS

Cuántas veces hemos escuchado aquella frase que pretende apedrear la imagen de una persona, tacharla de inútil, de volada, de incapaz de ganarse la vida con un trabajo rentable: «Fulano vive en las nubes». Petronio era una de esas personas, vivía pendiente de las nubes, miraba el cielo y lo volvía a mirar, le encantaban las formas de las nubes, especialmente las gordas y blancas como ovejas arrebatadas a la tierra, encontraba en ellas toda clase de formas, animales, objetos, hasta los rostros de amigos y enemigos, inclusive los de aquellos que se reían a sus espaldas porque pensaban que vivía en las nubes. «Mira, esa es igualita a Migraña, la que me considera un idiota, esa otra se parece a su perro cuando orina sobre un árbol». Su mujer rabiaba. «Muy bonito, pero las nubes no venden», le replicaba, amarga, cuando volvía a la casa repleto de nubes contempladas. Petronio se tragaba la humillación y se encerraba en su taller a pensar y pensar, porque ha de saberse que este buen hombre se sentía inventor, pero nunca había creado nada provechoso, solo proyectos inútiles, volados, incapaces de darle dinero a nadie. Un día se tomó a pecho las réplicas de su mujer, se preguntó si sería posible que las nubes vendieran. Experimentó con diversas sustancias, combinó, probó. Cuando creyó haber encontrado la que necesitaba, alquiló una avioneta para fumigación y se elevó al cielo, no muy alto, porque la nave no daba para mucho, lo suficiente para rascarle la cabeza a las nubes más blancas y gordas, esparció la sustancia sobre ellas y ¡oh, milagro! se agruparon hasta formar dos palabras, efímeras y blancas pero claras: Chocolate Sublime. Su grito de triunfo casi provoca una tormenta, lo había logrado, había puesto la primera piedra de la publicidad celestial. Después de unos años de trabajo y per-

feccionamiento, Petronio acababa de fundar la compañía publicitaria «La Nube Vendedora», capaz de cubrir el firmamento de eslóganes formados íntegramente por nubes, no solo blancas, sino de los más rutilantes colores, inclusive luminosos, ideales para la noche. No habrá más cielos azules, no más noches estrelladas, no habrá rincón celeste del día o la oscuridad que no esté ocupado por el enorme eslogan de una marca de detergentes o el de una crema para el acné juvenil. En lugar de atardeceres, anuncios de las rebajas del centro comercial, en lugar de amaneceres, el eslogan de un banco que te ama desinteresadamente. La luna se esconderá detrás del aviso luminoso de una marca de zapatos, desodorantes o de tintes para el pelo. Perderá sentido en el recuerdo aquella balada de los setentas que cantaba: «Mira qué luna/ mira qué cielo/...», porque «La Nube Vendedora» habrá comprado la letra para escribir, muy arriba y muy grande: «Mira qué precios/ mira qué ahorro...» Con un poco de tiempo y trabajo para perfeccionar el procedimiento, será posible asistir al nacimiento de la publicidad política celeste. Contemplaremos de extremo a extremo del horizonte, el rostro aglobado del tal candidato o los dientes blanquísimos de aquel presidente regional que quiere reelegirse con una promesa rimbombante. Imaginemos nada más, lo que será el cielo del Perú con la multiplicación de los avisos de los candidatos al Parlamento, estimulados por el frenesí reproductivo de nuestro sistema de votación preferencial. Faltará espacio en las alturas, el país entenderá lo que sufre la ciudad de Lima con su niebla permanente cuando sienta sobre sí el peso desolador de una constelación de nubes publicitarias de candidatos sonrientes que ocupará el horizonte desde el Este donde nace el sol hasta el Oeste por donde se pone.





EN ESTE NÚMERO

Héctor Gallegos Vargas, ingeniero civil, magister en estructuras. Ha sido profesor de la Pontificia Universidad Católica del Perú en la Facultad de Ciencias e Ingeniería. Ha publicado *La Ingeniería*, *Albañilería estructural* y *Ética. La ingeniería*. Obtuvo los premios de ingeniería civil Sayhuíte 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).

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 *Angeles quebrados*, *Una historia Africana* y *Flores para Alejandro*.

Francisco Adrianzén Merino cursó estudios en la Universidad Nacional de Ingeniería. Sonidista cinematográfico y realizador de documentales. Desde 1988 es profesor de sonido en la Escuela Internacional de Cine y TV (EICTV) de San Antonio de los Baños, La Habana, Cuba. Ha recibido numerosas distinciones por su labor como sonidista que incluyen el premio al mejor sonido en el XXX Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, Cuba (2010), por el largometraje *DIOSES*. Ha participado como sonidista en el largometraje documental, *Hotel Terminus, The life and times of Klaus Barbie*, de Marcel Ophüls, que obtuvo el premio Oscar al mejor documental en 1988. Entre sus obras documentales destacan *La imagen de la huella* (1987) una semblanza de José Carlos Mariátegui y su última obra *Desde el lado del corazón* que acaba de estrenarse.

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

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

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.

Rogelio Llanos, ingeniero químico de profesión también ejerce la crítica de cine. Ha colaborado en *Cambio*, en el suplemento dominical de *El Correo* (en los años ochenta) , y en revistas especializadas como *La gran Ilusión*, *Cine Club*, *El Refugio* y *Butaca*.

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

Cynthia Watmough, arquitecta y docente de la Pontificia Universidad Católica del Perú en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo. Magister de la Universidad Diego Portales en la Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño. Santiago de Chile. M.A. Architectural Association, Londres, Inglaterra.

