

PUE TE

Ingeniería. Sociedad. Cultura





**Publicación del
Colegio de Ingenieros del Perú**

Director
Héctor Gallegos

Subdirector
Carlos Amat y León

Editor
Lorenzo Osores

Consejo editorial
José Canziani Amico
Adolfo Córdova Valdivia
Ana María Gazzolo
Marco Martos Carrera
Fernando Villarán de la Puente

Diseño y diagramación
Alicia Olaechea

Revisión de textos
Elba Luján

Fotografía
Soledad Cisneros, Billy Hare

Portada y contraportada
Óleos de José Tola: *Mujer con manto rojo* (1978)
y *Hoy me he bañado sin ropa y sin zapatos* (2002)

Retira
Puente. Óleo de Fernand Leger

Impresión
Bio Partners SAC

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 TRES MODELOS
SOCIALES EN EL
MISMO TERRITORIO
Carlos Amat y León Chávez



10 KARL BENZ
Y LA HISTORIA DEL
PRIMER AUTOMÓVIL
Max Castillo Rodríguez

18 LA ESTÉTICA
DE LA MÁQUINA
EL ORDEN GEOMÉTRICO
Y LO VERDADERO
Fernand Leger



26 MOQUEGUA
Luis K. Watanabe

32 ENTREVISTA A
CLAUDE DIETERICH
José Miguel Cabrera



40 PABLO MACERA,
ÍNTIMO
Marco Martos

44 VISIÓN
Y REFLEXIONES
SOBRE PSIQUIATRAS
Y LOCOS
Pablo Macera



52 EL ARTE FANTÁSTICO
DE TOLA
Jorge Bernuy

62 FIDEL CARRILLO
EL NUEVO COLOR
DE LIMA
Guillermo Niño de Guzmán



70 TECNOLOQUÍAS

72 CARLÍN

TRES MODELOS SOCIALES EN EL MISMO TERRITORIO

Carlos Amat y León Chávez

LA ECONOMÍA ES LA MANERA CÓMO UNA SOCIEDAD SE ORGANIZA PARA PROSPERAR EN UN TERRITORIO CON EL USO EFICIENTE DE SUS RECURSOS. PERO PROSPERAR ES UNA CONSTRUCCIÓN CULTURAL SOBRE LO QUE SE QUIERE ALCANZAR Y EL CÓMO LOGRARLO.

Este es un proceso largo en la historia por medio del cual se organiza el poder político de esa sociedad, se establece un marco jurídico de leyes y normas, se forman las instituciones para hacerlas cumplir, y se promueve la voluntad empresarial. Asimismo, se moviliza la fuerza laboral para impulsar las actividades productivas y las redes de intercambios –mercados– para producir y distribuir los bienes y servicios que los miembros de esa sociedad necesitan y demandan.

Esta es una percepción sistémica, en la que los componentes sociales y la dinámica de sus relaciones definen la naturaleza e intensidad de los procesos y la complejidad de todo el *sistema*. Es una matriz social de múltiples dimensiones, variaciones espaciales, diversidad de agentes y distintos ritmos en las relaciones que los vinculan y, todo ello, condicionado por el entorno global.

En cada sistema social se genera una cultura colectiva que elabora pensamientos, cultiva sentimientos, imagina ideales e impulsa voluntades. Cree en dioses y demonios. Los seres humanos imaginan una visión que da sentido a la vida y a la muerte; estructuran una escala de valores que definen lo bueno y lo malo, el éxito y el fracaso; perciben y admiran lo bello y rechazan lo feo; encienden o deprimen las emociones; expanden la espiritualidad de su ser y la vitalidad de su conciencia; y trascienden lo sobrenatural de su destino.

En el ejercicio de esta experiencia cultural las personas perciben una realidad, imaginan sus cielos y sus infiernos, ilusionan su futuro, establecen sus objetivos, motivan sus conductas; deciden sus acciones, y seleccionan lo que requieren para satisfacer sus necesidades y lograr sus ambiciones. A este universo cultural que modela su vida, corresponde la matriz de bienes y servicios que son demandados y en virtud de los cuales las sociedades se organizan para producirlos y ofertarlos.

Las sociedades contemporáneas son complejas por la heterogeneidad de sus miembros, la multiplici-

dad y simultaneidad de sus necesidades, la diferenciación de sus capacidades, la diversidad y limitación de sus recursos y, también, la variabilidad e incertidumbre de lo que ocurre en su entorno. Todo ello los induce a hilvanar un tejido social de intercambios de conocimientos, habilidades, acciones y recursos. Por eso se intercambian los recursos necesarios para producir los bienes y servicios, y los intercambios para distribuir lo producido entre la población que los demanda. Los términos de intercambio de estos bienes y servicios son los precios que se transan en los ámbitos que se llaman mercados.



Chanchán



LOS SERES HUMANOS SOMOS PARTE DE ESA UNIDAD Y POR ESO NUESTRA EXISTENCIA Y NUESTRO BIENESTAR DEPENDEN DE LO QUE NOS DAN LOS OTROS ELEMENTOS: LUZ, ENERGÍA, AIRE, AGUA, Y TAMBIÉN LOS VIENTOS, TRUENOS Y TORMENTAS. TODOS ESTOS ELEMENTOS NOS AYUDAN A PRODUCIR Y PREPARAR ALIMENTOS, MEDICINAS, VESTIDOS, VIVIENDAS, CAMINOS, ANDENES, TEMPLOS.

En el mundo andino, entonces, todos los elementos son partes vivas de una unidad en movimiento permanente y cíclico. Los seres humanos somos parte de esa *unidad* y por eso nuestra existencia y nuestro bienestar dependen de lo que nos dan los otros elementos: luz, energía, aire, agua, y también los vientos, truenos y tormentas. Todos estos elementos nos ayudan a producir y preparar alimentos, medicinas, vestidos, viviendas, caminos, andenes, templos. Por eso se trata con cariño y respeto a las montañas, a lagunas y ríos, a plantas y animales, a la lluvia y el relámpago, al sol, la luna y las estrellas. Nuestra vida depende de ellos y, en gratitud y reciprocidad por lo que recibimos, debemos dar en retorno nuestras ofrendas.

En efecto, los pueblos andinos hilvanaron un tejido social de lealtades mutuas en un territorio de múltiples ecosistemas. Así se logró el acceso a una gran diversidad de plantas, produciendo y consumiendo más alimentos durante todo el año. Para alcanzar este objetivo, establecieron mecanismos de intercambio transversal entre las diferentes zonas de vida, entre las partes altas, frías y húmedas y las más bajas, calurosas y secas. Aseguraron también el intercambio intertemporal –ahorro e inversión– entre las épocas de abundancia y las de escasez. Esta red de intercambios les permitió acceder a todos los recursos de su geografía, compartir las experien-

cias humanas acumuladas en el tiempo, fortalecer la confianza en sus organizaciones y legitimar la autoridad de sus gobernantes.

Por todo ello, las sociedades andinas lograron sostener a lo largo de los siglos una oferta creciente de alimentos en correspondencia con la cada vez mayor población que tuvieron que alimentar, a pesar de vivir en un territorio difícil y complejo. La estabilidad y la sostenibilidad del sistema fue el resultado de su sagacidad para compartir esfuerzos y darse apoyo mutuo, de la reciprocidad entre lo diferente y su capacidad para compensar las pérdidas de unos con los excedentes de otros. Fue por eso que en los Andes centrales se acumuló la mayor densidad de población en América del Sur.

En síntesis, la cosmovisión andina es un cosmos viviente y en continuo movimiento cíclico, en el que la reciprocidad entre lo diferente es la unidad.

EL MODELO COLONIAL

El encuentro de Atahualpa con Pizarro fue el desencuentro de dos civilizaciones. Dos concepciones diferentes de ver, valorar y sentir el universo, la tierra, la vida y la persona misma. Los conquistadores llegaron a conquistar por mandato del rey para engrandecer su imperio y cumplir con la misión divina de evangelizar a los indígenas para convertirlos a la fe cristiana.

Se conquista para obtener ganancias y para ello se establecen instituciones y mecanismos que posibilitan la extracción de recursos desde las colonias y su transferencia a la metrópoli. No llegaron para trabajar y crear riqueza. La revolución capitalista estaba todavía a doscientos años vista. Llegaron a enseñorear, a conquistar tierras, ser labradores libres o comerciantes para vender las manufacturas de la metrópoli. El intercambio desigual es sustancial al modelo colonial. Llegaron para extraer oro y plata, para luego, al regresar a España, obtener títulos nobiliarios y comprar solares señoriales. También se amplió el horizonte para la misión evangelizadora de la Iglesia católica.

La economía colonial organizó la producción en torno de la hacienda y las concesiones mineras.

EL ENCUENTRO DE ATAHUALPA CON PIZARRO FUE EL DESENCUENTRO DE DOS CIVILIZACIONES. DOS CONCEPCIONES DIFERENTES DE VER, VALORAR Y SENTIR EL UNIVERSO, LA TIERRA, LA VIDA Y LA PERSONA MISMA. LOS CONQUISTADORES LLEGARON A CONQUISTAR POR MANDATO DEL REY PARA ENGRANDECER SU IMPERIO Y CUMPLIR CON LA MISIÓN DIVINA DE EVANGELIZAR A LOS INDÍGENAS PARA CONVERTIRLOS A LA FE CRISTIANA.

La figura central era el encomendero: un patriarca autoritario con verticalidad en las decisiones y cuyos objetivos eran engrandecer su patrimonio y salvar su alma. Los intercambios fueron regulados por la corona. Es explicable que la acumulación de capital, de prestigio social y de poder político se orientara a obtener más tierras y aportar a la Iglesia católica para asegurar el cielo. El resultado lógico fue la expansión de los latifundios, la explotación de la población indígena y la construcción de catedrales con altares de pan de oro.

La hacienda era la forma de organización social de la producción agropecuaria, base de la economía del interior del país. Se basaba en el servicio personal de todos los miembros de las familias indígenas en las labores de producción y en el servicio doméstico en la casa de los patrones, donde quiera que estos vivieran. Por este servicio se les otorgaba una vivienda precaria o ranchería y el derecho a cultivar y pastear su ganado. De esta manera, las haciendas procuraban una oferta de mano de obra estable y segura. El hacendado reemplazó al curaca como forma de organizar la sociedad para producir y distribuir la riqueza generada.

EL MODELO LIBERAL

El sistema se centra en el individuo. El respeto a sus derechos fundamentales y el ejercicio pleno de sus libertades son los ejes en torno de lo cual se organiza el Estado, la sociedad y los mercados. Son el sujeto y el objetivo de la sociedad y la fuente del poder que gobierna el todo. «El gobierno del pueblo, por el pueblo y para el pueblo» es la cita máxima que define las democracias modernas y el primer capítulo de sus constituciones.

Sin embargo, si imponemos la ideología capitalista y la cultura codiciosa y consumista dominante en las sociedades contemporáneas, entonces, la organización social se ordena en términos de las reglas y los valores que imponen los propietarios del capital. Y el objetivo del capital es maximizar ganancias, para lo cual tienen que vender sus productos de manera rentable y masiva a la masa de consumidores. Para ello cuentan con el marketing y la publicidad

por los medios masivos de comunicación, a fin de convencer y alucinar a su clientela sobre lo que es la «felicidad» y el «bienestar» en esta vida, es decir, consumir más.

El éxito económico es acumular más riqueza, y esta se proyecta con mayor prestigio social y poder político. Y esta mayor concentración de poder permite modelar las regulaciones del Estado en el funcionamiento de los mercados. La riqueza presente y su incremento futuro dependen de las ganancias y estas, a su vez, resultan del crecimiento del capital y de la eficiencia de lo que se produce y se vende. Por eso es importante aprovechar la libre competencia para superar a los competidores y, eventualmente, excluirlos del mercado. Esta lógica de comportamiento origina en el tiempo la concentración de la riqueza, del ingreso y del poder y, por lo tanto, la inestabilidad social, la erosión de la autoridad, la pérdida de legitimidad del poder y del control del Estado.

La composición de la matriz económica y del poder político explica en gran medida cómo son asignados los recursos de una nación y cómo se distribuyen los beneficios. Este hecho es el que se constata precisamente en las sociedades modernas y es la causa de las crisis sociales y políticas que ocurren en la actualidad en los países latinoamericanos.

El siguiente cuadro comparativo resume las características del modelo liberal y las del modelo comunitario. Este último es una alternativa para superar la situación actual y emprender un desarrollo humano con mayor calidad de vida para todos. Pero el modelo comunitario implica otra cultura, cuyos valores y conductas humanas orientan y animan el ejercicio de las libertades individuales, en vista del mayor desarrollo de los conocimientos, la calidad de las conductas éticas, la sensibilidad artística y la proyección de su dimensión espiritual. Pero también, fortalece el compromiso solidario con el progreso de la comunidad local y nacional. En síntesis, otra manera de convivir y de lograr el bien común.*

Modelos de desarrollo		
Criterios	[1] Modelo liberal	[2] Modelo comunitario
Actor social	-El individuo	-La comunidad
Bienestar	-Ganancia personal -Acumulación de riqueza	-Desarrollo personal -Desarrollo de la comunidad
Objetivo	-Mayor consumo -Máxima ganancia	-Realización personal -Progreso de la comunidad
Estrategia	-Crecimiento de la empresa -Competitivos en los mercados -Innovación permanente	-Fortalecer la organización -Compartir esfuerzos -Cooperación productiva -Planeamiento a largo plazo de la comunidad
Estado	-Estado de derecho -Libre mercado -Resolución de conflictos -Seguridad jurídica	-Promotor del crecimiento equitativo y sostenible -Garantiza la justicia social y la seguridad ciudadana
Mercado	-Libre competencia -Transparencia -Estabilidad económica -Propiedad privada -Contratos confiables	-Compatibilizar el interés individual con el social -Mecanismos de compensación y redistribución
Factor impulsor	-Inversión con las multinacionales -Ciencia y tecnología	-Clusters productivos -Compartir visiones, recursos y esfuerzos
Motivación	-Ejercitar la creatividad y la libertad individual -Acrecentar la riqueza	-Ejercitar valores -El Bien Común
El motor de la historia	-El interés individual	-El progreso de la comunidad

Fuente: *El Perú nuestro de cada día*. Carlos Amat y León. Universidad del Pacífico, 2006.



KARL BENZ

Y LA HISTORIA DEL PRIMER AUTOMÓVIL

Max Castillo Rodríguez



EN 1844, CUANDO ALEMANIA SE ENCONTRABA EN PLENA REVOLUCIÓN INDUSTRIAL, NACIÓ KARL BENZ EN KARLSRUHE, LA SEGUNDA CIUDAD MÁS IMPORTANTE DE BADEM-WÜRTEMBERG. SU PADRE, JOHANN GEORG BENZ, FUE UN OBRERO FERROVIARIO QUE LO DEJÓ HUÉRFANO A LOS DOS AÑOS. LA ORFANDAD Y LAS NECESIDADES PROPIAS DE SU ORIGEN SOCIAL OBLIGARON AL NIÑO A GANARSE EL SUSTENTO. OBTUVO SUS PRIMEROS TRABAJOS GRACIAS A SU PRECOZ TALENTO DE INVENTOR, Y SU FASCINACIÓN POR LA TECNOLOGÍA LO LLEVÓ, CUANDO APENAS TENÍA ONCE AÑOS, A SER ASISTENTE DE SU PROFESOR DE FÍSICA.

L OS INICIOS DE UN INGENIERO MECÁNICO

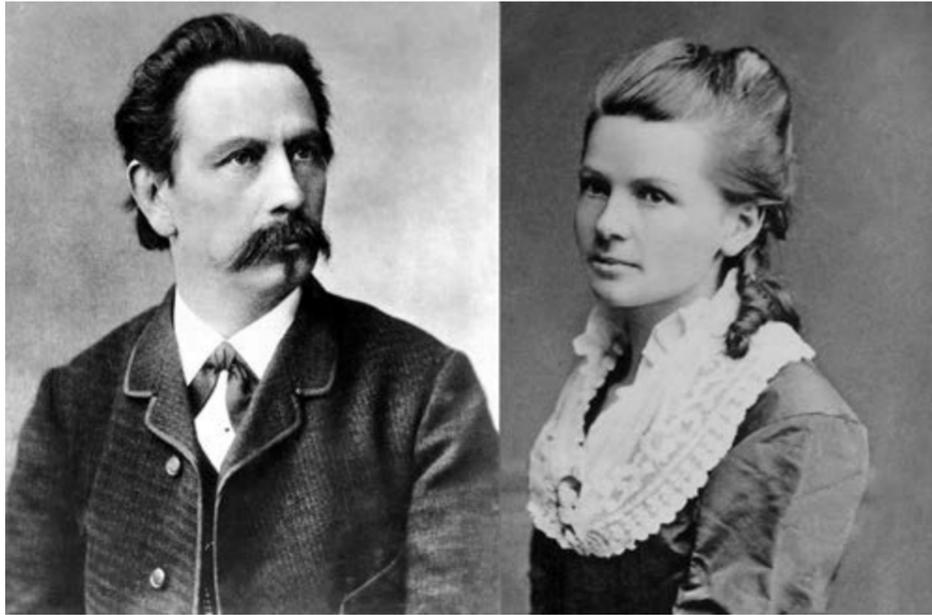
Karl Benz se forma como ingeniero en la Universidad Politécnica de Karlsruhe que desde 1853 puso en práctica las teorías de la Escuela Politécnica de París. El gran propulsor de estos cambios fue el ingeniero Ferdinand Redtenbacher, el verdadero padre de la ingeniería mecánica.

A la edad de 23 años Benz egresó de la Universidad de Karlsruhe y se propuso desarrollar la compleja maquinaria de las locomotoras. Sin embargo, para ganar experiencia y debido a la dificultad para desarrollar sus propios proyectos, Benz se desempeñó en diferentes empleos que le fueron propicios para evidenciar su ca-

pacidad inventiva. Fue diseñador de balanzas en la ya industrializada Mannheim, trabajó para una constructora de puentes en Pforzheim, próspera ciudad de la misma región donde había nacido y estudiado, incluso hizo un viaje a Viena para integrarse como ingeniero en la industria siderúrgica. En 1871 regresó a Mannheim con la idea de realizar su anhelado proyecto de construir un vehículo motorizado sin tracción animal.

SUEÑO Y REALIDAD DE KARL BENZ

Karl Benz había conocido a Auguste Ritter, pequeño industrial que lo convenció de formar una sociedad para construir una fundición de acero. Muy pronto la empresa se fue a la quiebra, al parecer su socio Ritter no era una persona de fiar.



Karl y Bertha Ringer

Fue entonces que conoció a Bertha Ringer, guapa e intrépida joven que pertenecía a una rica familia de Pforzheim. Tal como lo recuerda Benz en su diario personal, Bertha Ringer fue la mujer que transformó su vida. Casados en 1872 los Benz Ringer se propusieron crear una nueva empresa, La Benz Cie, dedicada a patentar nuevos motores en los días propicios del gran crecimiento de la ingeniería mecánica en Alemania.

En la vecina Francia, en el año 1863, el ingeniero Jean Joseph Lenoir incorporó un motor de gas a un vehículo que pudo andar 16 kilómetros, entre París y Joinville. Sin embargo, el vehículo resultaba muy pesado, unas cuatro toneladas y Lenoir abandonó la idea de crear un vehículo motorizado.

En 1872, el alemán Nicolas Otto creó el motor de carburación de cuatro tiempos, las cuatro posiciones que ocupa el émbolo dentro del motor. Es decir la admisión, la compresión, la explosión rápida y el escape por una válvula.

Los sueños de Benz concordaban con estas búsquedas que pasarían a la historia para obtener un vehículo motorizado que no necesitaba la tracción animal. En su fábrica, de Mannheim, gracias al apoyo

económico de su esposa Bertha, Karl Benz continuó con sus proyectos. En 1879 había, por fin, elaborado un motor de dos tiempos que funcionaba con gasolina, según las exigencias del desarrollo industrial de Alemania. El éxito de los motores fabricados en la Benz Cie, le permitieron al gran inventor alcanzar una tranquilidad económica.

En 1885 instaló un motor monocilíndrico de 958 cc refrigerado por agua en un triciclo y salió a pasear por las calles de Mannheim. Los sueños comenzaron a hacerse realidad

Este primer automóvil tenía tres ruedas, el piñón direccional conectado a un timón y las ruedas encadenadas a un eje frontal. El modelo estaba construido con un tubo de acero, paneles de madera, llantas de acero y caucho.

EL MOTORWAGEN DE BENZ

Este vehículo motorizado fue remodelado y meses después (enero de 1886) Karl Benz consiguió patentar su Benz Patent Motorwagen, el primer vehículo automotor de combustión interna de la historia.

El motor de combustión, Benz 954 cc, estaba refrigerado por agua. El motor de cuatro tiempos temporal, llevaba gasolina o petróleo. Un gran volante de inercia horizontal estabilizaba la potencia del motor de un solo cilindro. Con un peso de 100 kilogramos era extremadamente ligero para la época, su velocidad era de aproximadamente unos 16 km/h.

El motor de combustión, Benz 954 cc, estaba refrigerado por agua. El motor de cuatro tiempos temporal, llevaba gasolina o petróleo. Un gran volante de inercia horizontal estabilizaba la potencia del motor de un solo cilindro. Con un peso de 100 kilogramos era extremadamente ligero para la época, su velocidad era de aproximadamente unos 16 km/h.

El automóvil de Karl Benz se presentó en Munich, su aspecto de gran triciclo arrancó entre los concurrentes algunos gritos de asombro y cuando en el primer intento no prendió el motor, el asombro se convirtió en un coro de carcajadas.

Pero, en enero de 1886 obtenida ya la patente del primer vehículo motorizado de la historia, el inventor de Karlsruhe, mucho más seguro de sí, continuó mejorando su práctico y bello invento.

EL PRIMER PASEO EN AUTOMÓVIL

En el verano de 1888, un día de agosto Bertha Ringer sin el permiso de su esposo subió al gran invento acompañada de sus hijos Richard y Eugen de 13 y 15 años y se dirigió desde Mannheim hasta la casa de sus padres en Pforzheim. Recorrió 106 kilómetros. Las diversas interrupciones del viaje lineal para reponer la gasolina del motor se solucionaba llenando el motor con gasolina que compraba en farmacias de la ruta. Cuando ya caía la noche, por fin llegó Bertha con sus dos hijos a la casa de sus padres. También durante el viaje,



Publicidad para el primer coche del mundo, el Benz patent motor car.

EL MOTOR DE COMBUSTIÓN, BENZ 954 CC, ESTABA REFRIGERADO POR AGUA. EL MOTOR DE CUATRO TIEMPOS TEMPORAL, LLEVABA GASOLINA O PETRÓLEO. UN GRAN VOLANTE DE INERCIA HORIZONTAL ESTABILIZABA LA POTENCIA DEL MOTOR DE UN SOLO CILINDRO. CON UN PESO DE 100 KILOGRAMOS ERA EXTREMADAMENTE LIGERO PARA LA ÉPOCA, SU VELOCIDAD ERA DE APROXIMADAMENTE UNOS 16 KM/H.



Karl Benz a bordo del primer automovil

Bertha puso en práctica un añadido creado por ella: el forro del freno y un mecánico ayudó a reparar la cadena de transmisión. La señora Benz resolvió estos problemas y la solución de estas dificultades sirvió para mejoras posteriores.

El primer paseo en automóvil tuvo tal impacto en los periódicos europeos, como cuando Benz logró culminar su gran invento tres años antes.

El Motorwagen, en su tercera versión se presentó en la Feria Mundial de París en 1889. El interés por los Motorwagen fue creciendo como su demanda. Entre 1886 y 1893 se construyeron 25 vehículos.

Sin embargo, nuevos diseños basándose en los motores de cuatro tiempos aparecían en Alemania, con Gottlieb Daimler y su ingeniero Wilhelm Maybach.

En Francia hacia 1889 Armand Peugeot, utilizando un motor estilo Daimler, inicia la fabricación de automóviles.

BENZ EL MAYOR FABRICANTE DE ALEMANIA

En el año de 1890 se incorporan a la Benz Cie los inversores Julius Ganss y Friedrich von Fisher. El éxito de los motores estáticos de Benz iba en crecimiento continuo. En 1883 cuando se inauguraba la fábrica había 25 operarios, en 1890 se amplió a 50.

En la última década del siglo XIX, la gran fábrica Rheinische Gasmotoren-Fabrik Benz Cie se había transformado en la mayor planta del mundo de motores estáticos fundamentalmente para automóviles o naves de a bordo.

La primera planta de Mannheim era dirigida por sus socios Ganss y von Fisher, mientras Karl Benz en la nueva planta de Waldhofstrasse le daba vuelta a la idea de construir automóviles en forma masiva para incorporarlos al nuevo mercado automotor.

Los automóviles creados por la sociedad de Gottlieb Daimler y Wilhelm Maybach andaban sobre cuatro ruedas y ese era el futuro aspecto del automóvil, Benz entendió la circunstancia y el porvenir.

En 1893 culmina el automóvil de cuatro ruedas que llama Victoria de 5-6 H.p. y un año después presentó el velo, abreviatura del Benz Motor Velocípide (del latín pie rápido). Resultaba un carro pequeño, seguro y el más cómodo y barato de entonces. El velo era ligero, 280 kilogramos, de un solo cilindro, y de 1 y 1/2 horsepower.

Se convirtió en el automóvil más vendido entre 1894 y 1902. En 1895 Benz construyó el primer camión de combustión interna de la historia y los buses en sus inicios (1896) fueron construidos en la Benz Cie.

Karl Benz un hombre apasionado por la invención patentó en 1896 el motor boxer, el motor de com-

EN 1893 CULMINA EL AUTOMÓVIL DE CUATRO RUEDAS QUE LLAMA VICTORIA DE 5-6 H.P. Y UN AÑO DESPUÉS PRESENTÓ EL VELO, ABREVIATURA DEL BENZ MOTOR VELOCÍPIDE (DEL LATÍN PIE RÁPIDO). RESULTABA UN CARRO PEQUEÑO, SEGURO Y EL MÁS CÓMODO Y BARATO DE ENTONCES. EL VELO ERA LIGERO, 280 KILOGRAMOS, DE UN SOLO CILINDRO, Y DE 1 Y 1/2 HORSEPOWER.



Bertha Benz y sus dos hijos

bustión interna en el que los pistones están dispuestos horizontalmente. La utilización de los motores planos llamados boxer se ha perfeccionado hasta nuestros días. No solo se usa en automóviles, su mejor configuración que la de los motores en V es preferida para la confección moderna del aeroplano.

DAIMLER Y EL MERCEDES BENZ

Los ingenieros Gottlieb Daimler y su asistente Wilhelm Maybach eran contemporáneos de Benz y también buscaban la elaboración de un vehículo motorizado.

En la localidad de Cannstatt próxima a Stuttgart ambos ingenieros desde 1882 se aproximaban a la creación del ansiado vehículo motorizado. En 1885 elaboraron la primera motocicleta de la historia, a la que llamaron Reitwagen. Se le consideraba el medio transportado de combustión interna más rápido de la historia.

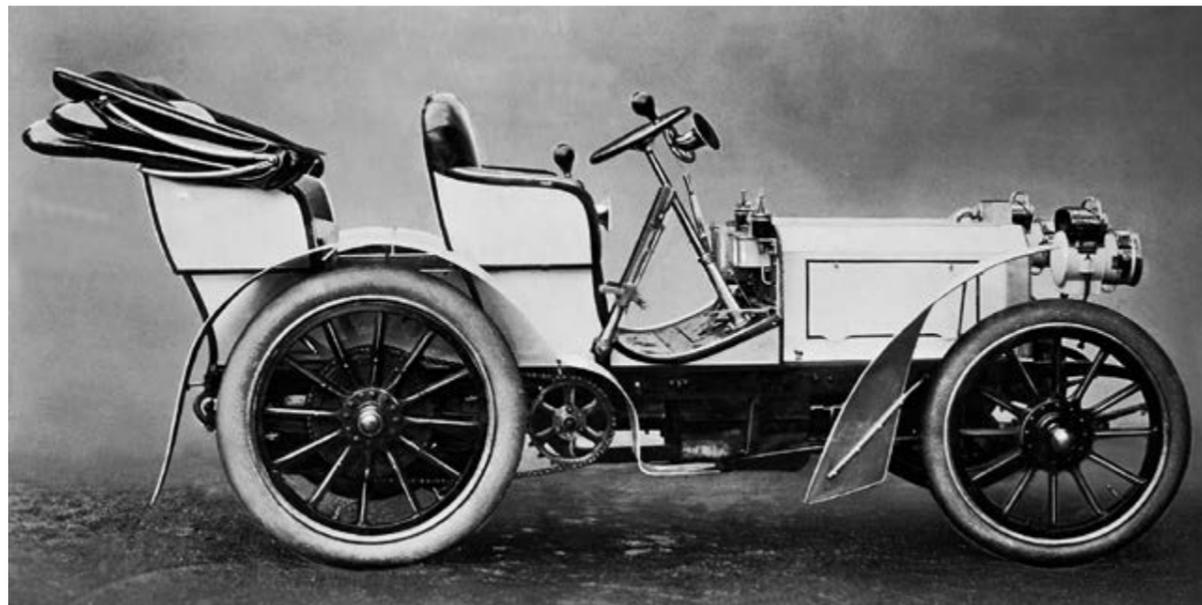
A pesar de estar cercanos, los separaba una distancia de no más de sesenta millas, ambos geniales ingenieros, Daimler y Karl Benz, nunca se conocieron, la expansión de sus negocios, tanto de motores estáticos como de construcción de automóviles, los convirtió en personalidades muy conocidas y entre las más ricas del mundo.

La Daimler Motoren Gesellschaft comenzó desde 1901 a interesarse en autos de carrera. Ese año Wilhelm Maybach, socio de Daimler, que había fallecido un año antes, hizo un contrato con el empresario y corredor de autos austriaco Emil Jellinek quien competía en los primeros circuitos europeos con el seudónimo de Mercedes, el nombre de su hija. El contrato estipulaba la construcción y entrega de 36 modernísimos Mercedes, Emil Jellinek pagó 500 mil marcos de oro.

Los autos de carreras conocidos inicialmente como Mercedes fueron construidos en la fábrica de Gottlieb Daimler en Cannstatt. El primero de ellos fue el Mercedes 35 Hp, de 26 km/h, estaba equipado por un poderoso motor de petróleo, un radiador en forma de panal y un chasis de acero. Construido justo cuando comenzaba el siglo XX, estaba considerado el más moderno de la época, adaptado para las carreras.

Emil Jellinek estrenó el automóvil, especialmente diseñado para él, en la carrera Niza-La Turbie (marzo de 1901). En la competencia, los autos Mercedes se impusieron. Desde entonces dominarán en los circuitos de velocidad.

Mercedes 35 Hp



Ferdinando Minoia en el Grand Prix italiano de 1923.

Cuando está por estallar la Primera Guerra Mundial, los Mercedes de 140 CV (potencia máxima) se imponen en el Gran Prix de Francia. Los automóviles de la Benz Cie obtienen el segundo y tercer lugar.

En 1926 desde su retiro de Landburg, Karl Benz decide que la nueva Benz Söhne que había fundado con sus hijos, se una con la poderosa Daimler Motoren Gesellschaft. La cooperación entre ambas empresas fue histórica y armoniosa, teniendo en cuenta que Alemania estaba viviendo difíciles momentos por una aguda inflación.

La nueva empresa continuó dominando en el mercado aunque el gran inventor Karl Benz se había aislado en la pequeña localidad de Ladenburg, a unos kilómetros de Mannheim. Su último invento

fue un sofisticado automóvil de motor medio, aerodinámico que participó en El Gran Premio de Monza en 1923.

Falleció en 1929 en Ladenburg. Es necesario indicar que los éxitos de los sofisticados Mercedes Benz derivaban de varios factores: La perfección encarnada en Karl Benz, agregada a los aportes de los ingenieros Gottlieb Daimler y Wilhelm Maybach, y al deportista austriaco Emil Jellinek, a quien se debe su nombre universal: Mercedes, como su hija.

Pero esta historia moderna y sorprendente en el vertiginoso mundo del automóvil parece haber opacado, casi olvidado, al pionero, al iniciador del rugido en las pistas, al inventor de Karlsruhe: Karl Friedrich Benz.*

LA ESTÉTICA DE LA MÁQUINA

EL ORDEN GEOMÉTRICO Y LO VERDADERO

Fernand Leger

LA MÁQUINA COMO OBJETO ESTÉTICO FORMA PARTE DEL UNIVERSO CREADO POR FERNANDO LEGER, PINTOR FRANCÉS NACIDO EN NORMANDÍA A FINES DEL SIGLO XIX Y UNO DE LOS GRANDES ARTISTAS CONTEMPORÁNEOS. EN SU PINTURA, UN ENJAMBRE DE PIEZAS PERFECTAMENTE ENSAMBLADAS Y EN INCESANTE MOVIMIENTO, DAN FORMA A UN ORDEN SINGULAR TAN PALPITANTE COMO EL PARAÍSO ORIGINAL. ADEMÁS DE SU OBRA PICTÓRICA, SON IMPORTANTES SUS AGUDAS REFLEXIONES SOBRE LA NATURALEZA DEL ARTE, TANTO COMO SU INCURSIÓN EN EL CINE Y EN EL DISEÑO DE ESCENOGRAFÍAS Y TRAJES PAR LOS BALLETS DE VANGUARDIA.

Cada artista posee un arma ofensiva que le permite faltarle respeto a la tradición. Buscando el resplandor y la intensidad, me he servido de la máquina como otros han empleado el cuerpo desnudo o la naturaleza muerta. Nunca debemos dejarnos dominar por el tema. Se está ante el lienzo y no encima o detrás. El objeto fabricado está allí, rotundo y policromado, claro y preciso, bello en sí, y es la más despiadada rivalidad que haya padecido jamás artista alguno. Cuestión de vida o muerte, situación trágica, pero completamente nueva. Nunca me he entretenido en copiar una máquina. Invento imágenes de máquinas, como otros pintan paisajes con la imaginación. El elemento mecánico no es para mí una

actitud apriorística, sino un medio de conseguir una sensación de fuerza y de potencia. El pintor se debate entre dos zonas, una *realista* y otra de *invención*, que se convierten en lo objetivo y lo subjetivo. Se trata de pintar con la cabeza, diríamos, en el cielo y los pies en la tierra. Hay que conservar del tema aquello que sea utilizable y sacar el mejor partido posible. Trato de crear *un bello objeto* de elementos mecánicos.

Crear el bello objeto en pintura supone romper con la pintura de buenos sentimientos. Un obrero no se atrevería nunca a emplear una pieza que no estuviera bien acabada, pulida, brillante. Al menor fallo, la máquina entera se quebraría. El pintor debe tratar de





Transport des forces.

conseguir un cuadro rotundo, *acabado*. Los primitivos aspiraban a esto. *Tenían conciencia profesional*. La pintura se juzga al decímetro, mientras que la mecánica se mide por décimas de milímetro. El artista pone su sensibilidad al servicio del trabajo. Existen obreros e ingenieros. Rousseau es un obrero; Cézanne, un pequeño ingeniero.

El tono puro implica la absoluta franqueza, la sinceridad. Empleándolo, no se engaña a nadie. Un tono neutro renace bajo la influencia de un tono puro. Yo intento dar una impresión de movimiento en mis telas; por eso, a las superficies planas opongo volúmenes que las hacen jugar. He colaborado en movimientos arquitectónicos; en estos casos me contentaba con cumplir una función ornamental, porque los volúmenes *venían dados* por la *arquitectura* y los *personajes evolucionaban a su alrededor*. Sacrificaba el volumen a la superficie, el pintor al arquitecto, no siendo más que el «iluminador» de superficies muertas. En obras de este tipo es absurdo tratar de hipnotizar por el color, lo que importa es sublimar las superficies, dar a la construcción, a la ciudad, una *fisonomía alegre*. A nosotros se nos escapan los pintores franceses de nuestra época. En Alemania, la colaboración entre arquitectos y pintores es muy estrecha. Allí existe realmente

EL TONO PURO IMPLICA LA ABSOLUTA FRANQUEZA, LA SINCERIDAD. EMPLEÁNDOLO, NO SE ENGAÑA A NADIE. UN TONO NEUTRO RENACE BAJO LA INFLUENCIA DE UN TONO PURO. YO INTENTO DAR UNA IMPRESIÓN DE MOVIMIENTO EN MIS TELAS; POR ESO, A LAS SUPERFICIES PLANAS OPONGO VOLÚMENES QUE LAS HACEN JUGAR.

la vida plástica. En París es nula y lo será hasta que no se admita la posibilidad de *iluminar* las paredes.

En *ballet* yo sólo lo concibo como aspecto ornamental. Superficies sencillas cubiertas de tonos planos. Es lo que hice para *Skating Ring* y para *La creación del mundo*. En colaboración con Darius Milhaud y Blaise Cendrars, creamos un drama africano. Se realizó una verdadera trasposición de elementos. Como punto de partida, empleé las estatuas negras más primitivas. Como documentos, danzas originales. El público asistió, bajo la égida de tres dioses negros de ocho metros de altura, al nacimiento de los hombres, de las plantas y de los animales.

Estudio para Cinemateca

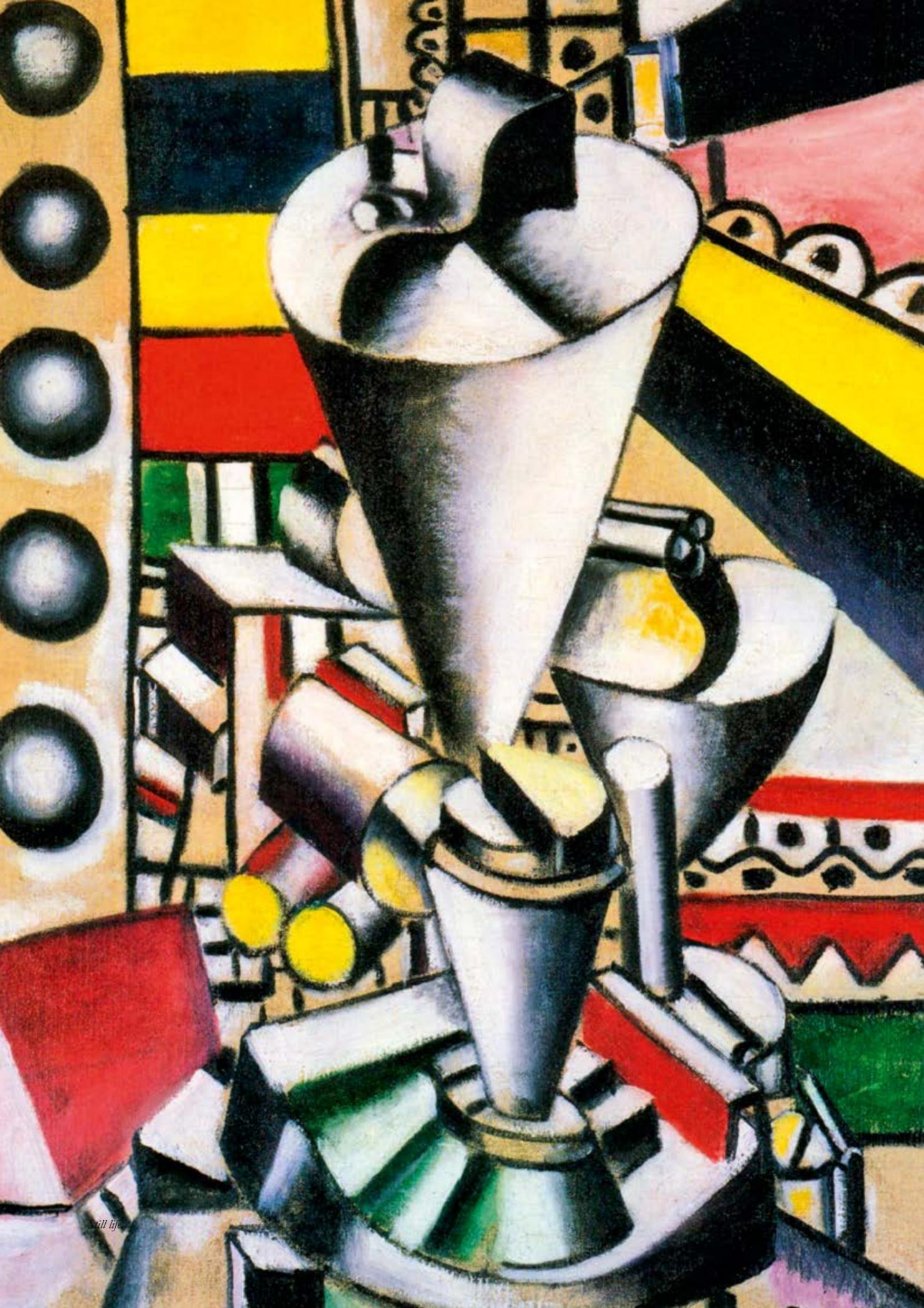


La belleza plástica es totalmente independiente de los valores sentimentales, descriptivos e imitativos. Cada objeto, cuadro, arquitectura, organización ornamental, tiene un valor absoluto en sí, independiente de lo que puede representar. Todo *objeto* creado puede llevar sobre sí una cierta dosis de belleza intrínseca, como cualquier fenómeno de orden natural, admirado por el hombre desde toda la eternidad. *Lo bello* no existe catalogado, jerarquizado. Lo bello está en todas partes, tanto en el orden de una batería de cacerolas en la pared blanca de una cocina como en los museos. La belleza moderna se confunde casi siempre con la necesidad práctica. Ejemplos: la locomotora, cada vez más cerca del cilindro perfecto; el automóvil, que, por imperativos de la velocidad, ha bajado su

altura, se ha achataado, *concentrado*, hasta lograr una relación equilibrada de líneas curvas y horizontales, nada del *orden geométrico*.

La forma geométrica aparece como dominante por su penetración en todos los ámbitos, por su influencia visual y psicológica. El anuncio quiebra el paisaje, el contador eléctrico sobre la pared mata el calendario.

Es preciso utilizar plásticamente todos estos nuevos valores, buscar su equivalencia. Yo concibo dos modos de expresión plástica: 1. El *objeto del arte* (cuadro, escultura, máquina, objeto): riguroso valor en sí



La ciudad, 1919, óleo sobre tela.

ENCUENTRO EL ESTADO DE LUCHA MUCHO MÁS NORMAL Y DESEABLE QUE EL ESTADO DE CALMA. NATURALMENTE, TODO DEPENDE DEL PUNTO DE MIRA EN QUE NOS SITUAMOS. CAZADOR O VÍCTIMA. SI ME COLOCO EN UN PRISMA SENTIMENTAL, PARECERÉ UN MONSTRUO.

formado de concentración e intensidad, antidecorativo, contrario a una pared. Coordinación de todos los medios plásticos posibles, agrupación de elementos en contrastes, multiplicación en la variedad, amplitud, luz, precisión, intensidad-vida, todo ello contenido en un cuadro, aislado, personificado.

2. *El arte ornamental*, que depende de una arquitectura, valor rigurosamente relativo (casi tradición), plegándose

se a las necesidades del lugar, respetando las superficies vivas y no actuando más que como destrucción de las superficies muertas. (Realización en superficies planas coloreadas y abstractas, con los volúmenes dados por las masas arquitectónicas y sepulcrales.)

Hay que distraer al hombre de su esfuerzo, enorme y, a menudo, desagradable, envolverle, hacerle vivir en un orden plástico nuevo y preponderante.



La femme et l'enfant, 1922 (madre e hijo)

Encuentro el estado de lucha mucho más normal y deseable que el estado de calma. Naturalmente, todo depende del punto de mira en que nos situemos. Cazador o víctima. Si me coloco en un prisma sentimental, pareceré un monstruo. *Este punto de vista prefiero ignorarlo en mi vida.* Supone una carga insostenible para todo aquel que realiza obras plásticas. Es un narcótico, un valor negativo como la rima en poesía. Si me coloco cara a cara a la vida, con todas sus posibilidades, me gusta lo que se ha dado en llamar el estado de lucha, que no es sino la *vida a ritmo acelerado*; siendo el estado de calma la vida a ritmo lento, con el motor contenido, tras las persianas cerradas, cuando todo sucede en la calle, que es donde el *creador* debe estar. La vida entonces se revela acelerada, profunda y trágica. Allí se ven los hombres y las cosas en toda su intensidad, en su valor hipertrofiado, examinado bajo todas las caras, siempre a punto de romperse.

Antes de la guerra, mi padre conducía sus bueyes a la Villette bajo la vigilancia de unos perros que les mordían en las patas. Ahora que un buey vale seis mil

francos, se acabaron los perros. Antes, lo que valía tres céntimos, hoy vale tres francos; cada objeto ha obtenido un valor en sí. Ya no hay desvaloración.

Un clavo, un pedazo de vela, unos cordones para los zapatos, pueden costar la vida de un hombre o de un regimiento. Si en la vida diaria observamos estos fenómenos con atención, llegaremos a la admirable conclusión de que *ya no existen valores despreciables*, todo sirve, todo concurre al mercado y el orden de los valores tradicionales se ha vuelto del revés. En la construcción de una casa, si el oficial está nervioso, ya puede despedirse, le reemplazará un albañil con sangre fría. El valor-hombre, el valor-objeto, el valor-máquina, toman su jerarquía natural despiadadamente. La vida actual es el estado de combate, por esto admiro profundamente mi época, dura, aguda, pero que, con sus inmensas gafas, quiere ver más claro, pase lo que pase. Se acabó la niebla, el claro-oscuro, asistimos al advenimiento del estado de luz. Lo sufrirían los ojos debilitados. Lo vagaroso, la or-

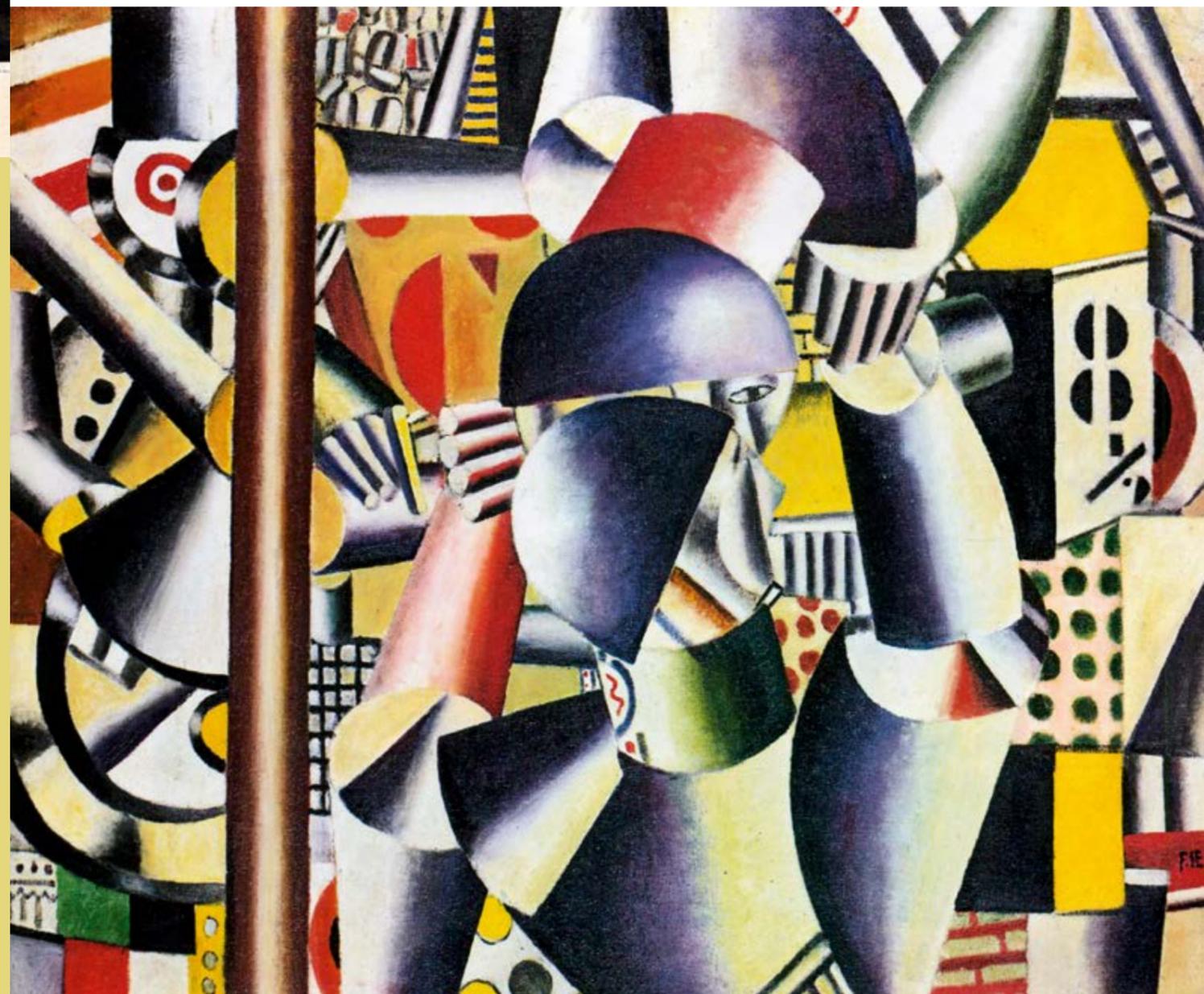
denación de matices, va a desaparecer para siempre y los pintores deberán prescindir de ello.

Mis preferencias literarias se dirigen a aquellos hombres que tienen la suficiente perspectiva como para captar el drama humano en su totalidad y sin prejuicios. *Balzac y Dostoiévski* son los autores que siempre releo con idéntico interés. Su obra forma una especie de globo donde siempre se encuentra escondido un nuevo aspecto. Hay que darle vueltas para ver; yo le doy vueltas y aparece siempre un aspecto nuevo. Tiene la intuición, el sentido del «plano detalle» cinematográfico. El cine del porvenir también radica aquí; tiende a la *personificación del detalle ampliado*, la individualización del fragmento, en donde el drama se espesa,

se sitúa, se agita. En este sentido, el cine camina paralelo a la vida. La mano es un objeto múltiple, transformable. Antes de haberla visto en el cine ¡yo no sabía lo que era una mano! El objeto en sí mismo es capaz de convertirse en algo absoluto, emocionante, trágico.

El «especialismo» en la literatura, en las artes plásticas, no puede arrojar ningún resultado positivo. El arte compuesto únicamente de *gusto y de esprit* tiene en Francia importante puesto. A pesar de que soy francés, se me escapan este tipo de cosas. Yo prefiero las obras «de dimensión». Whitman, Rimbaud, Cendrars, a pesar de los errores que no siempre evitan, son como «planos detalle» que darán testimonio en el futuro de la realidad actual.*

Acróbatas en el circo



MOQUEGUA

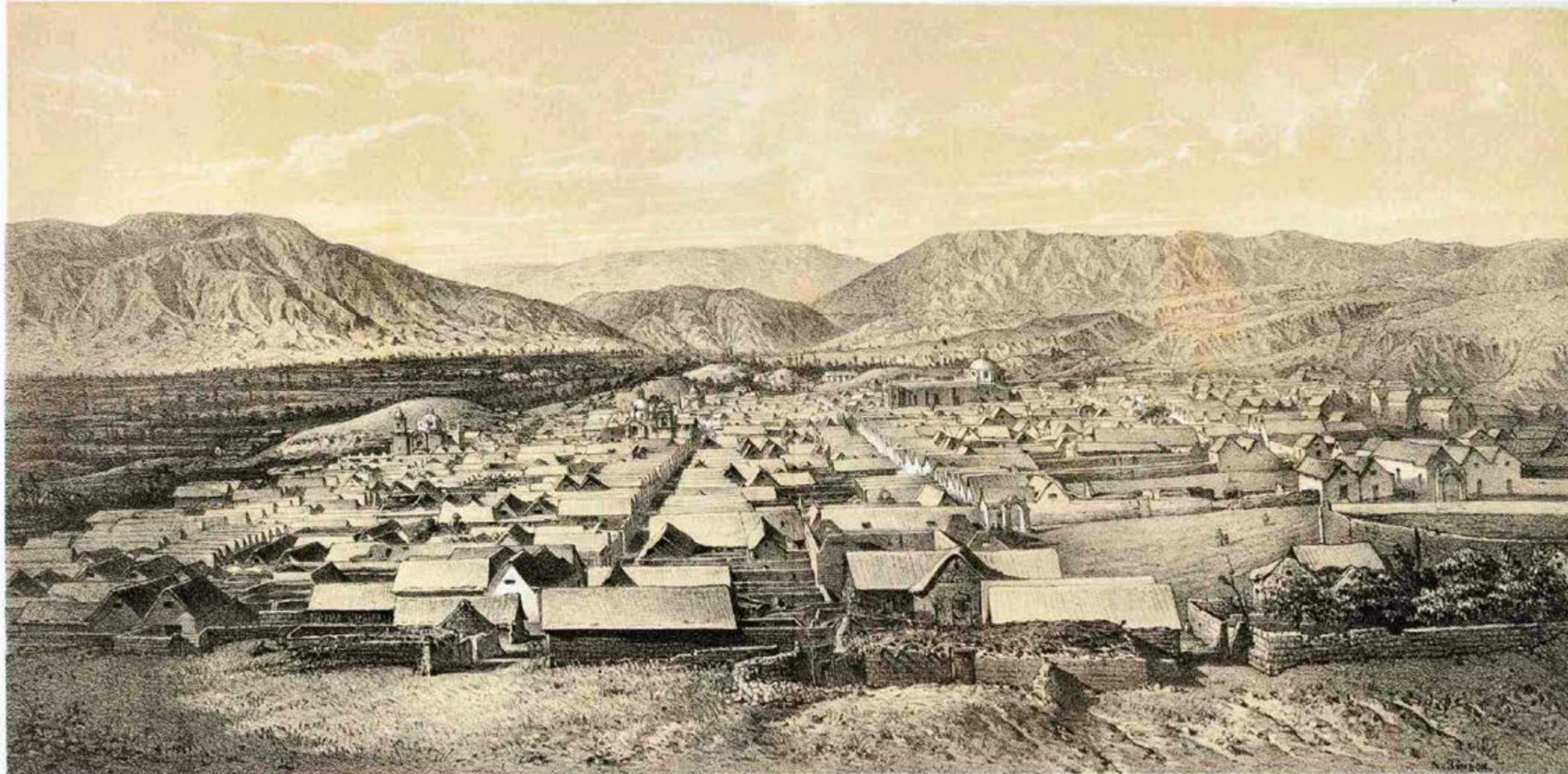
Luis K. Watanabe

MOQUEGUA ES UNO DE LOS DESTINOS MENOS CONOCIDOS Y MÁS ATRACTIVOS EN LA COSTA SUR ANDINA DEL PERÚ, CON UN SIGNIFICATIVO LEGADO CULTURAL, ÉTNICO E HISTÓRICO. ES CUNA DE ILUSTRES PERUANOS: DOMINGO NIETO (1803-1844), LLAMADO POR JORGE BASADRE «QUIJOTE DE LA LEY» POR SU FIDELIDAD A LA CONS-

TITUCIÓN Y A LAS LEYES, FUE PRESIDENTE DE LA JUNTA GUBERNATIVA 1843-1844; JUANA MERCEDES CABELLO LLOSA DE CARBONERA (1842-1909), INICIADORA DE LA NOVELA EN EL PERÚ Y RESCATADA EN *SIN PERDÓN Y SIN OLVIDO* LA MAGNÍFICA BIOGRAFÍA DE MARIO ISMAEL PINTO VARGAS, QUE TAMBIÉN EDITÓ LA PUNTUAL COMPILACIÓN: MERCEDES CABELLO: ARTÍCULOS PERIODÍSTICOS Y ENSAYOS; MARIANO LINO URQUIETA AMPUERO (1867-1920), MÉDICO ALTRUISTA Y BRILLANTE PARLAMENTARIO; JOSÉ CARLOS MARIÁTEGUI (1894-1930), GRAN ENSAYISTA LATINOAMERICANO; LUIS EDUARDO VALCÁRCEL VIZCARRA (1891-1987), AMAUTA FUNDAMENTAL PARA EL CONOCIMIENTO DE LA ETNOHISTORIA ANDINA Y FUNDADOR DE LA ESCUELA PERUANA DE ANTROPOLOGÍA CULTURAL.

PAZ SOLDAN

Geografía del Perú Pl. L.



Moquegua ciudad, 1863

M

oquegua es la ubérrima y aromatizada campiña de huertos y frutales de aproximadamente 25 millas de extensión del patronímico río asistidor, un reputado espacio agrícola por el sembradío de las viñas. Entre 1618 o 1619 el carmelita Antonio Vásquez de Espinosa ponderaba el «muy abundante y regalado» valle moqueguano «de todo abastecido y rico y parece un paraíso». Chaupi, al centro de la yunga costanera, de clima cálido y seco, regala nueve a diez horas de sol en la longitud del día, con atmósfera de gran transparencia, cielo siempre azul, lluvias escasas y mal distribuidas.

Moquegua nombra a la pequeña y distintiva ciudad situada en la parte más amplia de la vaguada y a 1 410 m de altura, donde tuvo su natural acomodo el asiento Santa Catalina de Los Temblores hace cuatrocientos setenta y tantos años, para después ser fundada el 25 de noviembre de 1625 con el título de Villa Santa Catalina de Guadalcázar. Capital y cabecera de la provincia de Colesuyu, aún conserva su aspecto colonial y republicano, con algunas casas del siglo XVIII y más del XIX, puestas en la llanura de tierra y otras escalonadas, subiendo la ladera inferior del Chen Chen, cerro que lo resguarda del viento frío.

Al presente Moquegua es cabecera de la región de su nombre y capital de la provincia de mayor extensión,

VISTA GENERAL DE MOQUEGUA.

Mariscal Domingo Nieto. Departamento creado en 1936, de superficie reducida a 15 813 km² va desde punas y cumbres nevadas, pasa por valles productivos de poca anchura y corto trayecto, hasta alcanzar el nivel del mar, concentra una población estimada en 160 mil y una densidad de 10 habitantes por km², de las más bajas del país.

ETIMOLOGÍA

La etimología de Moquegua, Moquehua, Moquéhüa, Moquichua o Moquingoa, términos castellanizados que corresponden a *Mukíwa*, capital de afamados vinos. Es el Padre Jorge A. Lira, magistral autor del *Diccionario Kkechúwa-Español* impreso en 1941, quien nos ilustra en su inédita acepción. *Mukíwa* deriva del vocablo quechua *múki*: «asfixia, ahogo producido por sofocación o cerrando las vías respiratorias», de ahí *Mukíwa* o Moquegua significa «ámbito ahogado» en *runa simi*. De la misma raíz y sentido proceden *mukíllay* y *múkijy*, este último también con el figurado y familiar entendimiento de «cerrar la boca de una perso-

na para que se calle, no dejar hablar al que algo debe revelar». Mientras *muk'i*, adjetivo de húmedo, difiere por el valor explosivo de *k'*, así *muk'i mubu* remite a la semilla húmeda. Antonio Pereyra y Ruiz, Sacristán Mayor de la Catedral de Moquegua anota pertinentemente en 1814 sobre el temperamento del valle, es de preferencia «más caluroso por estar en una hoyada». Asimismo, la poetisa moqueguana Amparo Ba-luarte Cornejo refiere en 1943 «en la hondonada del valle». La gea de la fértil vega moqueguana rodeada de tres escarpados cerros áridos de hasta 140 m de elevación, Estuquiña, Huaracane y Los Ángeles, festonean el horizonte. También está el Portillo, Chen Chen y, entre ambos, El Calvario, donde la fe del hombre plantó la Cruz del Siglo. Oteros que dominan la ciudad y las pequeñas lomas de las haciendas vecinas, donde abundan árboles, particularmente de balsámicos frutales. Durante los meses de estío con el aire muy seco y el calor agobiante halla cabal sentido el bochorno o sofoco y puede tornarse ahogador o asfixiante por la escasa ventilación, aun cuando se

abra paso la corriente fluvial del Moquegua, teniendo de afluentes a los ríos Torata y Tumulaca, y que en el invierno, tiempo de escasez de lluvias en la altura serrana, es arroyuelo. Sin dejar de mencionar que La Rinconada, al término de la angosta cañada orilla la yerma luminosidad arenosa de La Clemesí, dejando la vía abierta y asfaltada hacia el mar; además Moquegua es uno de los postreros valles peruanos antes de que comience el gran desierto de Atacama en Chile.

VITICULTURA

Situado estratégicamente entre el mar y la cordillera, el prestante suelo eminentemente viñatero de su feraz valle y las circunstancias de la economía comercial, de camino a la frontera del Perú y el Alto Perú, Arequipa, Puno, Cusco, La Paz, «hasta [subir a] Potosí—dice Garcilaso de la Vega (1539-1616)— a donde llevan por tierra [ejércitos de arrieros transportaron a lomo de llamas y mulas las preñadas odres], por mar [del importante puerto de Ilo] se conduce también al Callao» en la ruta a Panamá, hicieron próspera a Moquegua

durante el Virreinato (Perú llegó a ser el primer productor y distribuidor de vinos de América del Sur) y bien entrada la República. Comentaba el ingeniero francés François Amedée Frezier en 1713: «Resulta increíble que en un terreno tan reducido como éste (el valle de Moquegua) se cosechen todos los años alrededor de 100,000 botijas» de vinos y aguardientes. Hacia 1814 Antonio Pereyra y Ruiz menciona dieciocho grandes haciendas «donde hacen mucho vino y aguardiente» a saber: Samegua, Villa-Vieja, Estuquiña, Escapalaque, Quillancha, Güaracani, Chimba, Yara-cachi [Yaravico], Locumbilla, Calaluna, Omo, Corpanto, San Pedro, Callejón, Santo Domingo, Cupina, Sacatilla y Rinconada [Conde]. Durante la próspera edad colonial el néctar de sus aguardientes y vinos «buenos y generosos» se gustaban con delectación en toda la región de Charcas, en tierras del Río de la Plata, en Tacna, Arica, Iquique, Antofagasta, por el océano competían en Lima con los vinos y aceites españoles, además el caldo de sus viñedos y olivos viajaban a países de ultramar. En 1874 se produjeron 2.385.000 litros de vinos con «métodos importados de Francia» y recipientes nuevos traídos de Estados Unidos que remplazaron a las antiguas vasijas de barro echadas a perder por el terremoto de 1868, dieron pie a la fabricación de distintas clases de vino como el jerez, oporto, Italia y en especial el tinto. Creciente entrega del zumo de uvas fermentado de Moquegua, que estaba alcanzando superior calidad llegando a ser conocido y premiado en Europa y América con medallas y menciones honoríficas. Con la Guerra del Pacífico, en 1879, el invasor contabilizó hasta cuatro incursiones que destruyeron haciendas y sementeras, saqueando sus ricos depósitos de vino y gran cantidad de vasijas se tornaron inservibles, así decaería el rendimiento a 479 mil litros de vinos. Antes de la Primera Guerra Mundial de 1914 la producción de vinos en la capital moqueguana cifró los 100 mil barriles de sesenta litros cada uno. Para la década del cuarenta de la centuria pasada existían más de 110 productores de vinos y aguardientes en los alrededores de Moquegua, un poco menos del diez por ciento se había especializado en elaborar con uvas de las variedades quebranta y moscatel una bebida espirituosa que todavía se exportaba por la vía de Puno

Cerro Baúl.



hacia Bolivia. En 1979 la cosecha de media docena de bodegas vigentes produjo cerca de 16 mil litros de vinos y 18 mil de aguardientes. En la actualidad una promisoriosa generación, algunos con estudios afuera, invierten en la compra de chacras y se empeñan en revivir la viticultura, una industria que durante más de cuatro siglos –como lo enmarcan sustentados recuerdos– fue el motor productivo de Moquegua. La estadística de 1868 revela que luego de Lima, que contribuía con el 42% de la riqueza nacional, venía Moquegua en segundo lugar con el 10%, seguido de Arequipa con el 9%.

ARQUITECTURA

¿Cómo congenia el paisaje, la condición climática y ambiental con la arquitectura civil de Moquegua? Ese barro áureamente seco y modelado de que están edificadas las casas coloniales y republicanas de Moquegua, fabricadas sobre cimiento de cal y canto, adobe, telar de quincha, recubierto de arcilla y pintorreado de cálidos colores ocres y rojizos, con el peculiar recorte del techo a dos aguas que corona en superficie plana esa atractiva forma trapezoidal de caballete o «mojinete», altillo en v invertida truncada de sus puntas o «tumbadillo», un espacio atemperante para hacer frente a la intensidad de calor, herencia del tiempo colonial. Bosque de mojinetes en calzadas que suben y bajan da encanto al típico habitáculo moqueguano: frescas en verano y tibias en invierno. La gran percepción intuitiva de José María Arguedas así lo sintetiza: «El estilo moqueguano de casas altas, frescas por el espacio y por los materiales de que están hechas fue creado y construido para proteger, animar y pacificar al hombre que habita en el angostísimo valle ardiente y caldeado por el desierto de tierra ya enhiesta a esa altura de la yunga costeña». Por lo demás, los techos de mojinete de las funcionales casas que corresponden a la medida humana, presentan cierta analogía con la arquitectura de Flandes, también aparecen localizadas en Tacna, Arica en el norte chileno, etc.

CASAS Y CASONAS

Arquitectura sobria y llana, artesanía manual hecha de agua y tierra, orgullosa de su arraigo local, mimó la retina de Aurelio Miró Quesada: «En cuanto a

las casas particulares, sino descuellan por sus galas externas, dan sin embargo a la ciudad la nobleza atrayente de su aspecto severo y homogéneo. Casi siempre de un piso, con patios alegres y floridos, y “patillas” o poyos en los zaguanes –cuando tienen zaguanes–, sus fachadas austeras pintadas por lo común de ocre rojizo [como en la antigua Arequipa], sólo se animan con las portadas blancas y las puertas de cedro, que se trajeron ya talladas desde [Cochabamba, Bolivia] el Alto Perú. A pesar de los blasones o motivos ornamentales de algunas de ellas, ninguna demuestra ostentación; tal vez porque, en la mayoría de los casos, las familias vinculadas al campo, tenían un lugar de habitación en la ciudad, pero preferían vivir en las haciendas del valle».

Destaca la estructura y tipología de la trama urbana de viviendas en serie en su prístina sencillez fisonómica, armoniosa y rítmica, que otorga al centro histórico su personalidad y especial característica. Ciudad de campanillas que podemos admirar en su agradable conjunto incluye calles, casas y casonas, espacios públicos de plazas y plazuelas, templos y capillas, colegio, mercado, hospital, etc., tiene un valor mayor que la suma de sus partes. Integración a partir de una arquitectura natural, arcillosa de la costa, modestas en su magnitud y sin pretensiones, compuesta de viviendas familiares en su mayoría de una sola planta, austera y concordante, ordenada en hileras pero sin monotonía, animadas: 1) por la ubicación en un terreno de moderada inclinación, desnivel que condiciona un saludable efecto en el ir y venir de estas calles estrechas y quebradas, sobre todo en el sentido de las arterias que cortan la vía del medio (Moquegua) y otras paralelas entre sí como la calle Ayacucho, donde está la Iglesia de Santo Domingo fundada en 1652, Lima, con el Hotel Velásquez de la Quinta de Los Limoneros construido en la década de 1940, etc., lo que permite gozar a cada paso de grata perspectiva; 2) por el expresivo acabado en forma plana en que concluye el techado a dos aguas de las llamadas «casas de mojinete», perpendicular al eje de la calle; 3) por el súbito recodo de ensanchamiento de la rúa principal a la altura de la plazuela y capilla de Belén, un estímulo para nuestro sentido de posición y el complementario resalte de casas de mojinete, algu-



Barrio Belén, Moquegua.

nas de dos pisos, que enriquece la configuración del paraje en ese punto focal; 4) por el relieve ornamental en el frontispicio de algunas portadas de importancia, labradas en materia mineral, con la cartela heráldica de volutas, monogramas, torreones, escudos –hay una casa hasta con tres cuerpos blasonados–, etc., lobo rampante, serpiente (cabeza de león en puertas con al-dabas), u otro motivo zoomorfo, la exuberancia de la gramínea de maíz con el choclo de diente grande o del racimo de uva, etc.; 5) por la Plaza de Armas tranquila y acogedora, con la artística fuente de bronce de las «Tres Gracias» al centro, diseñada por Gustave Eiffel y trasladada en 1877, muestra a un lado de la calzada el acentuado ritmo vertical de los centenarios árboles de ficus que flanquean una gran muralla en pie, alrededor de una cuadra de la mutilada Catedral o Iglesia Matriz (cuyo origen data de 1595), destruida por el sismo del 13 de agosto de 1868, también en su perímetro se ubi-

ca el balcón maderero de la casa señorial de los tres hermanos de la Flor Angulo, el correo, etc.

Graciela Viñuales y Ramón Gutiérrez, estudiosos de la arquitectura latinoamericana, señalan que la arquitectura civil de Moquegua «reúne de manera eximia elementos característicos o provenientes de diversas áreas (el patio central o el balcón maderero al exterior que se identifican más con los modelos cusqueños o ayacuchanos de la serranía, la liviandad de la quincha, los telares nos aproximan a la arquitectura de la costa, el tratamiento de algunas portadas, zaguanes, y el uso de la piedra sillar nos recuerda la cercanía de Arequipa), pero los reelabora produciendo una resultante arquitectónica de calidad que no es expresión de esas otras áreas sino sustancialmente propias». Amén de calificar a Moquegua como «una de las ciudades más interesantes del Perú» y denotar «que los mojinetes aseguran una buena cámara de aire frente a los rigores del calor, y las quinchas o robustas paredes de sillar y bóvedas intentan mitigar el efecto de los sismos». *

A portrait of Claude Dieterich, an elderly man with white hair, wearing a blue denim shirt over a black t-shirt. He is sitting at a desk, resting his chin on his hand, looking thoughtfully at the camera. In the background, there is a bookshelf filled with books. On the desk in front of him, there is a white ceramic container holding several pens and pencils. The lighting is soft and natural, highlighting his features and the texture of his clothing.

CLAUDE DIETERICH

«LA CALIGRAFÍA ES PARA MÍ UN EJERCICIO ESPIRITUAL, UNA MEDITACIÓN EN MOVIMIENTO»

José Miguel Cabrera
Fotografías de Soledad Cisneros

CLAUDE DIETERICH ES UNA LEYENDA VIVA DE LAS ARTES GRÁFICAS Y DE LA DIFUSIÓN CULTURAL EN EL PERÚ. NO POR CASUALIDAD, EN LOS AÑOS SESENTA, EL POETA PABLO GUEVARA LO CONVOCÓ PARA QUE DISEÑARA LOS AFICHES Y PROGRAMAS DE LAS OBRAS QUE SE EXHIBIERON EN LA PRIMERA TEMPORADA TEATRAL DE VERANO QUE SE REALIZÓ EN LIMA.

¿Cómo así usted llegó al Perú hacia inicios de los sesenta?

Vine a trabajar por una invitación de un pintor peruano que frecuentaba en París, Herman Braun-Vega. Yo trabajaba como diseñador gráfico y por las noches me juntaba con un grupo de bohemios, entre ellos Herman, que me convenció de venir. Desde el día que aterricé en Lima empecé a trabajar en los pabellones y *stands* de la Feria del Pacífico, en el estudio de los arquitectos Juan Günther y Mario Seminario.

¿En esa época dónde vivía?

En la avenida Ricardo Palma, en Miraflores, que en aquel entonces tenía unos ficus enormes, bonitos, pero a los dos meses los talaron todos e hicieron el desierto. Dije acá no vivo más y me fui al Centro de Lima, donde estuve diez años, primero en la calle Mogollón y luego en Quilca.

¿Cómo era el centro de Lima de aquellos tiempos?

Era otra historia, ahora que voy no lo reconozco. Lo bueno es que todos los negocios estaban ahí, para trabajar solo había que caminar a las oficinas. Frecuentaba mucho el café Viena, en una callecita contigua al hotel Bolívar, adonde iban a parar todos los bohemios de Lima, a eso de las doce del día se llenaba de escritores, pintores, actores. Ahí conocí a medio mundo, por supuesto estoy hablando de un mundo que ya murió, ya no queda ninguno de ellos vivo y ahora yo soy el más viejo de todos.

El tiempo transcurre irremediabilmente...

Y yo ya estoy viejo, cumpliré 90 años en abril, aunque me mantengo haciendo ejercicio. Toda mi vida hice diseño gráfico: afiches, catálogos, brochures, libros, logos, un montón de cosas.

Su papá era especialista en papel y eso definió en cierta forma su vocación. Cuénteme acerca de su infancia...

Mi infancia transcurrió durante la primera guerra mundial, el país estaba ocupado por los alemanes y mi papá era director de una fábrica de papel en su calidad de ingeniero papelerero. Recuerdo que todas las

noches llegaba a la casa con un paquete de papeles de todos los colores y nos entregaba uno a mi hermano y otro a mí. Y dibujábamos todo el tiempo. Mi hermano terminó siendo ingeniero civil y construye casas. Al finalizar la guerra, mi papá recibió en la fábrica un pelotón de 200 soldados para trabajar, eran prisioneros alemanes.

Mi papá nació en Alsacia, justo en la frontera con Alemania, y dominaba el idioma. Así que los recibía en su oficina y ellos se cuadraban, muy disciplinados, como si estuvieran ante un general de su comando. Él les decía: «cálmense, ya terminó la guerra». Y a cada uno le preguntaba: «¿A qué se dedica usted?», «soy granjero», «entonces vaya a trabajar al taller». Hasta que llegó un soldado que le dijo: «por favor señor, ¿me puede destinar a un lugar donde no se me malogren las manos?». «¿Qué tienen sus manos?», contestó mi papá. Y el alemán añadió: «soy cellista de la Orquesta Sinfónica de Aachen, y además soy pintor y grabador».

Un preceptor perfecto...

«Usted es pintor, entonces venga esta noche a cenar a la casa, mi hijo dice que es artista». Yo tenía entonces catorce años y dibujaba todo el santo día. Así fue como tuve un profesor particular de pintura que venía todas las tardes a enseñarme, y eso lo complementaba con mis clases en Bellas Artes por la noche. Cuatro años más tarde el hombre se fue a Alemania, y cada cierto tiempo volvía a visitarnos con toda su familia, se hizo un gran amigo de la casa, aunque yo ya no estuve para verlo.

¿Por qué?

Porque me fui de casa a los dieciséis años, me buscaron por todo el país y por todas las estaciones de policía de Francia. Mis papás estaban desesperados. En aquel entonces vivíamos en Avignon, al sur, aunque yo había nacido en Colmar. Mi papá al ser director técnico de fábrica trabajó en muchos lugares y nos mudamos por todos lados: en Bélgica, al norte; en Alsacia, donde nació yo; en el centro, donde nació mi hermano. A los nueve años llegué a vivir a Avignon.

Y a los dieciséis se mandó mudar...

Yo creo que estaba harto de la vida familiar, sobre todo de la actitud de mi madre que era muy protectora, me trataba como un bebé. Me buscaron durante cuatro años, pero me fui inteligentemente: antes de partir hablaba mucho de París, donde más me buscaron, mientras yo estaba en Grenoble, en los Alpes, donde estudié diseño. Los estudios en Francia son gratis, lo que no es gratuito es la comida, y con el alojamiento me las arreglé. Trabajé en muchas cosas.

Cuénteme de sus estudios de diseño...

En francés no existe el equivalente de la palabra diseño, como sí es *design* en inglés. De manera que mi escuela se llamaba *Escuela Superior de las Artes Decorativas y la Construcción*. Estaba dirigida por un arquitecto, la carrera se llamaba Arte Decorativo aunque el diseño no es nada decorativo. Podía haber diseñado carros o trenes, pero escogí diseño gráfico, imprenta, y me fui a trabajar a París. Pero antes, por su-

puesto, regresé a casa de mis padres luego de cuatro años de estar «desaparecido».

El regreso del hijo pródigo...

Me iba de vacaciones con mi chica a la Costa Azul y cuando pasábamos por Avignon ella me dijo de repente: ¿no crees que deberías visitar a tus padres? Entonces la dejé en un hotel, toqué la puerta de casa y todos se quedaron helados: mi mamá lloraba, mi papá también.

¿Cuáles fueron sus primeros diseños en París?

Ni me acuerdo. En mi portafolio tengo un trabajo que era un papel de carta de un estudio donde trabajé. Es histórico. Lo que siempre me interesó fue el diseño de libros, pero en Lima no existen grandes editoriales, y las que hay van por lo más común y rápido, no por lo mejor, sino por lo más comercial. Un amigo que tenía una editorial me dijo: «cuando imprimes un libro y lo ves al día siguiente pirateado



EN AQUELLOS AÑOS HABÍA MÁS GENTE EDUCADA. HABÍA MÁS GENTE QUE TENÍA DINERO Y DECIDÍA INVERTIRLO EN ALGO VINCULADO AL ARTE Y LA CULTURA, AHORA HAY MÁS GENTE CON MUCHO DINERO PERO LE INTERESA TENER UN CARRO DE ÚLTIMO MODELO, UNA CASA GIGANTESCA. HABÍA MÁS GENTE CULTA, INTERESADA EN EL TEATRO, LA LITERATURA, LA PINTURA, EL ARTE DEL MOMENTO.

a la mitad del precio, te das cuenta de que ya murió el negocio». Esa industria ha muerto en Lima, como la de los discos, y si no está muerta, está agonizando.

En los años sesenta usted hizo importantes trabajos de diseño que han sobrevivido a los tiempos: afiches, logos, libros.

En aquellos años había más gente educada. Había más gente que tenía dinero y decidía invertirlo en algo vinculado al arte y la cultura, ahora hay más gente con mucho dinero pero le interesa tener un carro de último modelo, una casa gigantesca. Había más gente culta, interesada en el teatro, la literatura, la pintura, el arte del momento.

¿La enseñanza le gustó?

Fue difícil porque fui un pionero. El primer curso de diseño gráfico en una universidad peruana fue en mi clase en La Católica. Los alumnos que formé fueron directores en diversas escuelas o directores de arte de diferentes estudios de diseño. Yo me dediqué a hacer sobre todo trabajos relacionados con la cultura: catálogos de teatro, afiches, libros, logos, menús de restaurantes, de todo un poco. No solo estudié diseño, contrariamente a muchos otros diseñadores

yo sé dibujar; soy ilustrador también, y aunque no soy fotógrafo de profesión sé componer una buena foto.

Y también es un eximio calígrafo, de nivel mundial.

Uno de los problemas en Lima es que no se enseña la tipografía, que es un 80 por ciento del diseño gráfico. Ahora en las universidades hay cursos, pero hace unos años, en una exposición en La Católica, vi trabajos que parecían manualidades antes que diseño. Era como hacer unas letras y ponerle flores o monos adentro. Saber diseñar tipos no es lo mismo que decorar tipos, es armar un texto y hacerlo bien, eso es lo que yo enseñé durante veinte años en Estados Unidos. Es que cuando empezaron las bombas en Lima decidí dejar el país. Como dicen mis amigos, en ese entonces estuve cinco años en el pecado y cinco años casado con una pintora. Yo me fui, ella luego me dio el alcance.

Hábleme de sus primeros cinco años en Miami, ¿cómo fue su vida por allá?

Fue muy duro porque en Miami no hay nada. Es un centro comercial para los sudamericanos, gente que viaja por una semana y se va con las maletas llenas. Además, hay hospitales para jubilados, un poco de cruceros y punto. En diseño no hay nada que hacer, como mucho existían tres estudios. Antes había estado dos años en Nueva York pero de ilegal. Como conocía a todos los calígrafos de categoría, los trabajos que no querían hacer me los pasaban y me pagaban la mitad. Con eso vivía perfectamente.

Tras la experiencia de cinco años en Miami me divorcié, ella se fue por otro lado y yo fui a parar a San Francisco, donde trabajé desde el día siguiente de aterrizar. Era otro mundo.

En San Francisco dedicó mucho de su tiempo a la enseñanza...

Estuve como profesor de caligrafía, tipografía y diseño gráfico nada menos que veintidós años en la Universidad de San Francisco, donde me jubilé y regresé a Lima en el 2013. Vivir en San Francisco con el ingreso de un jubilado no es fácil, así que preferí volver a Lima, a mi departamento de Chorrillos donde tengo una vista muy linda de la bahía. Vivo

tranquilo con mi jubilación de Estados Unidos y mi jubilación de Francia.

¿Cómo fue volver luego de una ausencia tan prolongada a una Lima que cambió tanto?

No tengo carro, ya no viajo a la sierra, cumpliré pronto noventa años y estoy más tranquilo. Ya no existe el trabajo que yo hacía, mis exalumnos son directores de escuelas y universidades en diseño gráfico. Pero acá prácticamente no hay diseño gráfico. El péndulo en Estados Unidos ha regresado: en los noventa se hacía diseño con computadora pero ahora ya no. Acá se siguen confundiendo las cosas.

En los noventa te preguntaban cuántos programas conoces y según eso te contrataban o no, aunque luego se dieran cuenta de que eso no era diseño. En los estudios de diseño hay alguien que conoce todos los programas, que no es diseñador y se llama *computer worker*. Acá en la avenida Wilson hay *computer workers* que te hacen un logo en media hora, quieres un logo para una zapatería y te muestran un catálogo para que escojas. Son solo copias de diseños que existen, sin ningún concepto.

Cuando yo estaba en San Francisco el director de la carrera les pedía a los alumnos dos años de diseño sin tocar la computadora. Con un lápiz bastaba.

Números diseñados por Claude Dieterich



En Europa la computadora se llama ordenador, es una herramienta que pone en orden las cosas, tiene memoria y te puede guardar algo, pero no te enseña a diseñar. En Lima se sigue trabajando con la computadora, no hay conceptos y menos creatividad.

¿Es el diseño un arte?

No lo considero un arte, sino una artesanía moderna. El diseño es diseño, y no hay que ser artista para ser diseñador.

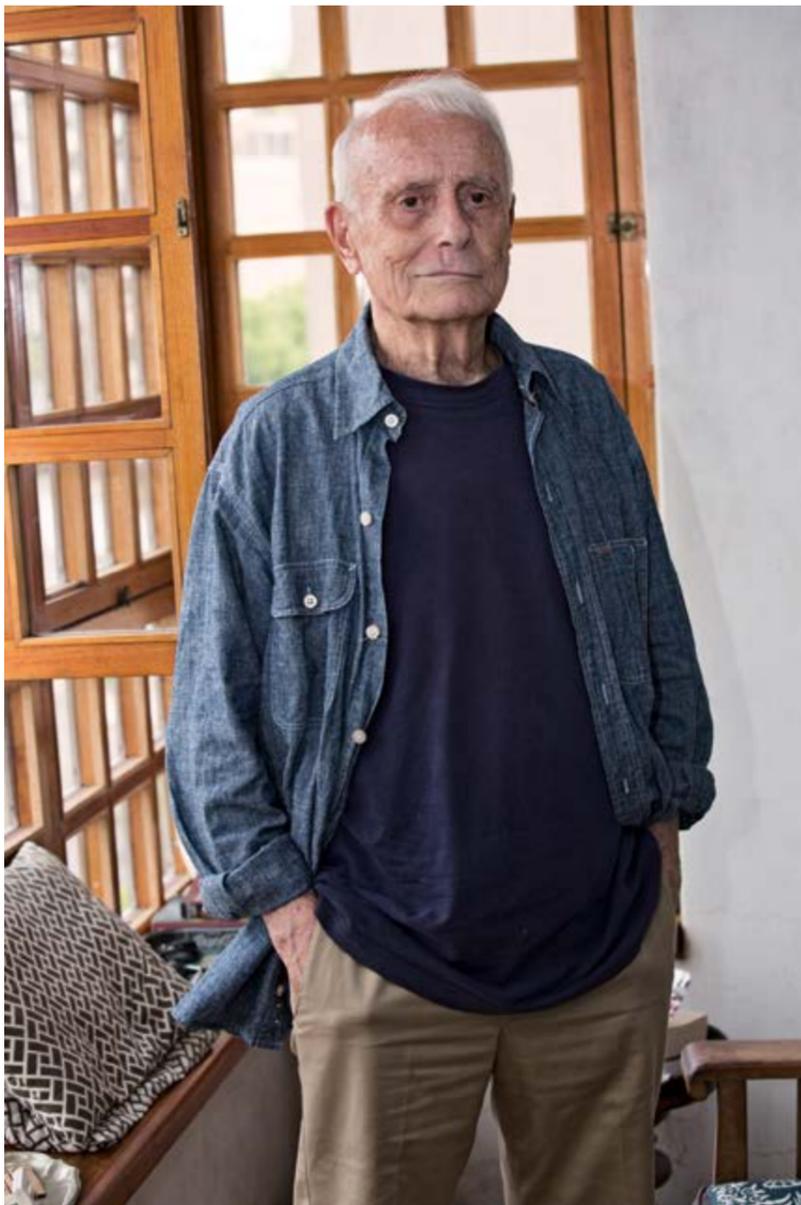
Hay un hindú, crítico de arte y director de museo en Estados Unidos, Ananda Coomaraswami, que tiene una frase muy bonita «Arte es hacer las cosas bien, como se debe: una sinfonía o un avión». Hay mucha gente en La Católica que me veía como un simple técnico que enseñaba en una Facultad de Arte. Hay pintores de esa universidad que cuando se cruzan conmigo en la calle no me saludan, me odian a muerte, porque yo enseñé diseño en una escuela de arte. Cuando le pedí a Winternitz contar con una computadora en la carrera de Diseño me dijo: «¿Una computadora en una escuela de arte, nunca!». Le tenían pica, odio al diseño, pero sobre todo le tenían miedo.

¿Cómo aparece con tanta fuerza en su vida la caligrafía?

Soy un diseñador que aprendió caligrafía, pues la caligrafía no es diseño. En La Católica, Winternitz me pidió que enseñara caligrafía, yo sabía un poquito por la escuela, tenía algunos libros antiguos y empecé a dar un curso. Una vez tuve que ir a Nueva York para imprimir un catálogo de la Feria de Minería y allá compré dos libros de caligrafía con los que armaba mis clases, y así empecé a tener un interés creciente por la caligrafía.

Hice caligrafía durante diez años, ya había mezclado esto en mis trabajos de diseño, me hice conocido y me invitaron a una exposición en Estados Unidos.

Envié el menú que había hecho para el restaurante Los Condes de San Isidro, que también tenía ilustraciones. Me enteré de que el presidente del jurado era Hermann Zapf, el calígrafo y tipógrafo por excelencia del continente europeo. En una carta le pregunté dónde enseñaba caligrafía y dos semanas más tarde me llegó por correo su respuesta: «Querida señora Dieterich (muchos creen que Claude es mujer), enseñé en el Institute of Technology de Nueva York, doy clases a 18 profesionales y usted no necesita presentar su portafolio porque conozco bien su trabajo». Al año siguiente me fui a estudiar en ese instituto donde tienen todo lo relacionado con la imprenta: caligrafía, tipografía, fotografía, diseño, impresión digital, no digital, incluso la Kodak tenía sus últimas máquinas y películas nuevas porque ahí se hacían todas las pruebas antes de salir al mercado. Tomé tres meses de clases en verano, y así durante cuatro años me inscribí en la misma clase con Zapf para aprender mejor el trabajo de este gran maestro de la tipografía.



¿Considera usted que ha hecho cosas innovadoras en caligrafía?

La caligrafía es un arte muy tradicional. Hay mucha gente que quiere que la caligrafía sea un arte, y dicen que si los fotógrafos están en los museos por qué no así los calígrafos. Yo daba clases de caligrafía en toda el área de San Francisco, y les decía a los alumnos: «si ustedes quieren estar en un museo, es muy simple: tengan talento».

Le tengo escepticismo a esa gente que pretende salir de las reglas sin antes haber aprendido esas reglas.

Los antiguos chinos decían: «si quieres desprenderte de la regla, aprende la regla».

Yo tuve problemas porque a un alumno le dije «eres idiota o qué». Fue a quejarse a la dirección y tuve que disculparme. El director me dijo: «queremos que sigas enseñando pero si no te disculpas, tenemos que botarte». Hay tantas cosas que hacer en la tradición que a los alumnos les digo que no piensen tanto en innovar. Yo innovo a veces, pero no a lo chabacano, no me gusta.

Hay que enseñar las reglas básicas, que los alumnos tengan una base sólida, luego puede uno hacer lo que quiera. No se puede volar antes de saber caminar, porque no será un buen vuelo.

Mi trabajo como calígrafo está mezclado con otro trabajo más íntimo, personal, interior. Mi trabajo es para mí como una meditación en movimiento, donde la experiencia apunta principalmente a estar presente en lo que haces. Es difícil de explicar, hay gente que trabaja en forma superficial y hace cosas bonitas. Yo no busco hacer cosas bonitas, busco más bien estar presente en lo que estoy haciendo. Es una disciplina oriental. Plasmarse uno en su trabajo. No se explica en palabras, se hace o no se hace.

Tiene que ver con ser un intermediario de algo, un vehículo, como el poeta con las palabras...

...Puedo ser el intermediario, me considero como una herramienta. Hay una metáfora que lo aclara: yo me considero como una flauta, o un bambú vacío, y el aire que por ahí sopla produce una música, un tono. El proceso de creación me interesa más que la cosa terminada. Poco a poco uno llega a unas conclusiones, y así transcurre la vida.

Logo del Café Rilke por Claude.



¿Qué más le gustaría hacer en los años que le quedan por vivir?

Si es que tengo tiempo y Dios me lo da, quisiera regresar a vivir a mi tierra: Avignon. Me gustaría hacer un libro sobre diseño gráfico o caligrafía, y finalmente diseñar una fuente para computadora. No estoy ni en camino, aún estoy en quisiera.

A los noventa años se mantiene usted muy bien

Desde hace un tiempo practico el *qigong*, una disciplina de origen chino muy interesante. Hace muchos años hacía judo, pero luego me rompí la columna y empecé a hacer karate, así que cuando llegué a Lima en los sesenta era cinturón negro.

Por eso cuando me separé del grupo de arquitectos y abrí mi estudio, los dos primeros años no tenía muchos clientes y puse una academia de karate en la avenida Wilson, al lado del Casino de la Policía, donde impartía clases dos veces a la semana.

Recién hace diez años dejé de hacer karate; el que practican en Estados Unidos no me interesó por la gente, era una especie de escuela de matones. No tienen espíritu, son personas de bajo nivel.

Yo fui formado en el karate japonés que pregona la disciplina, el respeto al compañero y al profesor. Allí en Estados Unidos si no están contentos son capaces de pegarle al maestro y en la calle se comportan como unos bárbaros.

El *qigong* que practico ahora es como una meditación, al mismo tiempo un ejercicio físico y espiritual. Así como la caligrafía es para mí un ejercicio espiritual, una sanación más para el espíritu, encuentras un equilibrio y te sientes bien.

En vez de poner la atención afuera, pones la atención adentro; para mí la caligrafía es eso, permite conocerse a uno mismo por dentro. A los noventa años se conoce uno más que cuando tenía treinta, sin duda se conoce uno mismo al dedillo.*

PABLO MACERA, ÍNTIMO

Marco Martos

TUVE EL PRIVILEGIO DE CONOCER A PABLO MACERA CUANDO HABÍA ALCANZADO EL ESPLENDOR DE SU INTELIGENCIA Y MADUREZ. AUNQUE ERA ALABADO COMO UN INDIVIDUO QUE TENÍA RESPUESTAS PARA TODAS LAS DEMANDAS ACUCIANTES DE LOS PERUANOS, COMO UN LIBRO AL QUE TODOS PODÍAN CONSULTAR, PERMANECÍA INDIFERENTE A LOS HALAGOS DE LA FAMA QUE LE TOCABAN LA PUERTA DURANTE TODAS LAS HORAS DEL DÍA. ERA UN MAESTRO QUE TRATABA A SUS DISCÍPULOS COMO HERMANOS MENORES Y A LOS INTONSOS DEL CAMINO QUE NOS ACERCÁBAMOS PARA ESCUCHAR SU PALABRA PRODIGIOSA, CON LA MISMA DEFERENCIA CON LA QUE PLATICABA CON SUS MAYORES.

Buscaba la humanidad de todos los que le hablaban. Esto ocurría en la década del setenta del siglo pasado. Fuéramos quienes fuéramos, Basadre o Flores, Romano o López, todos éramos apreciados, con la horizontalidad que Pablo había traído de su propia familia y que él desarrolló de manera increíble en las aulas de San Marcos y en el Seminario de Historia Rural Andina que fundó y llevó adelante durante varias décadas. Estaba entonces ya lejos de ese Macera que ha evocado Mario Vargas Llosa, el joven irreverente que provocaba toda clase de discusiones en la casa de Raúl Porras, solo con el propósito de mostrar su inteligencia heredada de los sofistas griegos, vencedora siempre en esas batallas verbales. No, el Macera que tratamos era persuasivo, deferente, sabía escuchar y cambiar su punto de vista si era necesario.

ESTABA ENTONCES YA LEJOS DE ESE MACERA QUE HA EVOCADO MARIO VARGAS LLOSA, EL JOVEN IRREVERENTE QUE PROVOCABA TODA CLASE DE DISCUSIONES EN LA CASA DE RAÚL PORRAS, SOLO CON EL PROPÓSITO DE MOSTRAR SU INTELIGENCIA HEREDADA DE LOS SOFISTAS GRIEGOS, VENCEDORA SIEMPRE EN ESAS BATALLAS VERBALES.

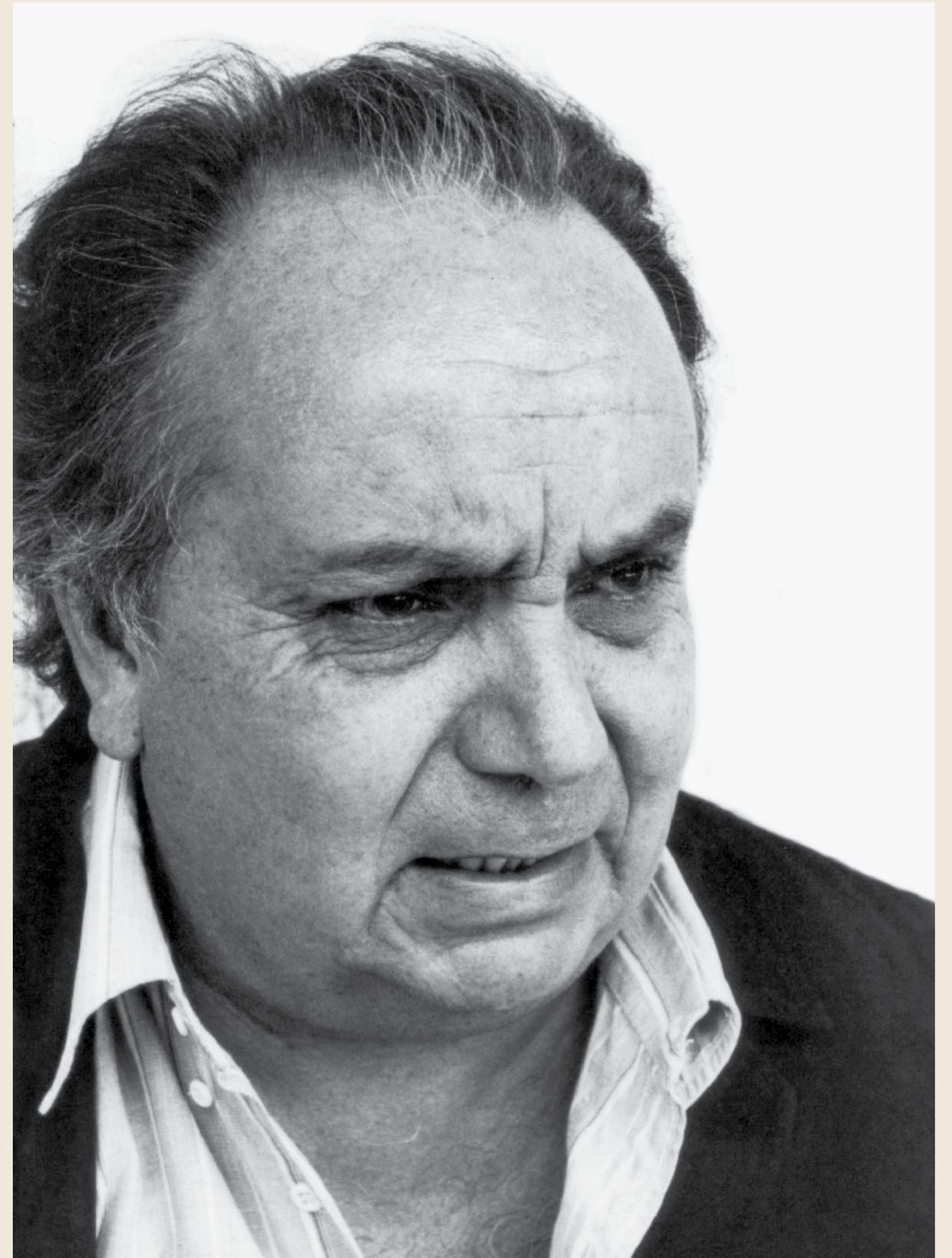


Foto de Roberto Huarcaya

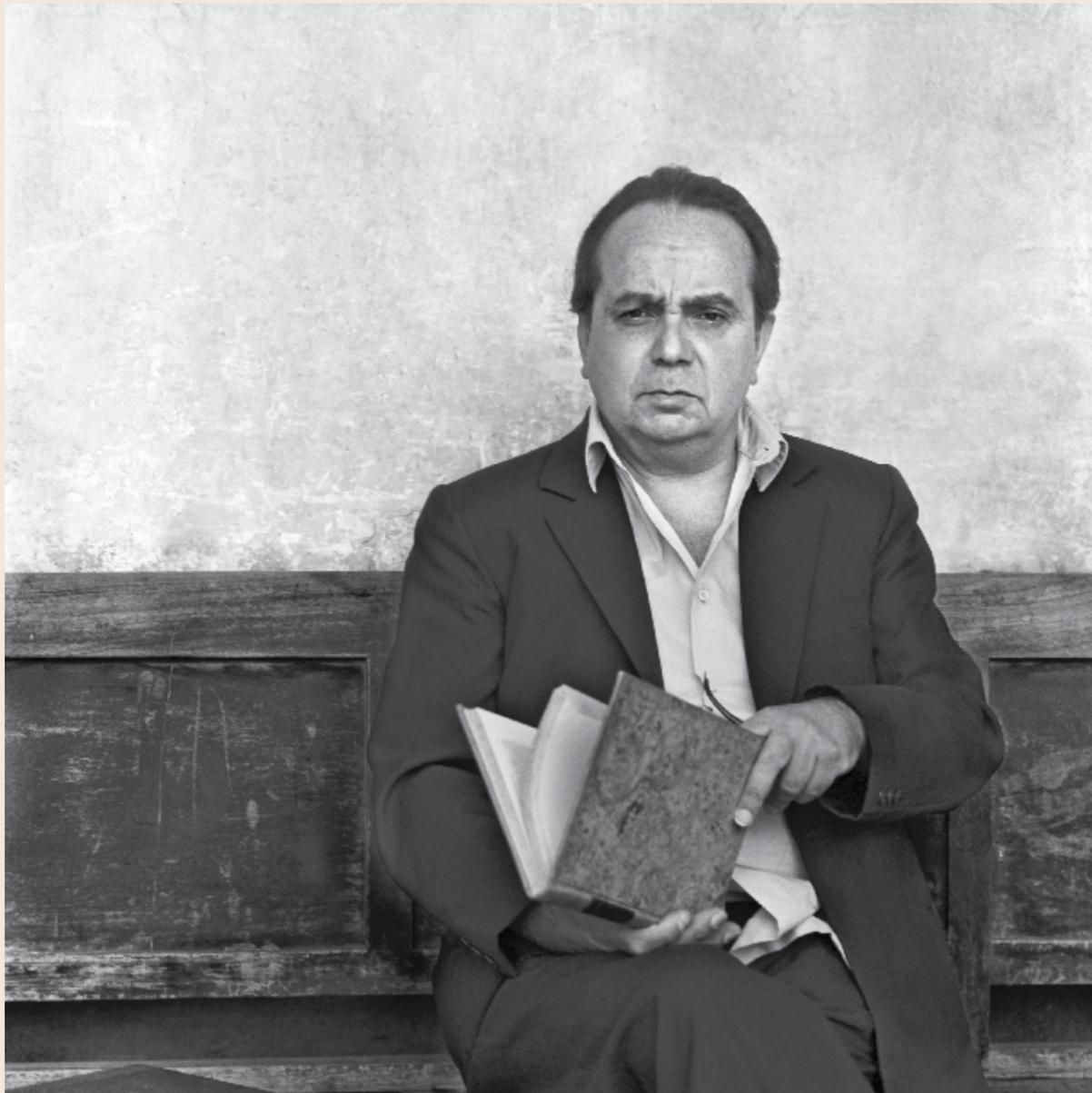


Foto de Alicia Benavides

En esos años se habían hecho célebres unos diálogos que había tenido con Jorge Basadre* que sin duda alguna constituyen bibliografía indispensable para conocer la historia y la intrahistoria del Perú republicano. Para Macera la independencia fue secuestrada por los enemigos de la revolución que no fueron otros que los militarismos, los grandes centros metropolitanos extranjeros en íntima conexión con los latifundistas

serranos y costeños. Independencia para unos pocos, para los llamados españoles americanos con prescindencia de los miles y miles de pobladores de las estribaciones de los Andes, de las pequeñas llanuras y los montes de la Amazonía.

Y así llegamos a precisar el centro de las preocupaciones intelectuales de Macera que no era otro

que el transcurrir de la vida de los peruanos de las reales o supuestas periferias. En ese sentido puede trazarse un paralelo de Pablo Macera con Claude Lévi-Strauss, el célebre autor francés del libro *Tristes trópicos*, quien describió la complejidad de las sociedades aborígenes del Brasil. Macera a su vez fue desplazándose de la historia del Perú oficial, de las bibliotecas de los jesuitas, de los afanes de independencia de los ilustrados españoles americanos, a la vida diaria de los pueblos de las sierras y la selva. En cierto sentido fue un Quijote incomprendido, aunque tolerado, porque aunque hizo algunos intentos por ligar sus investigaciones con los reclamos populares de los años ochenta del pasado siglo, no pudo convertirse en un intelectual orgánico de la transformación que buena parte del pueblo peruano deseaba y que estuvo parcialmente encarnada por los postulados políticos de Alfonso Barrantes. Estuvo toda su vida ligado a la Universidad de San Marcos, y como ha ocurrido con los más notables maestros, Porras, Basadre, entre otros, la institución fue mezquina con su talento.

Personas de la «aurea mediocritas» que conocían los latinos, le pusieron numerosas trabas y no cesaron en su empeño hasta dismantelar el Instituto de Historia Rural Andina que Macera había fundado y sostenido durante muchos años. Pírrica victoria de gente desdichada que no soportaba la inteligencia y la gracia de Pablo Macera.

En esas turbulencias de esos años posteriores, de pronto equivocó el camino, buscó lo popular en el lugar errado. Pasada esa coyuntura, recibiendo ataques a diestra y siniestra, Macera volvió al trabajo de campo imperceptible a primera vista: el contacto directo con artistas de la selva y la sierra, la publicación de libros propios y ajenos, el trato diario con personas que no le retiraron el aprecio en los días más difíciles. Cuando las páginas de la historia den su veredicto, si acaso, Pablo Macera, sin duda alguna, quedará como uno de los más conspicuos peruanos.*

*Pablo Macera. *Conversaciones con Basadre*. Lima. Mosca Azul editores. 1974.

Pablo Macera

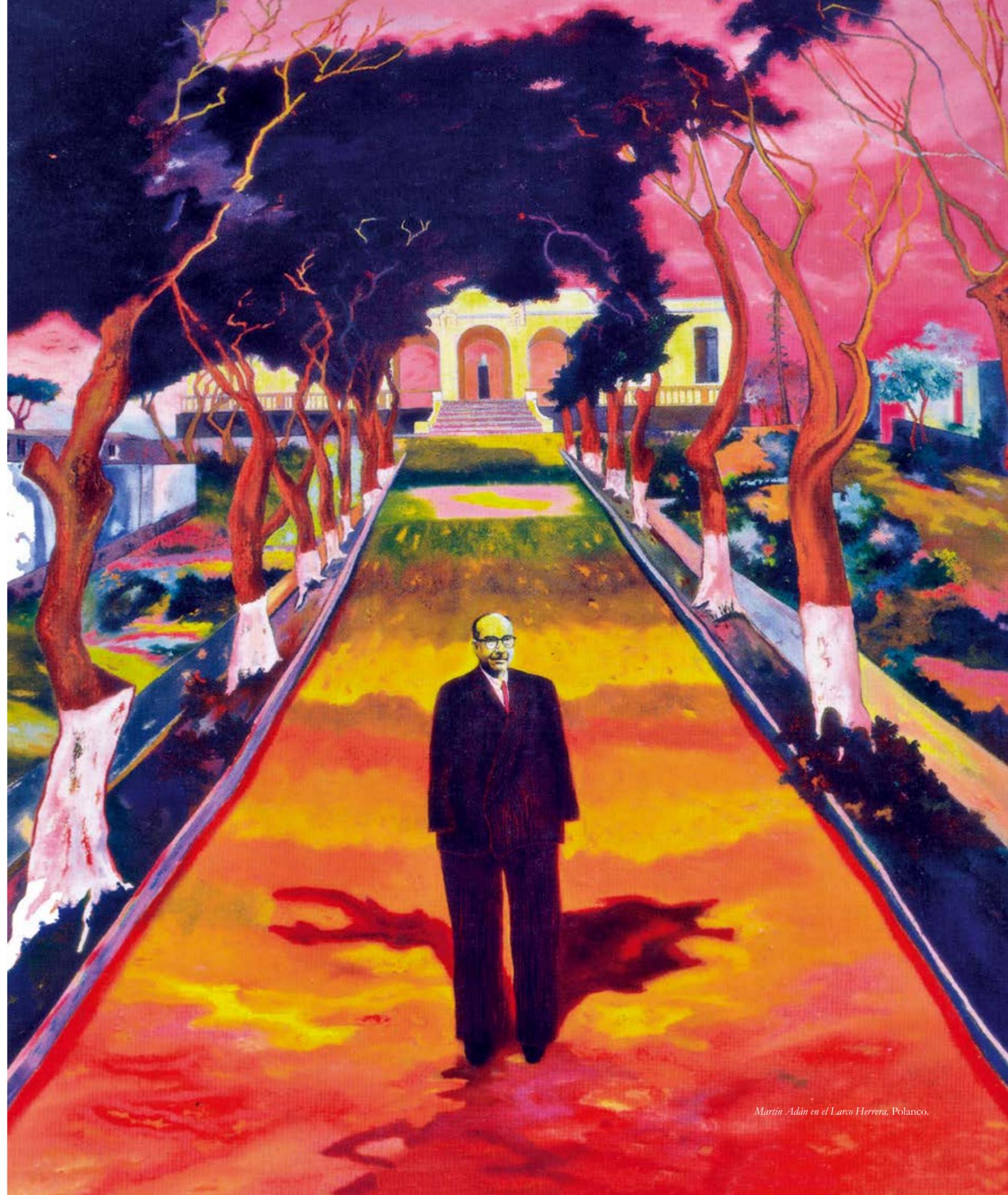
Recuerdo a Pablo Macera plantado en una esquina del barrio del mercado, buscando manjares de China en la mañana, dulzura en los ojos de las muchachas. Extasiado con los verdes de la selva que se salen de los marcos de la pintura, dice que no es sabio, insiste y sostiene que el tiempo lineal es un invento judío y el tiempo circular es el del principio y al final nos lleva por el aire del paraíso, es la imagen del espiral que sube y sube y baja cuando quiere a las profundidades donde está tu corazón con su carcaj de flechas.

Marco Martos

VISIÓN Y REFLEXIONES SOBRE PSIQUIATRAS Y LOCOS

Pablo Macera

CADA ESCALÓN GENERACIONAL TIENE LA POSIBILIDAD (Y QUIZÁ SEA SU DEBER) DE ELABORAR NUEVAS IMÁGENES DEL PROCESO HISTÓRICO. NO SIEMPRE OCURRE ASÍ; A MENUDO LOS JÓVENES HISTORIADORES ESTÁN DEMASIADO IMPACTADOS POR LA APARENTE EFICACIA DE LOS MODELOS VIGENTES; ACOSTUMBRAN ENTONCES A REPETIR ESOS MODELOS AUNQUE LOS MEJOREN Y CRITIQUEN. POR OTRO LADO, ELABORAR NUEVAS IMÁGENES HISTÓRICAS EXIGE LA CONVERGENCIA DE POR LO MENOS TRES TAREAS DE INNOVACIÓN EN TEMAS, FUENTES Y MÉTODOS; TAREAS QUE AL FINAL SON UNA SOLA PUES CADA UNA LLAMA A LA OTRA. DE ESTABLECER A LA FUERZA UNA PRIORIDAD, ESTA HABRÍA DE SER ONTOLÓGICA: ES LA PERCEPCIÓN, EL CONOCIMIENTO INTUITIVO, BORROSO Y GENERAL DE UN SECTOR DE LA REALIDAD MAL CONOCIDO O IGNORADO EL QUE NOS LLEVA A SEGUIR MIRANDO ESE SECTOR Y A BUSCAR LOS CAMINOS APROPIADOS PARA DESCRIBIRLO Y EXPLICARLO; EN OTRAS PALABRAS IDENTIFICAR NUEVAS FUENTES INFORMATIVAS Y DESARROLLAR LOS MÉTODOS QUE LES SEAN PERTINENTES.



Martín Adán en el Larco Herrera, Polanco.

Esa no es una tarea fácil. Hace muchos años, en la porfiada revista que en Huancayo publica Manuel Baquerizo, dije: «El Perú es un país salmón que para su reproducción y subsistencia debe ir contra la corriente, navegar cuesta arriba». Todo esto a propósito de un libro alucinante: *Psiquiatras y locos* (Perú 1850-1930), que acaba de publicar Augusto Ruiz Zevallos, un joven historiador que forma parte del activo Instituto Pasado y Presente. Aquí encontramos cumplidos todos los prerequisites que acabamos de anunciar. Estudiar la locura y sus presuntos tratamientos médicos como indicadores de la sociedad general es aproximarse a una realidad mal conocida, enturbiada a menudo por la hagiografía médica que convierte en santos intocables a los jefes de cada escuela. Para romper esa costra, Ruiz ha tenido que descubrir nuevas fuentes informativas que pueden incluir estadísticas de enfermos mentales o tesis universitarias sobre los suicidios en Lima.

Una historia de la locura y de aquellos que la sociedad margina como locos es un retrato en negativo de esa misma sociedad que para el caso está representada por el respectivo segmento profesional (los médicos psiquiátricos) que asumen la defensa de lo racional frente a la sinrazón. La locura es experimentada como una amenaza general contra todos y contra todo, incluido no solo el orden social, sino también la intelección racionalista misma del universo. Así entendida, la historia de la medicina mental deja de ser una tarea científica y, como dice Augusto Ruiz, termina «por parecerse a los estudios que algunos aficionados realizan de sus propias familias. Estudios donde todo o casi todo lo que ocurre es bueno y donde los protagonistas son, como en las epopeyas, gentes heroicas». Los hechos son por completo diferentes según las investigaciones de Augusto Ruiz. Desde mediados del siglo XIX y hasta principios de este siglo, por ejemplo, se desató en Lima una verdadera cacería de locos a cargo de la Policía, los médicos y los familiares. Los procedimientos «terapéuticos» a que eran



José Casimiro Ulloa

sometidos estos locos eran en su mayoría verdaderos suplicios; y por cierto que en el libro de Augusto Ruiz los testimonios a ese respecto no dejan muy bien situado a José Casimiro Ulloa, «Padre de la Psiquiatría Peruana». El caso del escritor Carlos Paz Soldán es muy ilustrativo, pues tuvo el valor de publicar y denunciar sus experiencias dentro del manicomio. Uno de esos días, por ejemplo, por orden de José Casimiro Ulloa, los empleados del manicomio amarraron a Carlos Paz Soldán y lo colocaron al borde de un estanque, luego lo arrojaron dentro del agua «en esa postura, boca abajo, con la cabeza bajo del agua y con los pies para arriba me tuvieron por un rato». Cuando estaba por desmayarse, lo izaron con la cuerda y al poco rato lo volvieron a zambullir. Hubo, es cierto, algunos médicos peruanos, como Manuel A. Muñiz, que reaccionaron contra estos métodos bárbaros; pero el cambio de actitud general frente a los locos resultó muy lento. Augusto Ruiz supone que toda esta metodología terapéutica puede ser explicada como una expresión de la utopía controlista de las

élites peruanas que pretendían modernizar al país y transformar el ambiente urbano en un espacio puro y a sus habitantes en dóciles y eficientes trabajadores. Utopía y modernidad que no llegaron a ser realizadas y cuyo descrédito ya era patente a principios de este siglo. Solo entonces fue posible que se desarrollara una terapéutica mental distinta a la coincidencia con las ideas precursoras de Muñiz. Este es el significado del nuevo manicomio de Magdalena y de los médicos Caravedo y Valdizán, a quienes no por eso debemos convertir en superhéroes sin errores.

El carácter del loco y la locura como desafío social fue claramente asumido entonces por algunos intelectuales peruanos, sobre todo por aquellos que cuestionaban la totalidad de la organización económica y política del país. El dentista Christian Dam llegó a decir que en el Perú han sido llamados locos todos los hombres que han comprendido su respectiva época. «De esa clase de locos ha habido algunos entre nosotros: Vigil, loco; Amézaga, loco; Mariátegui, loco;

loco Paz Soldán; loco Pacheco; loco Quimper; loco González Prada. ¡Qué manicomio podría formarse en el Perú!».

Claro está que en algunos casos concretos nos encontramos por desgracia ante verdaderos casos de insania como fueron los de Mercedes Cabello de Carbonera y Jorge Miota González, cuya defensa fue asumida por algunos jóvenes peruanos como un modo de definirse contra el espíritu autoritario del país.

En este libro ha querido también Augusto Ruiz dedicar un capítulo al apogeo y derrota de la rebelión suicida. Hubo al parecer suicidios de indígenas en fechas muy tempranas después de la Conquista. En cambio, no existen testimonios sobre suicidios de esclavos, como sí los hay para otras regiones de América, sobre todo entre los llamados negros bozales. Habría que investigar si la mayoría de los esclavos peruanos eran o no negros criollos con mayor índice de adaptación. Para el siglo XIX hay evidencia de suicidios entre los migrantes chinos. De 1852 a 1854, 60 obreros chinos se suicidaron en las islas guaneras; y hay otras cifras más, registradas en las haciendas cañaveleras. Después de la guerra del Pacífico hubo una verdadera ola de suicidios que solo en Lima, según algunos, llegaron a 22 por año en la década de 1890. El 80 por ciento eran definidos como de «condición humilde». Augusto Ruiz ha relacionado esta frecuencia de suicidios con las coyunturas económicas, mostrando que los suicidios coinciden con los desequilibrios y las crisis. Algo muy parecido a lo que viene ocurriendo hoy como subproducto de los ajustes económicos.

Desde muy temprano todo el *establishment* social reaccionó contra las tendencias suicidas. La Iglesia católica se opuso al entierro de los suicidas no solo en «tierra sagrada» sino en los propios cementerios laicos administrados por las beneficencias locales. En 1861 un periódico católico pidió que los suicidas fueran declarados «traidores a la patria». Desde la otra orilla, aparentemente científica, la incompreensión no era menor. En 1878, por ejemplo, el doctor Modesto Silva Santisteban relacionaba el suicidio con el libertinaje y la

Mercedes Cabello





Hospital Larco Herrera

masturbación; pocos años después, el médico Andrés Muñoz consideraba mentalmente enfermos a los suicidas potenciales. El temor y la persecución a la vez anticipatoria y póstuma contra los suicidas llevó en 1920 a que otro médico dijera que el suicidio, lejos de ser un mal terrible, era la válvula de escape por la cual se iban cerebros mal contruidos.

Fue en medio de este ambiente que empezaron a definirse desde principios de siglo diversos criterios y alternativas en la definición de locos, suicidas y tratamientos mentales. No se trata de escribir una historia maniqueísta en color blanco y negro ni hablar estrictamente de «bandos». Pero lo cierto es que hubo una tendencia de carácter científico y técnico que llevó a la creación de servicios psiquiátricos y consultorios mentales en la Prefectura de Lima y en los diversos

hospitales de la capital, pero al mismo tiempo se introdujeron en la psiquiatría peruana conceptos como supervivencia de los más aptos y la selección natural. En algún caso concreto, esto llevó a la identificación con la ideología nazi. En esa línea, hubo médicos peruanos que recomendaron esterilizar a los débiles mentales; otros que relacionaron los delitos sexuales con individuos de baja estatura y que por último sostuvieron, muy sesudamente, que la raza blanca tenía el mayor índice intelectual en el Perú, seguida por la mestiza, la india y la negra. Se acuñó también el concepto «peligrosidad no delictiva» aplicado al indio y se habló de la degeneración de la raza indígena.

En oposición a ese ambiente, Augusto Ruiz sitúa la búsqueda de una nueva racionalidad por parte de José Carlos Mariátegui y otros miembros de la ge-

neración reformista. Uno de los síntomas a nivel personal sería el rechazo del padre desertor que en Mariátegui quedó expresado doblemente de un lado «en su continuo enfrentamiento al Sol, oculto símbolo paterno» (el Sol es mi enemigo personal decía Mariátegui) y del otro en el cambio de nombre como creación de uno mismo (Mariátegui bautizado José del Carmen es luego Juan Croniqueur y después será conocido como José Carlos). Nada de eso tendría importancia si no fuera porque Mariátegui, mejor que otros de su tiempo, propuso una nueva racionalidad de carácter marxista distinta a las racionalidades que hasta entonces habían querido imponerse en el Perú. Por eso —como dice Augusto Ruiz—, Mariátegui sostuvo un diálogo con la sinrazón, que no es otra cosa que una comprensión humanista de los personajes despreciados por la élite.

Este libro puede ser leído sin cansancio de una sola tirada; pero si al final tuviera que escoger algunas páginas en forma exclusiva vacilaría entre, por un lado, cualquiera de los excelentes capítulos escritos por Augusto Ruiz y, por el otro, el testimonio extraordinario que él ha sabido recoger de Ricardo Arbulú sobre el manicomio Larco Herrera de 1932 a 1947. Arbulú es uno de esos héroes civiles callados y discretos aunque también con un altiplánico sentido del humor que algunos llamarían británico. A él le debemos algunas de las mejores iniciativas de la bibliotecología peruana, pero sobre todo además una forma consecuente de vivir sus ideas. Quizá esa consecuencia explique su amistad con Pedro Benvenuto y la relación de ambos con el manicomio limeño donde Arbulú ingresó en 1932 a trabajar como bibliotecario por recomendación que le hizo Benvenuto. Benvenuto, a quien muchos se limitan a calificar de reaccionario abierto, fue un hombre que merece respeto desde cualquiera de las orillas ideológicas en que diferentes peruanos nos encontremos. En mi época de estudiante lo admiré sin coincidir con su posición doctrinaria. No tanto ni solo por su sabiduría, sino sobre todo por el valor ético de su vida diaria; era un hombre pobre que no pedía favores y a quien la derecha peruana no le concedió en su juventud las oportunidades debidas para su realización profesional. Benvenuto era además un cristiano auténtico que ejercía rigurosa-



César Moro



El cardenal Landázuri y Honorario Delgado

mente verdaderas obras de misericordia visitando a enfermos y ancianos de los asilos limeños.

El manicomio al cual fue invitado Arbulú por Benvenuto no era entonces la cárcel disimulada de hoy. Fueron los mejores momentos de la psiquiatría peruana (Caravedo, Valega) y allí encontraron refugio algunos de los artistas e intelectuales para quienes resultaba insoportable la agresión del medio social (Martín Adán, Alfonso de Silva, José Quizpez-Asín). Allí también trabajaba el padre de Luis Alberto Sánchez y gracias a esa relación la imprenta del manicomio editó *La casa de cartón*, como nos recuerda Ricardo Arbulú: «No era un manicomio, era una academia» y cuando César Moro organizó una muestra de pintura de los pacientes, su hermano José puso un letrero: «Se prohíbe la entrada a los imbéciles». Todos estos son recuerdos de Arbulú transmitidos gracias a la perspectiva de Augusto Ruiz. Debemos creer que Arbulú no romantiza ya que al mismo tiempo consigna los aspectos negros y luctuosos. Nos dice, por ejemplo, que para disminuir la agitación de los enfermos se les daba baños calientes que debían durar no más de tres horas. Pero a veces los enfermeros se iban a dormir y dejaban el encargo a los enfermos que consideraban más lúcidos. El hecho es que a la mañana siguiente amanecían



Foto de Roberto Huarcaya, de la serie *La nave del olvido*.

muchos enfermos sancochados en las tinas. Cuando había que preparar los certificados de defunción, enfermeros y médicos escribían: «Muerto por síncope cardíaco».

Llevados por los vientos de la modernidad, algunos psiquiatras peruanos experimentaban impunemente con sus enfermos. Ricardo Arbulú recuerda los clamorosos fracasos de la lobotomía y el electroshock, que cuando le fue aplicado al poeta puneño Roberto Mostajo le produjo un ataque epiléptico que causó la fractura de brazos y piernas. Otras veces se aplicaban medidas terapéuticas extraordinarias para curar el alcoholismo. Después de una de estas sesiones, el más solemne de los psiquiatras peruanos (todos sabemos quién es) le preguntó a Martín Adán: «¿Y cómo se siente usted, señor de la Fuente?» y Martín Adán, despertando del coma, respondió: «Con muchas ganas de tomar una copa de pisco»; con lo cual la terapia fue obviamente cancelada. No olvidemos, por último, la moda del *shock* insulínico traída por cierta gran figura médica desde Europa como novedad hacia 1944. Ese mismo médico aplicó este *shock* a la hija de un íntimo amigo, colega suyo en el gabinete de Bustamante y Rivero



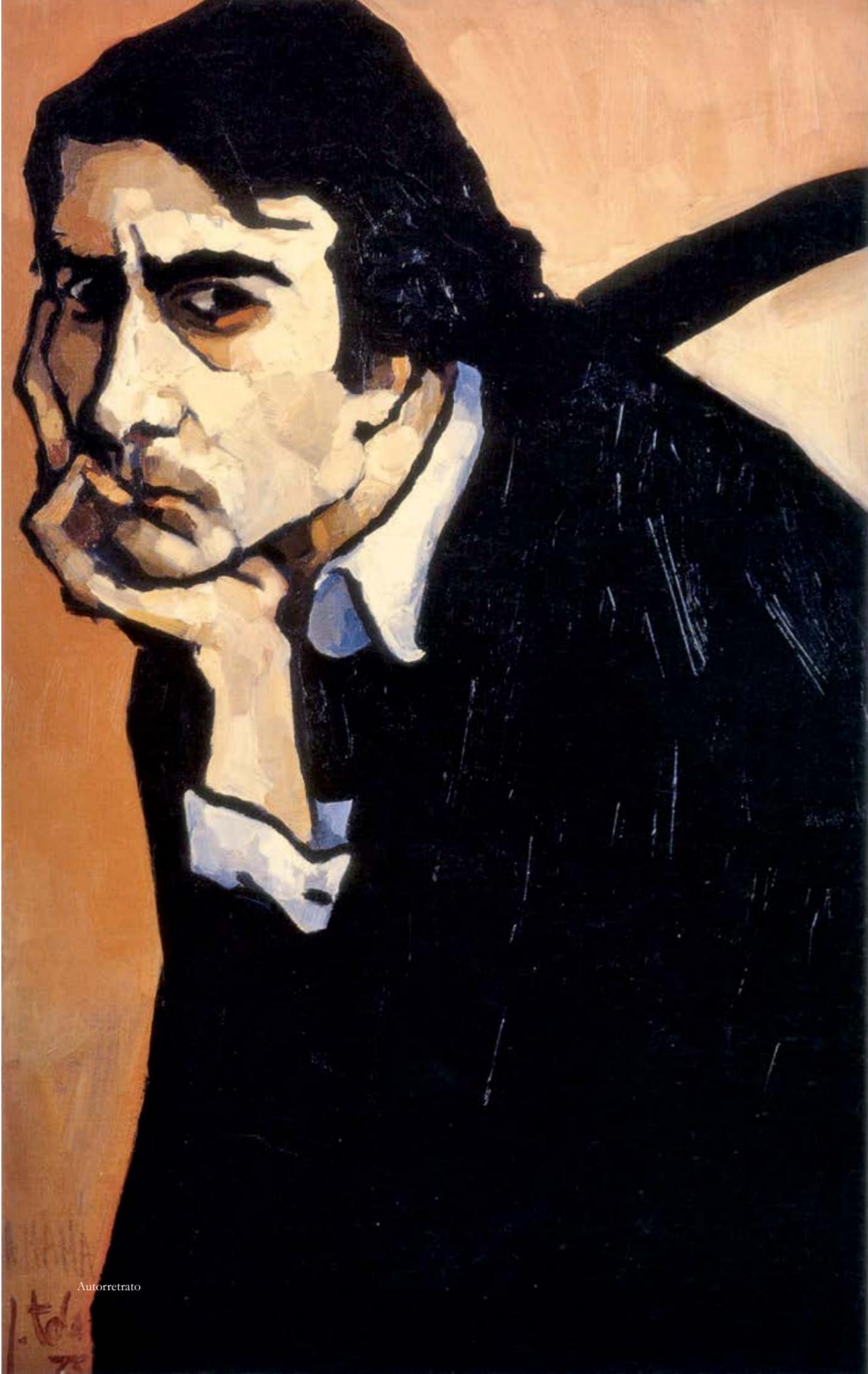
Pabellón del Larco Herrera

y le causó demencia incurable. El médico abandonó irresponsablemente a la enferma y sus familiares. En estas páginas finales de Ricardo Arbulú hay encerrado un libro que ojalá pueda él concretar junto con Augusto Ruiz.

Psiquiatras y locos cuestiona, con rigor profesional de historiador, la hostilidad contra la locura. Actitud que no solo es incorrecta científicamente sino que además puede implicar riesgos en el futuro para las propias sociedades discriminatorias. El miedo a los esquizofrénicos, por ejemplo, puede constituir un miedo antihistórico contra una de las posibilidades de la evolución humana; pues el esquizofrénico no es una mandrágora; quizá sea más bien testigo residual de tiempos anteriores, no muy lejanos, en que muchas mentes humanas «normales» funcionaban como mentes bicamerales. En el interior de esos cerebros, según Jaynes, podían producirse conversaciones en silencio entre el área de Wernicke y un área alucinatoria, vinculadas ambas entre sí por una comisura anterior que hace tres mil años probablemente era más ancha que hoy en día en un mayor número de individuos. Allí es donde se escuchaban las voces de los poetas o la voz de la conciencia.

Numerosos santos y héroes tuvieron, ya en épocas históricas, estas mentes bicamerales «esquizofrénicas». Así podemos explicarnos las voces que escuchaba Juana de Arco. O las que escuchaba el poeta peruano Martín Adán cuando dijo: «Ser poeta es oír las sumas voces / el pecho herido por un haz de goces / mientras la mano escribir no osa». Nadie puede saber si en una próxima fase de la humanidad algunas potencialidades esquizofrénicas, hoy patologizadas, no representarían, en cambio, una tabla de salvación evolutiva.

Con *Psiquiatras y locos* nos tropezamos, según vemos, con una doble frontera: la frontera historiográfica renovada por este joven historiador Augusto Ruiz Zavallos; y la frontera de nuestra conciencia de responsabilidades sociales que nos obliga a redefinir nuestra relación con los hombres que viven en puestos de vanguardia; porque al final los santos, los héroes y los locos representan aquella parte de la humanidad que se atreve a ir hasta los bordes del mundo y los límites de la especie; constituyen una de las pocas formas que tenemos las moscas para romper los vidrios del cuarto donde estamos encerrados.*



Autorretrato

EL ARTE FANTÁSTICO DE TOLA

Jorge Bernuy

*Hay personas que transforman el sol en una simple mancha amarilla,
pero hay también quien hace de una simple mancha amarilla el propio sol.*

Picasso

JOSÉ MIGUEL TOLA DE HABICH (LIMA 1943-2019) NOS PROPONE EN SU OBRA UNA REFLEXIÓN QUE ESCAPA A LOS ÁMBITOS ESTABLECIDOS PARA SITUARSE EN UNA DE LAS PERSPECTIVAS MÁS LÚCIDAS Y COMPLEJAS DEL ARTE DE NUESTRO TIEMPO. PARA TOLA NO SE TRATA DE OPTAR ENTRE LA TRADICIÓN ESTILIZADORA ABSTRACTA O RACIONALISTA DEL ARTE CONTEMPORÁNEO O LA FIGURACIÓN NATURALISTA DECIMONÓNICA, SINO QUE OLVIDANDO CUALQUIER PRECEPTO SUBLIMADOR —EMPEZANDO POR EL MISMO ARTE— SE INTEGRA EN OTRA TRADICIÓN PARA BUSCAR ALGO NUEVO E INSÓLITO DE LA EXPRESIÓN DE LO NO CONOCIDO Y LOGRAR LA EXPRESIÓN DE SIGNIFICADOS QUE TRANSCIENDEN LA APARIENCIA FÍSICA DE LAS COSAS, MÁS ALLÁ DE LA REALIDAD MATERIAL.



Personaje. Óleo sobre madera, 1972.

José Tola, que parecía ser frío e impenetrable, en realidad era muy diferente: humano y gran amigo, inteligente, mordaz, con una capacidad de sarcasmo y también para actuar de modo irritante frente a las personas que no le gustaban. Recuerdo la inauguración de una muestra de sus grabados en la galería Pancho

Fierro, estábamos conversando y de forma imprudente se acercó una señora para solicitarle la firma de su catálogo, él sacó su lapicero y se lo dedicó. Cuando yo salía de la galería, la señora se me acercó muy molesta y me mostró lo que él le había escrito: «con mucho desagrado le dedico este catálogo».

Desde sus primeros dibujos hasta las últimas pinturas que hizo antes de morir, el arte de Tola fue mejorando constantemente, y esto es posible cuando se dominan los secretos de un lenguaje artístico, se posee un tono fuerte y profundo, que no es producto exclusivo del tema, sino principalmente de la sensibilidad del artista para elaborarlo, medirlo, controlarlo y proyectar ideas y convicciones a través de sus expresivas imágenes.

Los monstruos de Tola aparecen alejados voluntariamente de las fuerzas y tensiones de la vida. Apenas presentidas, como si la muerte realmente consistiera en un éxtasis que libera las penas y los gozos reprimidos. Sus trabajos son de implicaciones múltiples, de sugerencias de carácter lírico, de incontables nexos con la realidad. Y de ello se desprenden insistentemente

observaciones válidas y penetrantes sobre el comportamiento humano.

En el claro oscuro encuentra Tola su noción de color y de espacio, los cuales muestra enriquecidos por un grafismo pensado y sugerente. Para el maestro los espacios son ámbitos de luz que velan, esconden o destacan las figuras llenas de intrigas y poesía. Para este pintor el color negro puede referirse a un tiempo diferente, puede ser sombrío o puede ser misterioso aunque comparta con el blanco la delimitación a veces infinita de esos ámbitos rojos y amarillos para disponer la composición apropiada en sus diferentes énfasis: recortando, envolviendo líneas y rectángulos en diferentes planos, captando los ecos de risas diabólicas y elementos como estrellas, cruces, flechas con bandas

La amante del perro. Óleo, 1980.





Los eunucos de la Guerra XI. Recorte, óleo-maderba, 1989.

que cruzan diagonal, vertical y horizontalmente fondos imprecisos en demanda de dinamismo y armonía.

Tola impregna sus pinturas de una atmósfera densa que comunica una inquietud siempre enlazada con el tema. En sus ambientes extraños, sobrecogedores y mórbidos se sitúan con despiadado acoplamiento gestos indescifrables, estertores de lenguas, bocas salientes, dientes feroces y esquizofrénicos ojos; falos, manos y flores, líneas que a veces se acumulan y a veces se disuelven en busca de ese realismo que, no obstante el conector binario de sus obras, revisten sus imágenes de realismo expresivo. Realismo angustioso de intuición, dibujo cuidadoso que se asoma constantemente detrás de subterfugios de la técnica. Tola recibe y abandona influencias con desconcer-

tante rapidez, influencias que se doblan dócilmente ante su personal concepción del arte. Pero es evidente también que una vez atrapadas en sus telas, los temas superan diferencias parecidas y verdades psicológicas para reflejar ante todo el aura poética de su imaginación. Su obra es exclusiva y totalmente autoexpresión. Las risas y los delirios son igualmente suyos. Pero no por las revelaciones de los temas cuanto por las posibilidades que se ha propuesto materializar permanentemente.

Jose Tola se distinguió desde siempre por su carácter hermético y solitario. Muy joven sufrió el desarraigo y lejos de integrarse a sus compañeros de clase, más bien buscó refugiarse en el dibujo de ahorcados. A los 17 años, en cuarto de media, pinta su primer lienzo y

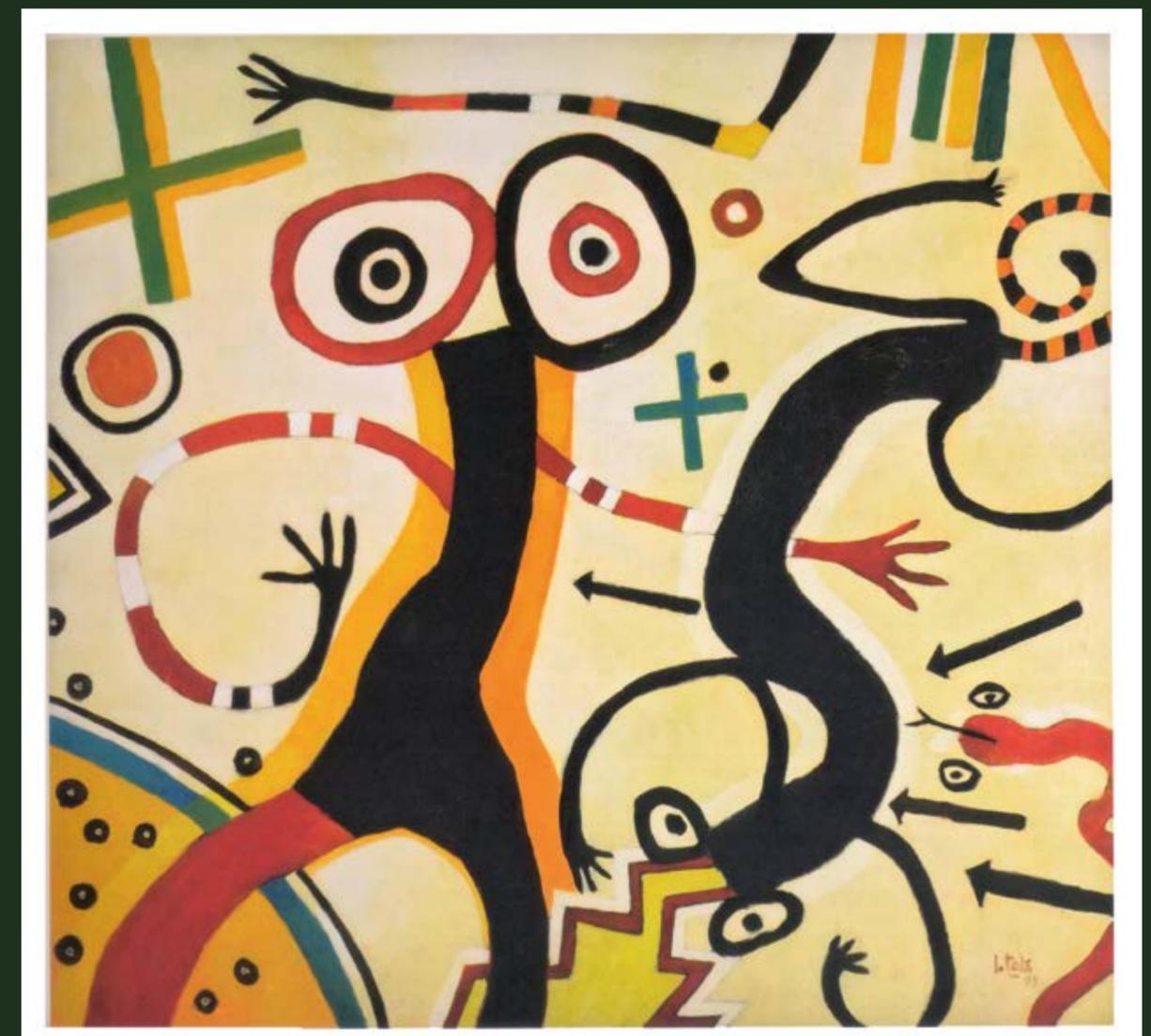
cuando termina secundaria decide matricularse en la Escuela Nacional de Bellas Artes. Luego de tres meses en esa institución descubrirá que necesita formarse fuera del país, elige España y es aceptado en la Real Academia de Madrid donde recibe una formación extremadamente clásica y egresa como profesor de dibujo y pintura. De esa época su obra más reconocible es su autorretrato de 1965, sobrio y expresivo.

En 1966 vive la cultura psicodélica de Europa, viaja a Londres y trabaja en una morgue lavando muertos. «Los cadáveres llegaban a mí después de la autopsia, era el encargado de coserlos, engraparlos, lavarlos, te-

nía que ponerlos presentables. Esto marcó poderosamente mi imaginación».

En 1969 Tola decide regresar al Perú, encuentra que Lima es una ciudad chata y fea. En la capital realiza una serie de grabados y decide enviar un óleo sobre papel a un concurso organizado por la Municipalidad de San Isidro, el primer Salón de Artes Plásticas, que lo hizo acreedor al primer premio de pintura con un monto de 50 mil soles, pero Tola no sospechaba el escándalo que le esperaba: el pintor Carlos Aitor Castillo acusó al concurso de tener un jurado improvisado y señaló que había presunción bien fundada de compadrería entre

Bailarin y animal. óleo, 1995.



el premiado y uno de los jurados. «El arte por obra y gracia del municipio está por los suelos», dijo Castillo. Al poco tiempo, Tola es invitado a exponer en la galería de Seiquer de Madrid donde la crítica celebra su originalidad y destreza; el poeta José Hierro califica de sabia su pintura, su obra. El pintor aprovecha esta oportunidad para viajar a países peligrosos del Medio Oriente: Irán, Afganistán, Pakistán, India. Este viaje dejará una huella profunda en su espíritu.

En 1974 regresa a Lima y se pone en contacto con el director de la Escuela de Bellas Artes, Juan Manuel Ugarte Eléspuru, para enseñar en la Escuela; su solicitud fue rechazada. Tola entró en una etapa de silencio, se dedica a la traducción, escribe poesía, literatura erótica y pornográfica; fueron tres años de inactividad pictórica.

En 1977 siente la necesidad de volver a pintar, nada de lo que hizo entre tanto le satisface, y en 1980 se entre-

El cautivo, óleo, 2001.



El iluminado, Ensamblaje, 1991.

gó totalmente a su arte, poniendo toda su personalidad en sus obras, sus emociones fluían libremente, prepara su exposición que le deparará el éxito consagratorio en la Galería 9. Sus dibujos muestran figuras que invocan una intervención sobrenatural, bocas arqueadas de erotismo, caras patibularias que aúllan sus penas como injurias en medio de una noche de terror.

La muestra fue de gran éxito, un día antes de la inauguración estaba vendidas todas las obras y des-

pués llegaron los pedidos. Pero este éxito lo llevó a cuestionarse si ese era el camino para buscar nuevos rumbos. Renunciar a lo aprendido y romper la formal era su objetivo. Se encierra en su taller y trabaja «Los eunucos de la guerra», obras hechas y pintadas en esmalte sobre madera recortada irregularmente, en un formato no convencional. Estas piezas expresan la perplejidad, la frustración, la castración metafórica, la ambigüedad. Los eunucos, seres humanos monstruosamente deformados

ejercen, no obstante, un efecto de fascinación estética. Representando al Perú viajan a la Bienal de Sao Paulo, donde Tola obtiene gran éxito. Sobre él y esta serie, Carlos Rodríguez Saavedra escribió: «Una pintura radical diferente a su obra anterior y a la vez significa la recuperación plena de su libertad». Los eunucos se exhibieron en la Galería Fórum y, a diferencia de 1980, no se vendió un solo trabajo, fue un fracaso comercial. Pero el maestro siguió trabajando las formas organoides a través de un regreso al cuerpo humano, al retrato

en proceso de cuerpo humano, cabeza, boca, ojos, orejas, manos dispuestos irregularmente.

En 1986 Tola viaja a México, allí siente que reencontra su personalidad; después de dos años vuelve a Lima y sorprende con sus trabajos de inserción sobre soportes de metales luminosos, dotados de un esplendor trágico, turbador. Con esta obra consigue en 1986 el primer premio de pintura en la Bienal de La Habana.

El pintor y su modelo. Óleo, 1995.



Hay mujer un animal silencioso que no conoces. Óleo, 1999.

El punto más alto estaba por llegar. En 1991 trabaja su obra protegido por una mascarilla contra el gas, trabaja con un material de polietileno y plástico quemado que él tuerce y cose. Juan Acha consideró esta obra como maestra. Pero este material tóxico afectó tremendamente la salud de Tola y tuvo que abandonarlo.

En 1995 regresa a la pintura sobre tela, el cuerpo reaparece reducido con trazado fuerte y fuerza dramática. Ese mismo año participa en la Bienal de Cuenca Ecuador en calidad de invitado de honor.

En 1998 gana el Primer premio de Teknoquímica. Y en el año 2006 exhibe en la galería Lucía de la Puente, ensamblajes a manera de altares asimétricos: «Los hombres no bajaron al infierno». Es la muestra más extraordinaria por su carácter subjetivo auténticamente expresivo.

Jose Tola, poco aficionado a la vida social, vivió para su arte en el que no buscó como finalidad última la gloria y la riqueza, sino una satisfacción personal.*

FIDEL CARRILLO

EL NUEVO COLOR DE LIMA

Guillermo Niño de Guzmán

SIEMPRE CUESTA DESPEGARSE DE LOS LUGARES COMUNES. LA VISIÓN TRADICIONAL DE LIMA NOS HA IMPUESTO LA IMAGEN DE UNA URBE LÚGUBRE. A MEDIADOS DEL SIGLO XIX, EL ESCRITOR Y BALLENERO HERMAN MELVILLE DIJO EN *MOBY DICK* QUE ERA LA CIUDAD MÁS EXTRAÑA Y TRISTE QUE HABÍA SOBRE LA TIERRA, RECUBIERTA POR UNA CAPA DE NIEBLA QUE SEMEJABA UN VELO DE HORROR. Y EN LA SIGUIENTE CENTURIA EL POETA CÉSAR MORO SE REFIRIÓ A ELLA COMO «LIMA LA HORRIBLE», CALIFICACIÓN QUE SEBASTIÁN SALAZAR BONDY RETOMÓ PARA TITULAR SU POLÉMICO ENSAYO EN EL QUE DESBARATABA EL MITO COLONIAL DE LA CAPITAL PERUANA COMO LUGAR DE PROMISIÓN. PERO MUCHA AGUA HA DISCURRIDO BAJO LOS PUENTES DESDE ENTONCES Y LIMA, AUNQUE EXCESIVA Y CAÓTICA, SE HA LIBERADO DE AQUELLOS ESTIGMAS, COMO LO PRUEBA LA CÁMARA DE FIDEL CARRILLO.

¿Cómo se explica que este fotógrafo sea capaz de mostrarnos una ciudad atípica y distinta, donde el color irrumpe como un elemento inusitado que subvierte la idea de una Lima gris y taciturna? Pues, simplemente, porque nuestra capital ha experimentado cambios drásticos en los últimos decenios como consecuencia del fenómeno de las migraciones. A partir de los años cincuenta del siglo pasado comenzaron a llegar pobladores del interior del país, ávidos por mejorar unas condiciones de vida que parecían haberse estancado en sus lugares de origen, relegados al olvido por los gobiernos de turno. Esta situación recrudeció en la década del ochenta, cuando la feroz escalada terrorista

forzó a numerosos pobladores de diversas regiones a buscar refugio en Lima. Y, junto con ellos, trajeron sus modos peculiares de hablar, sus costumbres y rituales, los cuales se fusionaron con los hábitos locales y dieron como resultado la denominada cultura «chicha». Más allá de sus pros y contras, lo cierto es que aquellos migrantes condenados a habitar en los suburbios le insuflaron un nuevo aliento a la ciudad y, de paso, le imprimieron otro color.

Fidel Carrillo es hijo de migrantes ancashinos y, más que limeño, prefiere definirse como oriundo de Comas. Sin duda, su vínculo con este barrio populoso es un factor





que ha contribuido a determinar su mirada. En ese sentido, como se aprecia en sus fotografías, se mueve como pez en el agua por sectores marginales, conoce el drama cotidiano de sus vecinos y los escollos que enfrentan en una Lima barrida por el desborde urbano. Su ojo zahorí no pierde ningún detalle en sus recorridos callejeros y, a la par que observa con agudeza, incide en el humor. Repárese en aquella imagen que nos presenta un microbús de utilería, cuyos pasajeros lucen vestimentas andinas y mueven el transporte con sus propios pies, como si fueran los Picapiedra de la serie animada a bordo de su «tronco-móvil». La ironía de la composición visual es reforzada por el colorido del vehículo (verde con decorados rosados) y por el cartel lateral donde suelen figurar los puntos de la ruta, pero que en este caso indica: «nuestra cultura popular». Y la guinda que corona el pastel es la ubicación de la toma: la imagen ha sido captada en plena Plaza Mayor de Lima y frente al Palacio de Gobierno. Otro toque humorístico, con un tinte *kitsch*, se advierte en una instantánea registrada en una suerte de corso carnavalesco que evoca el legado inca: el soberano es trasladado por sus servidores en unas andas engalanadas con un vistoso símbolo del dios Inti.

FIDEL CARRILLO ES HIJO DE MIGRANTES ANCASHINOS Y, MÁS QUE LIMEÑO, PREFIERE DEFINIRSE COMO ORIUNDO DE COMAS. SIN DUDA, SU VÍNCULO CON ESTE BARRIO POPULOSO ES UN FACTOR QUE HA CONTRIBUIDO A DETERMINAR SU MIRADA. EN ESE SENTIDO, COMO SE APRECIA EN SUS FOTOGRAFÍAS, SE MUEVE COMO PEZ EN EL AGUA POR SECTORES MARGINALES, CONOCE EL DRAMA COTIDIANO DE SUS VECINOS Y LOS ESCOLLOS QUE ENFRENTAN EN UNA LIMA BARRIDA POR EL DESBORDE URBANO. SU OJO ZAHORÍ NO PIERDE NINGÚN DETALLE EN SUS RECORRIDOS CALLEJEROS Y, A LA PAR QUE OBSERVA CON AGUDEZA, INCIDE EN EL HUMOR.



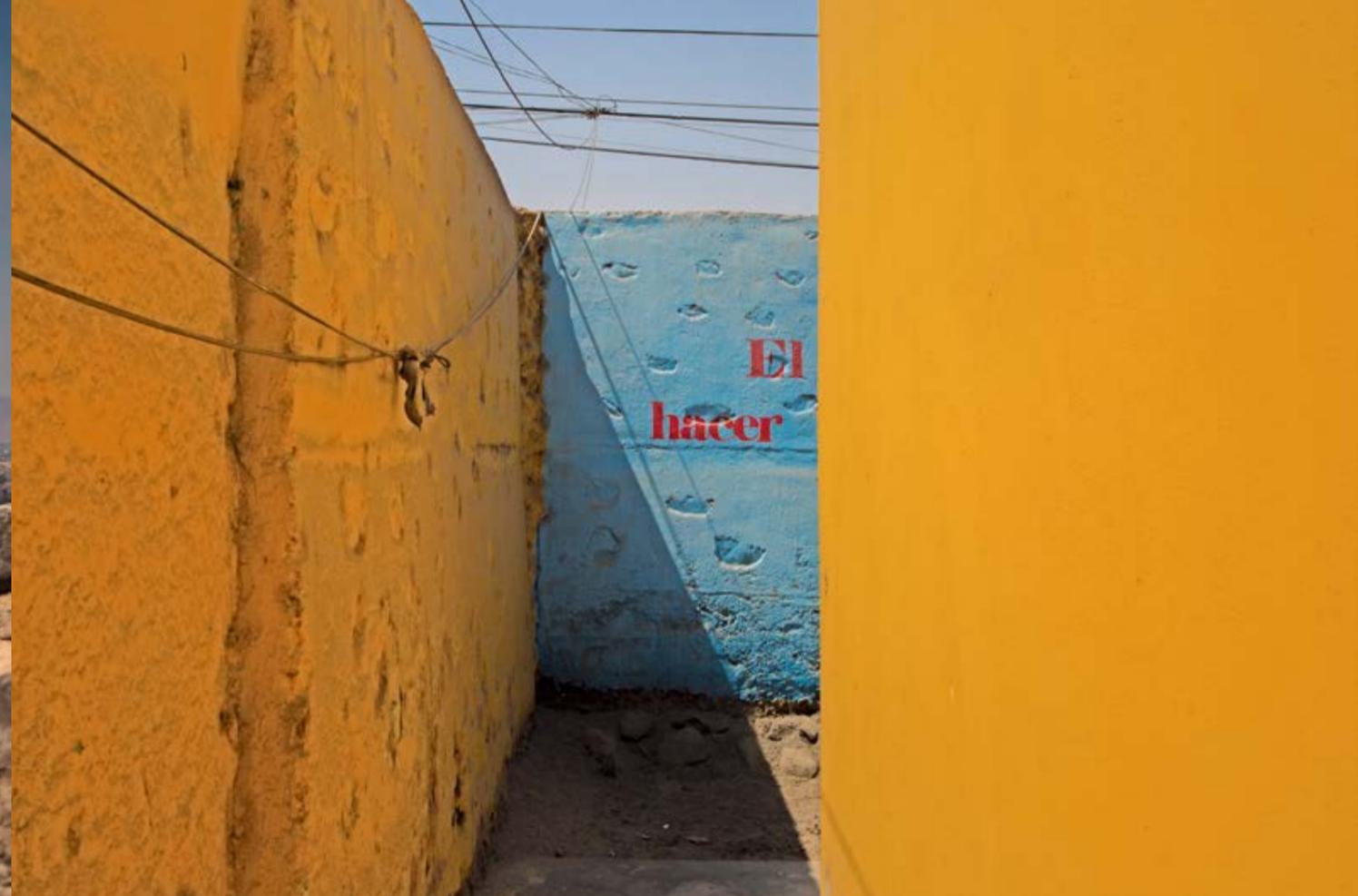
tapadas limeñas. Evidentemente, hay un guiño al espectador, quien, inevitablemente, notará la alusión al pasado virreinal y lo confrontará con la visión actual en que dos mujeres empoderadas por su rol policial corroboran el transcurso implacable de la historia.

El espectro que cubre nuestro fotógrafo es más amplio de lo que parece a primera vista. Así como es diestro para la exploración visual del tráfago urbano y de las manifestaciones de la cultura popular, también se distingue cuando compone imágenes que responden a una intención menos social. Hay en él cierto gusto por lo insólito, como en aquella fotografía donde vemos una hilera de espaldas desnudas. Se trata de bañistas que aguardan su turno para deslizarse por un tobogán instalado en una piscina, pero lo que en otras circunstancias sería algo corriente adquiere, debido al enfoque desde atrás, un aire extraño y misterioso.

El talento del fotógrafo para manejar el color resalta en todas sus fotografías. A veces se vale de un único elemento cromático, como en aquella vista desde la cumbre del cerro San Cristóbal, donde una solitaria mujer aparece con una sombrilla de franjas azules y blancas. Abajo y en torno suyo, se divisa una ciudad vasta y ajena, donde el color está prácticamente ausente en las construcciones de ladrillos. Al fondo, asoma un cielo encapotado. Algo similar ocurre con aquella toma aérea de la carpa de un circo itinerante. Sus listones azul y amarillo se imponen sobre un trasfondo urbano monocorde, con casas sin pintar, unos árboles lejanos y una cortina de niebla. En otras fotografías, Carrillo se deja tentar por el estallido del color. Tal es el caso de la imagen de un tobogán inflable erigido para la diversión de los niños. Su vibrante colorido contrasta con el cerro marrón y desolado que se yergue detrás, y un cielo abrumadoramente gris.

Carrillo es un cazador que está siempre al acecho y que suele acertar cuando gatilla su cámara. Por ejemplo, ha capturado el instante preciso en que dos policías mujeres conversan en una esquina, donde destaca una pintura mural que reproduce a dos clásicas





La mirada sutil de Carrillo emerge en la fotografía de un jardín delimitado por una pared con un mural que muestra otra escena al aire libre, con pastos y árboles. Detrás, encontramos unas palmeras y una escalera, además de una elevación del terreno y una porción de cielo. Son, pues, varios niveles de realidad que se superponen e interconectan, los cuales han sido aprehendidos por una sola imagen. Otra fotografía sobresaliente es aquella que nos descubre el interior de un recinto sin techo. Dos paredes amarillas flanquean un corredor, al final del cual se alza un muro blanco donde se alcanza a leer dos palabras de una frase grabada en su superficie ('El' y 'hacer'). La composición resulta interesante por el ángulo de la toma y el entrecruzamiento de líneas y la segmentación en planos de color, lo que le confiere una apariencia casi abstracta.

De acuerdo con la reputada fotógrafa y curadora Mayu Mohanna, Fidel Carrillo se inserta en la vertiente del ensayo fotodocumental sobre la Lima migrante que desarrollaron Jaime Rázuri (desde los años ochenta) y Daniel Pajuelo (durante los noventa). Sin embargo, a diferencia de ellos, quienes cultivaron

una modalidad más clásica, en blanco y negro, y se empeñaban en ahondar en la marginalidad, elige otra vía, más acorde con sus orígenes. «En Carrillo –sostiene Mohanna– el color andino que los migrantes y sus descendientes llevan en la memoria irrumpe en la imagen; las escenas están embebidas de la estética migrante. Esta Lima no es ya marginal; las fotografías de Carrillo –desbordantes, efervescentes– reflejan la vida de las mayorías limeñas, vistas desde dentro».

Fidel Carrillo (Lima, 1969) estudió Ciencias de la Comunicación en la Universidad San Martín de Porres, pero no tardó en cambiar la máquina de escribir por la cámara de fotos. Según él, «fue una de las mejores decisiones de mi vida». En 1997, se inició como reportero gráfico en el diario *La República*. Luego trabajó en las redacciones de *Liberación*, *El Comercio* y *Perú21*. Colaboró con las agencia de prensa AFP Y AP en una época crucial de nuestra historia política como el segundo gobierno de Fujimori. Actualmente, se desempeña como fotógrafo independiente. El año pasado el Centro Cultural Inca Garcilaso de la Cancillería organizó una exposición individual de sus trabajos.*

TECNOLOQUÍAS

Luis Freire Sarria
Ilustración de Salvador Casós

DESENREDADOR PARA ABRAZOS INCÓMODOS

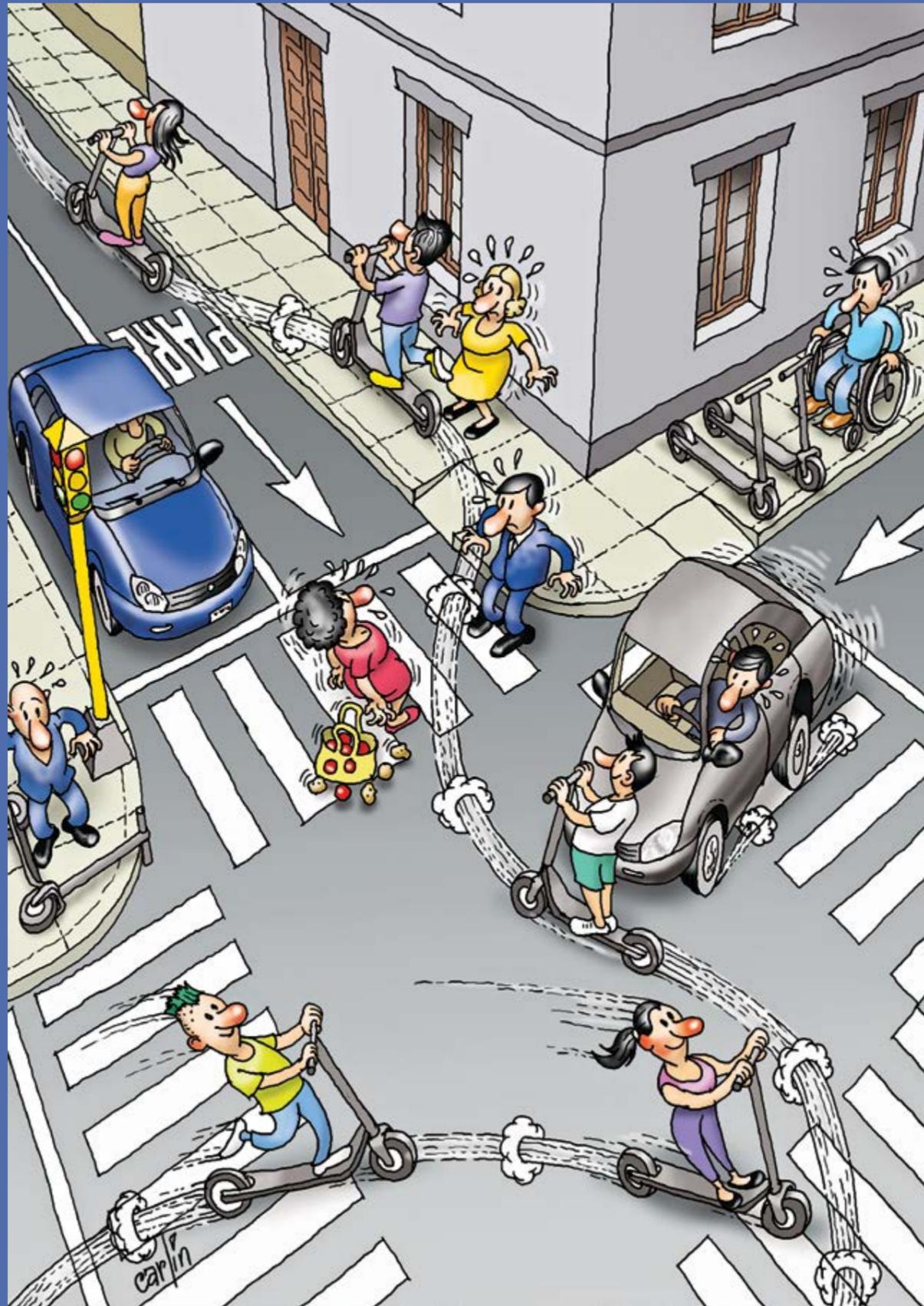
La vida social es pródiga en abrazos, más aún en esta Lima cariñosa, por no decir cargosa y empalagosa. No hay día y sobre todo noche en la que no nos envuelvan uno, dos, tres abrazos, algunos sinceros, otros por simple demagogia afectiva, como lo prueba la cantidad de cálidos abrazadores que nos venden, traicionan o roban como si nunca nos hubieran puesto un brazo en la espalda. Hay abrazos de pulpo, con ventosas dispuestas a chuparnos todo el beneficio posible. Hay también abrazos de oso que simulan un cariño volcánico y no son otra cosa que ganas encubiertas de rompernos las costillas. No faltan tampoco los abrazos eternos como condenas a cadena perpetua de los que no podemos escapar por más que queramos como también los verdaderamente peligrosos de todos, los abrazos masculinos con apretón lujurioso y besito paseandero de los que hay que escapar enseguida, así como aquellos otros sinceros, medidos y sin besito, transformados por cierta corrección política en descarados intentos de acoso sexual dignos de linchamiento sumario en los tribunales. Cuando el asco, el olor del peligro, el fastidio, la eternidad de un abrazo insostenible nos agobien en una reunión o en la calle, siempre es posible recurrir al desenredador de abrazos inventado por un reputado *socialité* con las espaldas laceradas por tanto palmazo

diz que afectuoso. Todo comenzó el día en que vio a un loquito introducido a una ambulancia con una camisa de fuerza, como sabemos, a esa prenda que maltrata la palabra camisa le alargan las mangas para que sobresalgan de las manos y puedan atarse por la espalda, de modo que el alienado no pueda mover los brazos y defenderse de sus loqueros. Eso es a veces un abrazo —dijo para sí mismo— una camisa de fuerza impuesta por la sociedad. La idea del desenredador surgió de inmediato, pero no la llevó a cabo hasta que las manazas grasientas de pollo a la brasa de un compañero de promoción le arruinaron una camisa blanca cuando al tipo se le dio por abrazarlo en la puerta de un restaurante en el que se encontraron por casualidad después de decenios sin verse. Eso es a veces un abrazo —se dijo por segunda vez— una cuenta de la lavandería. Dos días después, fabricaba el primer desenredador y luego de un mes, no se daba abasto con los pedidos. El desenredador de abrazos es nada menos y nada más que un poderoso *air bag* como los de automóvil para ser colocado entre el pecho y la camisa, polo, chompa o la prenda masculina o femenina que se lleve en la parte superior del cuerpo. Un control manual para guardar en el bolsillo o la cartera permite activarlo o dejarlo en descanso. Basta que un abrazo nos incomode, nos oprima la panza o las tetas más de

lo necesario, despida un olor nauseabundo a colonia barata o a ciertos aromas generados por la naturaleza humana, lo sintamos falso, meloso, hipócrita o nos evidencie que alguien quiere pasarse de la raya, para que el *air bag* se infle de golpe y sin miramientos. Los abrazadores saldrán despedidos con calculada e igualitaria violencia a una distancia aproximada de dos

metros del cuerpo que abrazaban. En estos tiempos del *Me Too*, el desenredador de abrazos es tan útil como el *spray* de pimienta entre los objetos defensivos de la mujer. Recomendable también para los castos de ciertas agrupaciones confesionales cuando los acosa un cuerpo glorioso, a menos que prefieran el *Me Too* Señor, especialmente creado para ellos.





EN ESTE NÚMERO

Carlos Amat y León, ingeniero agrónomo por la Universidad Agraria La Molina. MS Economics en Iowa State University, PHD Candidate in Agriculture Economics en University of Wisconsin. Profesor en los Departamentos de Economía de la La Molina y Profesor Emérito de la Universidad del Pacífico (UP). Director de Investigaciones en el Ministerio de Economía y Finanzas, Director del Centro de Investigación de la UP, (CIUP), Decano de la Facultad de Economía de UP y exministro de Agricultura. Autor de varios libros. El más reciente: *El Perú nuestro de cada día*.

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*. Ha escrito en el semanario *Somos* del diario *El Comercio*. Tiene publicadas las siguientes novelas: *Ángeles quebrados*, *Cartas africanas* y *Flores para Alejandro*. Actualmente escribe en la revista cultural *Vuelapluma*.

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

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*. Ha publicado el relato *Chepibola* editado por el IEP (Instituto de Estudios Peruanos).

Marco Martos, escritor, poeta, periodista y profesor universitario. Premio nacional de poesía en 1969. Doctor en Literatura, ha sido decano de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Mayor de San Marcos y actualmente es presidente de la Academia Peruana de la Lengua. *Casa Nostra*, *Cuaderno de quejas y contentamientos*, *Donde no se ama*, *Cabellera de Berenice* y *Aunque es de noche* son algunos títulos de su vasta obra poética. En enero del 2020 recibió la distinción de Personalidad Meritoria de la Cultura por el Ministerio de Cultura del Perú.

Jorge Bernuy, egresado de Bellas Artes. Realizó estudios especializados en España Francia: en el Institut Pédagogique de París; en el Musée de 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 del Perú. Ha sido profesor principal de pintura, en la Escuela Nacional de Bellas Artes entre 1995 y 1997. También es experto tasador de obras de arte y ha realizado importantes curadurías, entre ellas la retrospectiva del maestro Carlos Quizpez-Asín.

Guillermo Niño de Guzmán, escritor y periodista, obtuvo en 1988 el premio José María Arguedas, certamen literario organizado por el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología. Como periodista ha cumplido misiones de corresponsal en la guerra de Bosnia, en la ciudad de Sarajevo, en 1994, y en el frente del río Cenepa durante el conflicto armado entre Perú y Ecuador en 1995. Ha publicado *Caballos de medianoche*, (Seix Barral, 1984), *El tesoro de los sueños* (Fondo de Cultura Económica, 1995), *Una mujer no hace un verano* (Campodónico, 1995), *Algo que nunca serás* (Planeta, 2007) y su libro de ensayos *La búsqueda del placer* (Campodónico, 1996). Actualmente colabora en varias publicaciones del Perú y del extranjero.

Luis Freire Sarria, periodista y escritor. Ha publicado las novelas: *El Cronista que volvió del fuego* (ganadora de la I Biental Nacional de Novela Corta del Municipio de Barranco 2002), *El sol salía en un Chevrolet amarillo* (ganadora del premio Julio Ramón Ribeyro de novela corta 2005, convocado por el Banco Central de Reserva), *César Vallejo se aburría de seguir muerto en París* y *La tradición secreta de Ricardo Palma*. También obtuvo simultáneamente el premio de novela 2009 del diario *El Comercio* con *El perro sulfúrico* y el de la Universidad Federico Villarreal 2008, con *El Führer de Niebla*. En 2012 publicó la novela *Bragueta de bronce*. En 2018 publicó la novela *El bizco de la calle Roma*.

