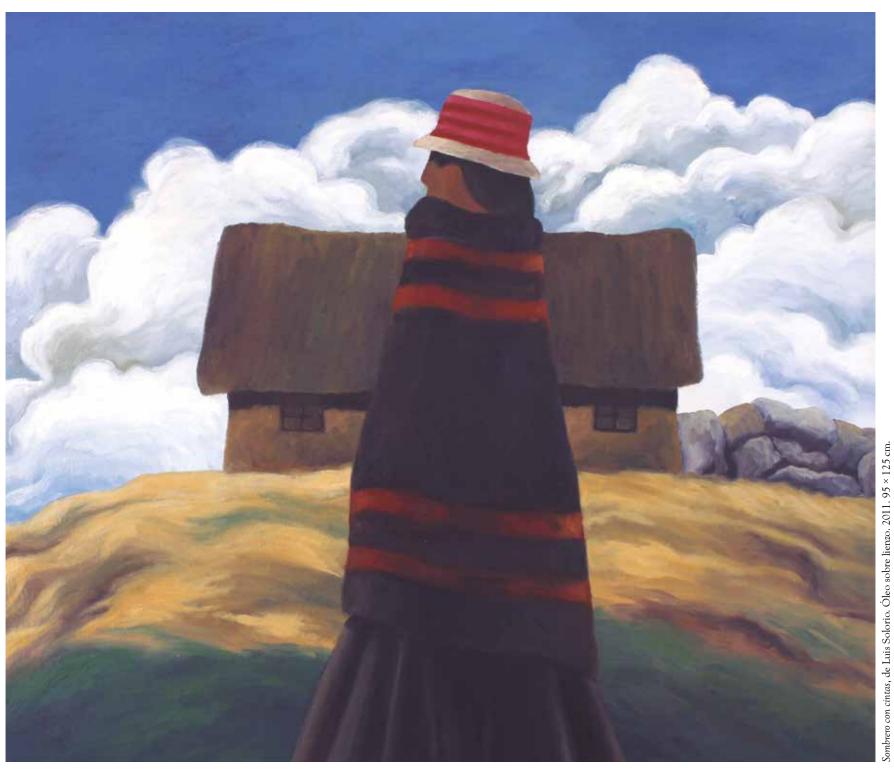
CHASQUI I

EL CORREO DEL PERÚ

Año 12, número 22

Boletín Cultural del Ministerio de Relaciones Exteriores

Mayo de 2014



CARLOS GERMÁN BELLI: EL POETA DEL HADA CIBERNÉTICA /
JUAN PÉREZ BOCANEGRA: UN CONFESIONARIO PARA LOS ANDES /
CARLOS ARANÍBAR Y LUIS LOAYZA: EL ARTE DEL ENSAYO /
CARLOS BACA-FLOR, EL ÚLTIMO ACADÉMICO /
EL ANTROPÓLOGO ARGUEDAS / EL PUENTE Q'ESWACHAKA

JUAN PÉREZ BOCANEGRA UN CONFESIONARIO PARA LOS ANDES

Bruce Mannheim*

Se publica en el Cusco, en edición fascimilar, el *Ritual formulario* de 1631, manual confesional del famoso párroco de Andahuaylillas.

₹l autor del Ritual formulario, ≺ Juan Pérez Bocanegra, o ✓Juan Pérez de Bocanegra (d. 1645), era párroco de la doctrina de Andahuaylillas¹, también conocido en el siglo XVII como «Antahuaylla la chica». Pérez Bocanegra era un cura secular, o sea, no pertenecía a ninguna orden religiosa, aunque se unía a los franciscanos de la tercera orden, que quiere decir que apoyaba plenamente a los credos de los franciscanos sin estar bajo su disciplina. El Ritual formulario revela una familiaridad profunda con la vida rural andina, incluyendo información sobre la interpretación de sueños y otras formas de adivinación, rituales de matrimonio, etcétera.

Franciscano de la tercera orden, Pérez Bocanegra estaba enredado en una larga disputa jurisdiccional con los jesuitas, quienes codiciaban su parroquia como centro de enseñanza de quechua por misioneros, paralelamente al centro de enseñanza de aimara que habían establecido en Juli. (También tenían títulos de varias haciendas cercanas). El Ritual formulario fue publicado durante el periodo en que los jesuitas controlaban la parroquia. La disputa de Pérez Bocanegra con los jesuitas también se reflejaba en su estilo de traducción y en sus recomendaciones prácticas. El Tercer Concilio Limense (1583), que fue dominado por los jesuitas, recomendaba que los curas capaciten a nativos andinos adeptos a escuchar confesiones, a que las registren en quipus y a servir de confesores de toda la comunidad. Pérez Bocanegra explícitamente desalentó dicha práctica. Mientras que el Tercer Concilio favorecía el uso de neologismos como I ñiy (literalmente 'decir I', o sea, 'aceptar') para compensar la ausencia de un concepto de «creencia» en el quechua sur peruano, Pérez Bocanegra prefería usar construcciones cuotitativas con la forma habitual del verbo «decir», el modo común v corriente de atribuir creencias en el idioma quechua. Al Tercer Concilio Limense le angustiaba la traducción de vocabulario religioso cristiano, y finalmente recomendó el uso de préstamos del español, para evitar posibles distorsiones doctrinales. En contraste, Pérez Bocanegra intentó concretizar



Retrato del bachiller Juan Pérez Bocanegra. Orante en el púlpito del templo de Andahuaylillas.

conceptos religiosos cristianos en imágenes andinas, incluyendo una traducción de Dios con el nombre del cerro Huanacauri. Para hacer la traducción, organizó la página para que los textos quechuas y españoles no estuvieran directamente asociados. Los pasajes en quechua están seguidos por sus contrapartes en español, muchas veces a modo de paráfrasis. En el caso de Hanaq pachap kusikuynin y otros dos himnos, todavía más complicados, Pérez Bocanegra no incluye ninguna traducción. Este dato en sí es significativo porque toca a la naturaleza del proyecto pastoral y teológico del Ritual formulario, que se situaba entre dos grietas, una entre las prácticas rituales prehispánicas y las encomendadas por la Iglesia y la otra entre la teología franciscana y la jesuita con respecto a la naturaleza de la Virgen María².

Ritual formulario

El Ritual formulario es un manual confesional de 720 páginas. El texto principal está escrito en el quechua cusqueño a principios del siglo XVII³, seguido por una traducción libre en castellano. Tres himnos quechuas, sin traducción, siguen al texto principal. Por evidencia interna (inclusive una referencia a las mitades [moieties] del pueblo de Andahuaylillas, p. 619) sabemos que el texto fue escrito en el quechua Cusco-Collao; toda evidencia lingüística —gramática, léxica, y ortográfica— es consisten-

te con esta proveniencia dialectal. Sin embargo, Pérez Bocanegra no marcaba las consonantes glotalizadas y aspiradas del quechua cuzqueño colonial. Sabemos que la variedad del quechua en que escribía los tenía por el h epentético que aparece al principio de las palabras que —por evidencias comparativas— tienen sonidos glotalizados. Pérez Bocanegra es consistente en distinguir entre dos fonemas del quechua cusqueño colonial, la s <p.m.: Este debe de tener un rayo debajo de la s> laminar (como el s del quechua cusqueño actual), representado por c en su ortografía (c antes i y e, v z al final de las silabas) v la s apical <n.b.: Este debe de tener un punto debajo de la s>, escrito s (ss entre vocales).

El Ritual formulario refleja la política tanto eclesiástica como teológica alrededor de su composición. Por casi una década de la tenencia de Pérez Bocanegra como párroco de Andahuaylillas, la Compañía de Jesús impugnaba el control de la parroquia con el obispado del Cusco; el litigo llegó al Consejo de Indias en España. Los jesuitas reclamaban la parroquia como una doctrina dedicada al entrenamiento de curas en los idiomas indígenas, al igual que su doctrina en Juli, accediendo a controlarlo de 1628 a 1636⁴. Un resultado del conflicto es el testimonio impresionante del templo mismo para el arte y la arquitectura colonial⁵. El portal del bautisterio antiguo tiene la fórmula bautismal inscrita en cinco idiomas: en latín, en una medalla llevada por tres ángeles; en castellano en el fresco pintado alrededor de la puerta; en quechua (Ñoca baptizayqui Yayap Churip Espiritu Sanctop Sutinpi Amen) encima del arco dintel; y en aimara y puquina en los pilares⁶. El templo mismo era estructurado cuidadosamente para servir como un vehículo pedagógico v un mapa de las etapas de la devoción cristiana, tan ornamentado, que se le conoce popularmente como «La Capilla Sixtina del Perú». Los cuadros pintados en el nivel superior de la nave ilustran la vida del patrón de la parroquia, San Pedro (MacCormack 1998).

Pérez Bocanegra aproximaba la problemática del pastoral indígena de una forma sumamente distinta de lo usual auspiciado por el Tercer Concilio. El Tercer Concilio aproximaba al evangélico por la explicación de la doctrina cristiana mediante una colección controlada de sermones, Pérez Bocanegra hacía el esfuerzo de entender las prácticas paganas y donde fuera posible formular la doctrina cristiana a través de imágenes religiosas nativas, el resultado del cual es una integración sincrética de imágenes andinas y europeas, sincrética no en el sentido en que las formas europeas «disfracen» las prácticas autóctonas sino en que las prácticas religiosas recomendadas por Pérez Bocanegra se presten a ser interpretadas a la vez desde perspectivas distintas culturales y religiosas.

El texto está publicado en el quechua cusqueño y en español, aunque el texto en español parafrasea al quechua más que lo traduzca. La práctica típica para trabajos religiosos en quechua en esa época era segmentar al texto quechua para poner los textos quechuas y españoles en la misma página. En cambio, Pérez Bocanegra los ha puesto en secuencia para que la traducción al castellano aparezca después del texto principal en quechua (a veces dos o tres páginas después). Pienso que Pérez Bocanegra usaba tanto el arreglo del texto en su posición de examinador general del quechua en el obispado para opacar sus estrategias tanto de traducción como de evangelización. Por ejemplo, solamente después de un examen detenido del texto, el lector reconoce que la palabra 'Dios' en el texto quechua es -a vecesreemplazado por el nombre del cerro Huanacauri en el quechua. Los que escribieron en quechua en la época colonial se esforzaban en que sus traducciones quedaran en los límites teológicos, de una forma más cuidadosa. Se debe considerar entonces que las prácticas de traducir de Pérez Bocanegra reflejan tanto una teología específica como una política específica de evangelización dentro de las posibilidades proporcionadas por la Iglesia colonial.

Por ejemplo, el himno Hanaq pachap kusikuynin (uno de los tres himnos agregados al texto principal) identifica la Virgen María con las pléyades. El himno -del cual Pérez Bocanegra probablemente era autor- es el primer ejemplar de la polifonía vocal publicado en América⁷. La melodía se basa en una canción folclórica española, ¿Con que la lavaré? Se mantiene una ambigüedad de patrón entre la forma poética identificado como «verso sáfico» dentro de los cánones de versificación de la Edad de Oro peninsular por Pérez Bocanegra (una forma usada también por Oré), y el paralelismo binario tradicional del quechua.

Asimismo las imágenes del himno se prestan a interpretaciones múltiples. Por un lado, se usan las imágenes clásicas europeas para la Virgen: Ciudad de Dios, la que lleva a la humanidad en los brazos, apoyo de los débiles. Hasta las imágenes celestiales, con las cuales el himno está saturado, tienen sus raíces en imágenes e iconografía poética europea. La asociación de María con la luna aparece en un cuadro de Diego Velázquez; la distancia entre María maris stella ('María estrella del mar') y (13) Chipchykachaq qatachillay ('Que brilla Pléyades') es corta. Pero la configuración específica de imágenes y epítetos en el himno tienen una clara extrañeza dentro de la tradición europea, evocando la fecundidad de la Virgen María, celebrándola como la fuente de fertilidad agrícola, y como tejedora de brocados, e identificándola sistemáticamente con los objetos celestiales de devoción femenina en los Andes precolombinos: la luna, las Pléyades y la constelación de nube oscura de la llama y su cría. La ambigüedad que se encuentra al nivel de la estructura poética está replicada en las imágenes del himno. Hanaq pachap kusikuynin es a la vez un himno a María y un himno a las Pléyades y otros objetos celestiales de adoración por los indígenas de los Andes. Aquí también no hay una sola interpretación del himno, mientras que un cura católico

podría verla como un vehículo aceptable de devoción mariana, un campesino quechua podría encontrar una continuación cómoda de sus antiguas prácticas religiosas, sin que una interpretación u otra domine.

En conclusión, el trabajo de Pérez Bocanegra es de importancia central para entender la cristianización de la región andina y la andinización de lo cristiano desde la perspectiva de un cura provincial, ofreciéndonos una visión detallada de los procesos de la sincretización religiosa tal como pasaban en las fronteras rurales del siglo XVII. Más aún, las disputas institucionales que formaban la matriz del trabajo nos permiten ver los lazos entre los procesos locales de la sincretización y la política cultural de la Iglesia colonial en un sentido más amplio.

Extracto del artículo «Leer a Juan Pérez Bocanegra, su Ritual formulario y Hanaq pachap kusikuynin», de Bruce Mannheim, del libro Ritual formulario; e instituciones de curas, para administrar a los naturales de este reyno..., de Juan Pérez Bocanegra, 1631; reeditado por el Fondo Editorial de la Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco, 2012.

- * Profesor del Departamento de Antropología de la Universidad de Michigan, Ann Arbor.
- 1 Fuera del ensayo del Pbro. Cucho Dolmos, se pueden encontrar datos de la vida de Pérez Bocanegra en: Mendoza 1665: 551; Esquivel y Navia 1753: 31, 58; Eguiguren 1951:

RITVAL

FORMVLARIO; E
INSTITUCION DE CURAS, PARA
ADMINISTRARA ALOS NATURALES DE
efte Repao, los fantos Sacramentos del Baptimo, Confirmacion, Eucaritta, y Viatico, Penitencia, Extremavacion, Matrimonio, Con adurtenceias
muy noceditarias.

POR EL BACHILLER IVAN PEREZ Bocampa, Probietro, en la lengua Ouchous general excuminador en
dela, en la Ayman, en esfe to Highes, Euroficiado propietaria del partido de Jan Petar de Amtimoglia

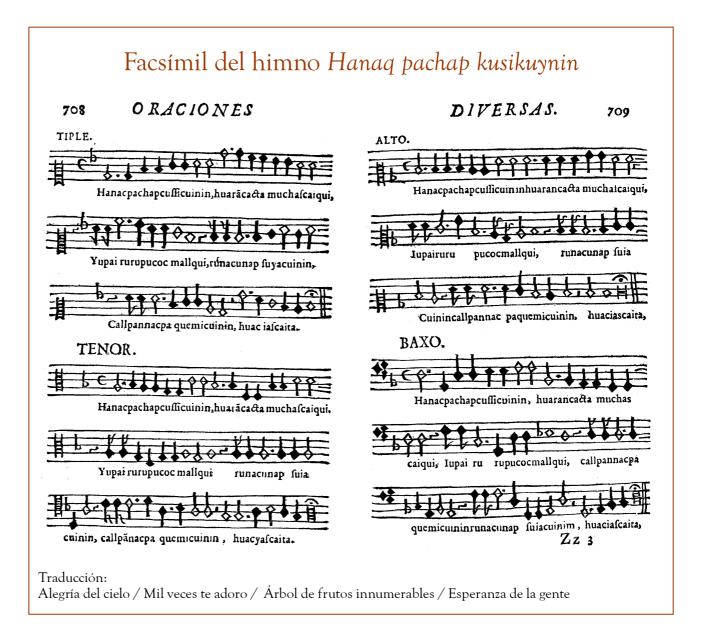
ALINSIGNE SENDOR LICENCIADO FRANplão Calderon de Robles y Petafie), Arectiano de la Catedral de la Cindad del Carcol Tronijor, y
Vecaro General de.



CON LICENCIA

IMPRESSO EN LIMA: POR GERONYMO
e Contreras, lunto al Connerto de fanto Domingo
Año de 1631.

- I, 54, 358; Vargas Ugarte 1960: 368f.; Stevenson 1968: 280ff.; Zuidema 1977, 1982; Hopkins 1983, ch. 3; Mannheim 1999.
- 2 V. Stastney 1982.
- 3 Para mayores datos sobre la naturaleza lingüística del *Ritual formulario*, véase el capítulo de César Itier en este volumen y Mannheim (1992).
- 4 Cisneros 1601: 285; Provincial Vázquez 1637; Vargas Ugarte 1960: 368-369; Hopkins 1983: 186-190.
- 5 MacCormack 1998.
- 6 Keleman 1967 [1951]: I, 175; II, 113; Mesa y Gisbert 1962: 40-41; Macera 1975: 70, 84; MacCormack 1998: 107; Torero 1987: 346-347, 358, para una discusión de la inscripción en Puquina y Mannheim 1992: 250-251, n.17 para una repuesta.
- 7 Stevenson 1968: 280.



CARLOS GERMÁN BELLI EL POETA DEL HADA CIBERNÉTICA

Mario Vargas Llosa*

Aproximación a la escritura de una de las figuras medulares de la poesía hispanoamericana contemporánea.

₹arlos Germán Belli es un caso aparte en la poesía ⊿de lengua española. Sin antecedentes ni discípulos, desde que descubrió la poesía todavía en el colegio y leyendo a Rubén Darío, según confesión propia, ha seguido como poeta un camino personal, creando, como dice Borges, sus propios precursores y construyendo una obra de insolente y sorprendente naturaleza, que, al cabo de los años, ha ido siendo reconocida como una de las más profundas y originales de nuestro tiempo.

Este reconocimiento ha tardado porque la poesía de Belli no es fácil ni hace concesiones a los lectores, más bien los desafía e induce, a fin de poder entenderla y disfrutar de ella, a revisar las nociones más elementales de lo que, en el sentido más general de esas palabras, se entiende por poesía y por belleza.

Todo es desconcertante en esta obra, empezando por sus fuentes, tan disímiles. En ella el surrealismo, el letrismo y las corrientes

de la llamada vanguardia han dejado una huella, al igual que los grandes poetas del Siglo de Oro, y clásicos como Petrarca. Pero no menos importante para darle el ser han sido la jerga limeña y los dichos y refranes barriobajeros que en los poemas de Belli a menudo se confunden con los cultismos y arcaísmos más rebuscados en imágenes, metáforas y alegorías tan inesperadas como truculentas.

Todo esto parecería indicar que la poesía de Belli es formalista y experimental, una búsqueda de novedades y audacias en el dominio de la palabra, el ritmo, la estrofa y el verso. Y, en efecto, lo es también, pero solo en segunda instancia, porque, en verdad, esta poesía de expresión tan trabajada y singular, tan exquisitamente manierista, está impregnada de vivencias, de pasión y sufrimiento, es un dramático testimonio de la vida cotidiana y las frustraciones, miserias, decepciones, quimeras y menudas ocurrencias, que el poeta exhibe con tanta impudicia como angustia, revistiéndolas con esa

lujosa indumentaria, como una vieja ruinosa, desdentada y purulenta que se envuelve en capas de armiño y joyería de lujo.

Todo lo que hay de grotesco en los formidables contrastes de que está hecha la poesía de Carlos Germán Belli se halla humanizado por el humor, otra constante de su mundo poético. Un humor ácido a veces y otras beligerante y feroz, un humor que hace reír y alarmarse al mismo tiempo, y que nos lleva a reflexionar sobre todo aquello que es para el poeta materia de risa y burla: la condición humana, la trascendencia, la libertad, el destino, el tiempo, la vejez, la muerte y la soledad. No conozco ningún poeta de nuestra lengua que materialice mejor que Carlos Germán Belli lo que André Breton describió como «humor negro» en su célebre antología.

En los poemas de Belli una cebra lame el muslo mutilado de una niña, dos bolos alimenticios dialogan en el «estómago laico» del poeta y se preguntan adónde van; el mismo poeta, que es un pobre amanuense del Perú, se descuajeringa «hasta los cachas de cansado ya», y existe un lugar llamado «El Bofedal» donde van a echar los bofes todos los seres humanos que, como el poeta, sienten que este es un mundo de desolación y ruina. No es de extrañar que el feto que va a irrumpir en este mundo horrible frunza su frente y enarque las cejas espantado ante semejante perspectiva. Él, cuando crezca y asuma su deleznable destino humano, terminará sin duda rindiendo culto también al Hada Cibernética, ese extraño fetiche esperpéntico que, desde época temprana, oficia en la poesía de Belli de diosa y madrina, tan artificial y barroca, tan macabra y absurda como esa humanidad atolondrada, extraviada y doliente que ha hecho de ella su divinidad.

El pesimismo que transpira la poesía de Carlos Germán Belli es histórico y metafísico a la vez. Tiene que ver con las condiciones sociales, que multiplican la injusticia, la desigualdad, los abusos y la frustración, y con la existencia misma, una condición que aboca al ser humano a un destino de dolor y fracaso. Ahora bien, si esta voz que se conduele de sí misma de esa manera tan abyecta, y que plañe, se queja y protesta, y parece a veces gozar con ello como un masoquista, fuera solo eso, desesperación pura, desgarro perpetuo,

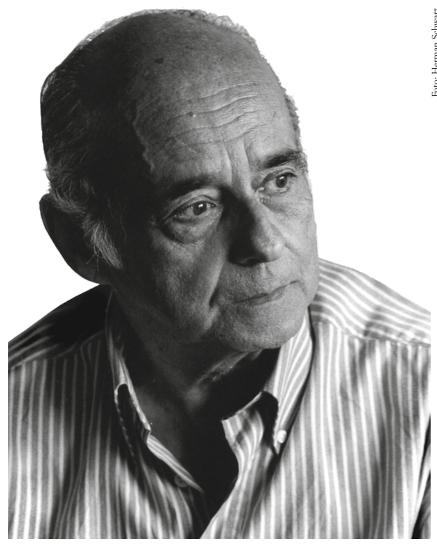
difícilmente despertaría el hechizo y adhesión que merece siempre la buena poesía. Y ese es el caso de la poesía de Belli, que, cuando el lector aprende a descifrar sus claves y penetra en sus laberintos, nos revela los tesoros que se ocultan debajo de esas máscaras lloronas y desesperanzadas: una inmensa ternura, una piedad acendrada por la miseria moral y material de quienes sufren y son incapaces de resistir los embates de una vida que no entienden, que los sacude y derriba como un viento ciclónico o una marejada súbita. Piedad, humanidad, solidaridad con los que sufren, desde el mismo sufrimiento, bajo el oropel y los lamentos, un corazón que se desangra, gota a gota, y hace suyo el dolor que impregna al mundo: eso es lo que la poesía de Belli representa.

Digo «representa» en el sentido teatral de la palabra. Porque la poesía de Belli es también espectáculo. Ya hemos visto algunos de los personajes estrafalarios, grotescos y patéticos que protagonizan esta comedia macabra: ellos son apenas una muestra de la abigarrada muchedumbre de esperpentos, humanos y no humanos, que desfilan por este universo caricatural y fantástico.

Pero, al igual que el pesimismo, lo que hay de funambulesco y farsesco en esta pesadilla con humor negro en el mundo poético de Belli, está humanizado por la pureza del sentimiento que da a esta extraña comedia su autenticidad, su fuerza sugestiva y su verdad. Es un mundo juguetón y circense, pero el poeta no juega con él, o, en todo caso, juega con la seriedad con que alguien apuesta su vida, arriesgando todo lo que tiene y es en aquel juego de vida y de muerte.

Comencé a leer a Belli cuando publicó sus primeros poemas, allá por los años cincuenta, en la revista Mercurio Peruano y me bastó leer esa media docena de textos para sentir que se trataba de una voz nueva, de poderosa solvencia lírica y gran audacia imaginativa, capaz -como solo saben hacerlo los grandes poetas- de producir esas transformaciones que consisten en volver bello lo feo, estimulante lo triste y oro -es decir, poesía- lo que toca. Todo lo que ha escrito desde entonces Carlos Germán Belli no ha hecho más que confirmar y enriquecer su extraordinario don de poesía.

Prólogo de Los versos juntos. Poesía completa (Sevilla 2008).



LA REPÚBLICA DE LOS POETAS

El Centro Cultural Inca Garcilaso del Ministerio de Relaciones Exteriores inaugura el ciclo La República de los Poetas. Antología viva de la poesía peruana 2014-2021 con un recital de Carlos Germán Belli y una exposición dedicada a su obra.

¡OH HADA CIBERNÉTICA...!

¡Oh Hada Cibernética!, ya líbranos con tu eléctrico seso y casto antídoto, de los oficios hórridos humanos, que son como tizones infernales encendidos de tiempo inmemorial por el crudo secuaz de las hogueras; amortigua, ¡oh señora!, la presteza con que el cierzo sañudo y tan frío bate las nuevas aras, en el humo enhiestas, de nuestro cuerpo ayer, cenizas hoy, que ni siquiera pizca gozó alguna, de los amos no ingas privativo el ocio del amor y la sapiencia.

En ¡OH HADA CIBERNÉTICA! (1962)

A MI HERMANO ALFONSO

Pues tanto el leño cuanto el crudo hierro Del cepo que severo te avasalla, Unidos cual un órgano hasta las plantas, No solo a flor de cuero, Mas sí en el lecho de tu propio tuétano, Que te dejan cual ostra A la faz del orbe así arraigado; Y el leve vuelo en fin Que en el cerúleo claustro siempre ejerce El ave más que el austro desalada, ¿Cuánto a ti llegará?, Mientras abajo tú en un aprisco solo No mueves hueso alguno Ni agitas ya la lengua Para llamar al aire; Pues en el orbe todo viene y va Al soplo de la vida, Que pródigo se torna Para muchos y a no más otros pocos, Áspero, vano o nada para siempre.

EN EL PIE SOBRE EL CUELLO (1964)

LA TORTILLA

Si luego de tanto escoger un huevo, Y con él freír la rica tortilla Sazonada bien con sal y pimienta, Y del alma y cuerpo los profundos óleos, Para que por fin el garguero cruce Y sea el sumo bolo alimenticio Albergado nunca en humano vientre; ¡Qué jeringa! si aquella tortilla Segundos no más de ser comida antes, Repentinamente una vuelta sufra En la gran sartén del azar del día, Cual si un invisible tenedor filoso Le pinche y coja su faz recién frita, El envés poniendo así boca arriba, No de blancas claras ni de vemas áureas, Mas un emplasto sí de mortal cicuta.

En Por el monte abajo (1966)

SEXTINA DE LOS DESIGUALES

Un asno soy ahora y miro a yegua, Bocado del caballo y no del asno, Y después rozo un pétalo de rosa, Con estas ramas cuando mudo en olmo, En tanto que mi lumbre de gran día El pubis ilumina de la noche.

Desde ayer amé a la secreta noche, Exactamente igual como a la yegua, Una esquiva por ser yo siempre día, Y la otra por mirarme no más asno, Que ni cuando me cambio en ufano olmo Conquistar puedo a la exquisita rosa.

Cuánto he soñado por ceñir a rosa, O adentrarme en el alma de la noche, Mas solitario como día u olmo He quedado y aun ante rauda yegua, Inalcanzable en mis momentos de asno, Tan desvalido como el propio día.

Si noche huye mi ardiente luz de día, Y por pobre olmo olvídame la rosa, ¿Cómo me las veré luciendo en asno? Que sea como fuere, ajena noche, No huyáis del día; ni del asno, joh yegua!; Ni vos, flor, del eterno inmóvil olmo.

Mas sé bien que la rosa nunca a olmo Pertenecerá ni la noche al día, Ni un híbrido de mí querrá la yegua; Y solo alcanzo espinas de la rosa, En tanto que la impenetrable noche, Me esquiva por ser día y olmo y asno.

Aunque mil atributos tengo de asno, En mi destino pienso siendo olmo, Ante la orilla misma de la noche, Pues si fugaz mi paso cuando día, O inmóvil punto al lado de la rosa, Que vivo y muero por la fina yegua.

¡Ay! ni olmo a la medida de la rosa, Y aun menos asno de la esquiva yegua, Mas yo día ando siempre tras la noche.

En Sextinas y otros poemas (1970)

NO DESPILFARRARLO

Y en adelante como nunca ayer Ser absoluto dueño del gran tiempo, Que es exclusivamente para usarlo En cosas entrañables por entero, Y con tal razón no despilfarrarlo Ni un instante de la futura vida, Que aunque fuera infinito y espacioso En el seno del mundo terrenal, No hay que dejarlo torpemente caer En la boca del lobo de la nada, Que solo con el paso de los años Los ojos del espíritu descubren Desde acá el más allá desconocido, Porque en alas del rápido minuto Se puede ir muy imperceptiblemente A los reinos del cielo o del infierno

En En el restante tiempo terrenal (1990)



C. G. Belli, 1933.

CAVILACIÓN DEL CAMINANTE

Diariamente camino siempre Por la faz del sublunar mundo Para preservar la salud, Y de preferencia en un parque Donde plantas y animalillos Viven codo con codo en paz; Y por allí feliz discurro Sin reparar que a unos seres, Justo como yo en plena vida, Involuntariamente piso.

Y a la verdad qué bien estoy, Aunque rápido asesinándolos A quienes acá abajo yacen

A rastras entre suelo y cielo Sin poder esquivar la muerte Que les llega así de improviso Cuando alguien viene en dos zancadas Y con la suela del zapato Sin más ni más así deshace Cada mínimo hijo de Dios.

He aquí la multitud de hormigas Que dan el suspiro postrero A causa de las mil pisadas Del caminante cotidiano En homicida convertido, No queriéndolo, no, sin duda; Mas tales son las circunstancias En que un gigante humano mata Al animalillo invisible E inerme ante el andar ajeno.

Es el más inexplicable hecho, Y por añadidura absurdo, Que alguien por preservarse a fondo —¡Tal como yo cada mañana!— De un tajo la vida le siegue A aquel que nunca daña a nadie Ni a los imperceptibles seres; Que el firmamento entonces caiga, Igual que un castillo de naipes, Sobre mí un mal día. Así sea.

EN EL ALTERNADO PASO DE LOS HADOS (2006)

CARLOS GERMÁN BELLI (Lima, 1927) es reconocido como uno de los poetas más importantes de Hispanoamérica. Entre sus principales libros figuran ¡Oh Hada Cibernética! (1961), El pie sobre el cuello (1967), Sextinas y otros poemas (1970), En alabanza al bolo alimenticio (1979), Los talleres del tiempo (1992), Sextinas, villanelas y baladas (2007), Los versos juntos 1946-2008. Poesía completa (2008). Ha recibido el Premio Nacional de Poesía (1962), el Premio Iberoamericano de Poesía Pablo Neruda (2006), el Premio Casa de las Américas de Poesía José Lezama (2009), y ha sido propuesto al Premio Cervantes y al Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana.

EL ARTE DEL ENSAYO

Guillermo Niño de Guzmán*

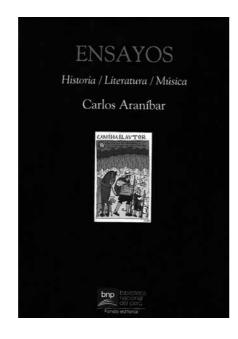
Ensayos reunidos de Carlos Araníbar y Luis Loayza, prosistas imprescindibles de las letras peruanas.

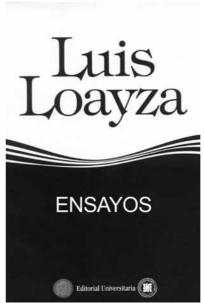
🗖n la llamada Generación del √más brillantes de artistas e intelectuales peruanos del siglo XX, las letras ocupan un lugar medular, sobre todo en lo que concierne a la poesía y la narrativa. Aquellos años posteriores a la Segunda Guerra Mundial fueron decisivos para el desarrollo de nuestra literatura moderna, periodo en el que surgieron poetas como Eielson, Sologuren y Blanca Varela, cuentistas como Ribeyro, Congrains y Vargas Vicuña, y un novelista de la talla de Vargas Llosa (a quien podría considerarse como el benjamín de dicha generación, si acordamos que sus integrantes nacieron en un lapso que se extiende desde comienzos de la década del veinte hasta mediados de la siguiente), solo por mencionar unos cuantos nombres de una nómina mucho más amplia y variada. En ese contexto, queremos resaltar la obra de dos cultores de una vertiente menos transitada y que, en sus manos, ha alcanzado cimas muy elevadas. Hablamos de Carlos Araníbar y de Luis Loayza, y del arte del ensayo.

Como se sabe, el ensayo es un género en prosa bastante libre y proteico, capaz de asimilar diversas modalidades expresivas, ya que puede fusionar la narración y el análisis crítico, el testimonio y el recuerdo, el comentario erudito y el pensamiento especulativo. Sin duda, atañe a la reflexión, pero su gracia última reside no solo en la agudeza de las observaciones del autor sino en el tono y calado del lenguaje con que formula su discurso. Desde que el francés Michel de Montaigne moldeara el género en el siglo XVI, este se ha convertido en una forma de la expresión literaria muy atractiva por su libertad creativa y carácter asistemático.

Carlos Araníbar y Luis Loayza no son los únicos miembros de la Generación del 50 que han sobresalido como ensayistas. Sebastián Salazar Bondy hizo una incursión clave con su Lima, la horrible (1964), donde arremetía contra el mito de la capital como Arcadia colonial. Por su parte, José Durand pergeñó durante su estancia en México un libro inclasificable, lleno de aliento ensayístico, como Ocaso de sirenas (1950), una joya en la que se amalgaman la prosa narrativa con la Historia, a partir de documentos de los cronistas de la Conquista. Por su parte, Ribeyro acometió uno de sus provectos más originales con sus denominadas Prosas apátridas (1975), en la estela de Montaigne y otros pensadores franceses. Asimismo, Vargas Llosa ha difundido varios libros de ensayos, en los que pasa revista a otros escritores (Flaubert, Victor Hugo, Arguedas, Onetti, etcétera) o aborda temas vinculados a las ideas políticas (Entre Sartre y Camus, 1981) y el arte contemporáneo (La civilización del espectáculo, 2012).

Nacido en 1928, Carlos Araníbar es un intelectual muy ligado a la Historia, experto en el Inca Garcilaso y Guaman Poma de Ayala. Discípulo de Raúl Porras Barrenechea, fue su secretario personal y se esmeró en seguir por la senda que desbrozara el maestro. De ahí su interés en los cronistas, sobre los que viene preparando un estudio en profundidad. Investigador acucioso y tenaz, se ha





dedicado durante muchos años a la labor académica. Profesor emérito de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, ha sido director del Museo Nacional de Historia y representa uno de los últimos eslabones de una tradición humanística que en el Perú parece estar llegando a su fin, al menos en lo que respecta a esa veta de hombres de letras capaces de entregarse al conocimiento como si fuera un apostolado y de irradiar a las nuevas generaciones su amor por el saber.

Araníbar ha desarrollado su trabajo intelectual con modestia y discreción, lo que ha impedido que su obra sea más conocida. Dueño de una vasta cultura, sus inquietudes no se circunscriben a su vocación primera, como lo demuestra el libro que acaba de publicar, Ensayos (Lima: Biblioteca Nacional del Perú, 2013), cuyo subtítulo (Historia/Literatura/Música) precisa la gama de sus intereses. Evidentemente, el autor es un historiador, pero no oculta su entusiasmo literario, tanto así que dos de las piezas del volumen están consagradas a sus compañeros de generación Francisco Bendezú y Wáshington Delgado. En esos textos, Araníbar, además de valorar el legado de estos poetas, se permite evocar pasajes de una amistad, de un pasado común que tuvo como centro el patio de Letras de La Casona de San Marcos y el legendario bar Palermo, ubicado enfrente del claustro universitario.

Uno de los aciertos de la recopilación (los ensayos, en su mayoría, fueron publicados por la estupenda revista Libros & Artes de la Biblioteca Nacional que edita Luis Valera) reside en el hecho de que nos descubre a un auténtico melómano. Porque Carlos Araníbar lo es y en grado superlativo, como lo prueban sus disquisiciones sobre Bach y Mozart, así como una ilustrada y perspicaz cala en la mu-sicalidad de la prosa de Cervantes y El Quijote, «la novela más hermosa del mundo». Araníbar sabe de lo que habla, pero, más allá de la erudición (ciertamente, la analogía entre música y literatura exige un conocimiento cabal de la técnica), lo que anima al lector es que el autor le contagia constantemente su curiosidad, sus pequeños o grandes hallazgos, sus gozos estéticos.

Araníbar deslumbra cuando toca temas como la relación entre la anécdota y la Historia, o cuando se explaya acerca del Inca Garcilaso y de Guaman Poma de Ayala. Sus ensayos sobre Raúl Porras y Jorge Basadre son notables por el equilibrio que alcanza entre la evaluación de sus aportes como historiadores y el testimonio de su trato con ellos. Puntilloso y perfeccionista, no vacila en sacar de bajo la manga algún término raro, excluido del léxico actual, pero imprescindible para lo que quiere comunicar. Está claro que Araníbar se dirige a sus pares, o, en todo caso, a lectores dispuestos a aceptar los retos del conocimiento. No obstante, habrá que reconocer que a veces corre el riesgo de excederse y caer en cierto barroquismo y regodeo intelectual, sobre todo cuando no puede contener su verbo impetuoso y se deja tentar demasiado por el empleo de vocablos extranjeros.

El refinamiento y la exquisitez de Araníbar también se advierten en la obra de Luis Loayza, aunque su propuesta es distinta. Su tomo de Ensayos (Lima: Editorial Universitaria, 2010), que reúne sus tres títulos en ese género (El sol de Lima, Sobre el Novecientos y Libros extraños), se concentra en el mundo de las letras. Nacido en 1934, Loayza estudió Derecho en la Universidad Católica, pero acabaría dedicándose a la traducción profesional. Compañero de Abelardo Oquendo y Mario Vargas Llosa, emprendió con ellos pequeñas aventuras editoriales como los Cuadernos de Composición y la revista Literatura. En 1955 publicó El avaro, una colección de prosas fantásticas que revelaba su debilidad por Borges y la voluntad de apartarse del neorrealismo que imperaba en la época. A fines de esa década se fue a Europa; luego regresó y, al cabo de un par de años, volvió a irse del Perú, esta vez para siempre. Cuando ya estaba en el exterior, en 1964, apareció en Lima su única novela, Una piel de serpiente.

Loayza optó por ganarse la vida como traductor en organismos internacionales, aunque continuó con su actividad literaria casi secretamente, lejos de los círculos intelectuales. Renuente a publicar —no es difícil imaginar su nivel de autocrítica—, ha concebido un puñado de excelentes cuentos (Otras tardes, 1985), aparte de traducir a algunos de sus escritores favoritos (Thomas de Quincey, Arthur Machen, Robert Louis Stevenson). Pero quizá lo más consistente de su producción se encuentre en sus ensayos, cuyos hermosos y sutiles textos han sido pulidos con el cuidado de un orfebre.

A diferencia de Araníbar, Loayza permaneció fuera de los circuitos académicos al concluir su formación de abogado. Probablemente estudió Derecho por razones prácticas. Después de todo, en el Perú de los años cincuenta, pensar en abrazar una carrera de escritor era poco menos que una quimera. De cualquier modo, su pasión por la literatura se mantuvo intacta, al margen de la mirada pública, como un bien preciado que uno prefiere contemplar en solitario y se resiste a exhibirlo a los demás. Más aún, creemos que se dio el lujo de escribir para sí mismo, para su propio disfrute, sin ninguna pretensión de fama ni reconocimiento, algo inusual en el panorama de las letras.

Es posible que debido a esas circunstancias la escritura de Loayza en el campo del ensayo carezca de esas trabas que a menudo sujetan a quienes se desenvuelven en el ambiente académico, donde los métodos de análisis e interpretación cambian y señalan tendencias con una frecuencia que recuerda los vaivenes de la moda. Entre otros aspectos, eso es lo que hace único a Loayza, antes que nada un lector consumado. Sus ensayos literarios no responden a ningún modelo crítico ni se valen de ninguna jerga especializada. Son piezas sencillas y, sin embargo, tan perceptivas como el más sesudo trabajo académico. Su encanto emana de la pulcritud de su prosa, de la naturalidad con que encadena sus frases e hilvana sus juicios. Ha depurado un estilo que aspira a la luz y la transparencia. Con sus aproximaciones al Inca Garcilaso, su balance de Riva-Agüero, Valdelomar y los autores del Novecientos, y sus exploraciones del Ulises de Joyce, Loayza consigue que la lectura de un ensayo sea una experiencia tan creativa y gratificante como la de un poema o relato.

En suma, Carlos Araníbar y Luis Loayza han hecho de este género un admirable ejercicio intelectual en el que confluyen el gusto por la palabra, la erudición, la lucidez del pensamiento y la imaginación crítica. Sus acercamientos al ensayo son diferentes. Araníbar suele preferir empresas más arduas, a la altura de su interés multidisciplinario, lo que tal vez explique la exuberancia de su prosa; a Loayza, en cambio, le basta con adentrarse en los dominios literarios y para ello recurre a un lenguaje tan fino e incisivo como un estilete. (Si aplicáramos la célebre distinción de Isaiah Berlin, no habría ninguna duda acerca de quién sería el erizo y quién la zorra).

Finalmente, diremos que ambos son ejemplos de fervor y discreción, de pudor y elegancia. Quizá, si tuvieran mayor vanidad, escribirían y publicarían más, lo que colmaría nuestro deleite.

^{*} Ha publicado los libros de relatos Caballos de medianoche (1984), Una mujer no hace un verano (1995) y Algo que nunca serás (2007).

EL ÚLTIMO ACADÉMICO

CARLOS BACA-FLOR

Luis Eduardo Wuffarden*

Una exposición retrospectiva en el Museo de Arte de Lima y la publicación de un riguroso catálogo echan nuevas luces sobre la biografía y la pintura de este notable artista surgido a fines del siglo XIX.



esde 1955, seis años antes de su apertura oficial, el Museo de Arte de Lima conserva el más completo corpus de obras de Carlos Baca-Flor (1869-1941), último gran exponente del academicismo peruano en el exilio. La adquisición de este abarcador conjunto de pinturas, dibujos, bocetos y esculturas—tras prolongadas negociaciones con las herederas del artista en su casa taller de Neuilly-sur-Seine— daría lugar al núcleo fundador de las colecciones del MALI, institución

llamada a ofrecer un panorama representativo del arte peruano de todos los tiempos. De ahí que la vasta retrospectiva dedicada a Baca-Flor y el libro que la complementa, publicado en abril de 2013, constituyan también un reconocimiento del valor emblemático que reviste su figura para la propia historia del museo, ad portas de cumplirse el sexagésimo aniversario de fundación del Patronato de las Artes¹.

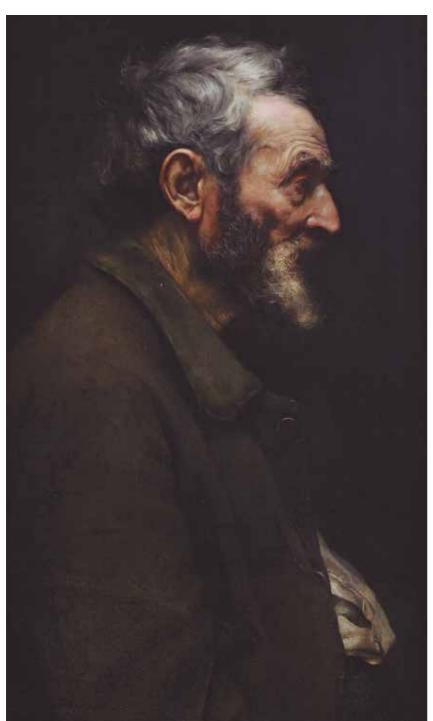
Carlos Baca-Flor. El último académico muestra por primera vez la

producción del artista de manera exhaustiva y al mismo tiempo plantea una nueva mirada en torno a ella: libre de aquellos prejuicios que, a favor y en contra, han dominado la apreciación de su legado. Desde esa perspectiva, una de las primeras reflexiones que suscita la trayectoria de Baca-Flor es la importancia que cobraron las bellas artes en el marco de los discursos nacionalistas del siglo XIX y el decidido mecenazgo ejercido por los gobiernos del continente en este campo. La pintura era

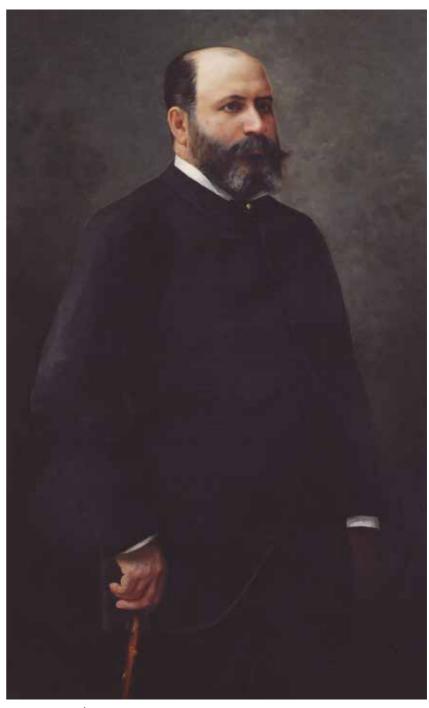
ciertamente una disciplina destinada a encarnar el adelanto cultural de las jóvenes repúblicas latinoamericanas y a insertarlas en el concierto de las naciones «civilizadas». Por ello la formación de Baca-Flor en la Academia de Bellas Artes de Santiago, durante los años de la Guerra del Pacífico, y su frustrado viaje de perfeccionamiento a Europa, hicieron que el regreso del artista a su país natal se viera rodeado de una aureola de exaltación patriótica nunca antes vista.

Academia femenina. Carbón sobre tela. Hacia 1893. 62,5 × 48 cm. Museo de Arte de Lima.





Anciano. Óleo sobre tela. 1892. 75 \times 40,5 cm. Museo de Arte de Lima.



Carlos M. Elías. Óleo sobre tela. 136,5 × 91 cm. 1887. Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú.

En ese momento, el cuerpo diplomático peruano en Chile ejercería un papel crucial para el desenlace de esta situación. Al enterarse de que el joven Baca-Flor -primer alumno de la Academia en Santiago durante varios años consecutivos— había declinado la beca a Roma por no renunciar a su nacionalidad peruana, fue precisamente el ministro plenipotenciario en Santiago, Carlos M. Elías, quien tomó la iniciativa de convocarlo a Lima y obtener que el Gobierno peruano le ofreciese, en recompensa, un pensionado alternativo similar al declinado. En 1887 Elías viajó a la capital acompañando al joven Baca-Flor, quien llevaba consigo una réplica autógrafa de La vocación natural, compleja pintura en clave autobiográfica que había sido su obra más celebrada en Santiago.

Es significativo que el destinatario de esa réplica fuera precisamente el ministro Elías, su primer mecenas peruano, a quien Baca-Flor hizo por entonces un retrato, hoy propiedad del Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú. A diferencia de la formalidad de esta efigie, propia de sus pinturas oficiales, el retrato de la esposa del funcionario, Jesús Beltrán de Elías, la presenta en un formato más breve y evidencia una soltura de ejecución característicos de las piezas «intimistas» que dedicó a amigos y personajes limeños du-

rante los casi tres años que permaneció en la ciudad. Su cercanía a la familia del presidente Andrés A. Cáceres y la nutrida trama de relaciones que entabló rápidamente con los principales círculos intelectuales de la ciudad abrieron camino al talentoso joven y le brindaron una visibilidad pública inédita en un medio desprovisto de institucionalidad artística y carente de pintores de primera línea.

En un primer momento, el Gobierno peruano consideró que la mejor forma de apoyar al joven talento era nombrarlo adjunto en la legación peruana en Italia. Posteriormente Baca-Flor recibió la designación como cónsul en Génova, cargo al que renunció poco después para acogerse al pensionado que, en 1889, aprobó por fin el Congreso de la República. Si bien la resolución misma no especifica el lugar de destino y solo se refiere a su «perfeccionamiento en Europa», el que se haya dispuesto depositar su pensión en un banco de Italia sugiere que, de algún modo, estaba previsto que viajara a ese país como en efecto ocurrió.

Durante sus años de formación académica europea será el ministro José Canevaro, representante del Perú ante los gobiernos de Italia y Francia, su principal protector. Ello se evidencia en los reiterados pedidos de Canevaro ante el go-



Abel muerto. Óleo



Autorretrato. Óleo



sobre tela. Hacia 1886. 61,5 × 116 cm. Museo de Arte de Lima.



sobre tela. 1893. 46 imes 35,5 cm. Museo de Arte de



Mujer del velo. Óleo sobre madera. Hacia 1896. 39 imes 27,5 cm. Museo de Arte de Lima.



Perfil de niño. Óleo sobre tela. Hacia 1890/1895. 30 × 25 cm. Banco Central de Reserva del Perú.

bierno de Cáceres, desde setiembre de 1891, para que se pagase a Baca-Flor la segunda parte de su pensión, dadas las penurias económicas que pasaba en Roma al agotarse la remesa inicial. Esta relación se vio reforzada cuatro años después, cuando el maestro español Raimundo de Madrazo declaró al diplomático que veía en el joven artista peruano a «un futuro Velázquez». De ahí en adelante, Canevaro se convertirá en su principal nexo ante el nuevo gobierno nacional, tras la revolución que acababa de derrocar al desgastado régimen cacerista e instalar en el poder al caudillo civil Nicolás de Piérola.

Después de obtener una última pensión estatal, en 1896, la relación de Baca-Flor con las esferas oficiales peruanas comenzaría a deteriorarse de manera paulatina. Ello se debió, en principio, al incumplimiento del artista en relación con la entrega de tres grandes composiciones históricas —entre ellas El rescate de Atahual pa- que se había comprometido a realizar para el Estado peruano. Su negativa a presentarlas en la Exposición Universal de 1900 en París, por considerarlas inconclusas, ocasionó la suspensión inmediata de su pensionado. Sin duda ese incidente señalaba un punto de quiebre en la relación del pintor con el Estado peruano, que se vería agravado poco después por la trágica e inesperada muerte del ministro Canevaro .

No obstante, al menos hasta 1905, Baca-Flor intentará recomponer en más de una ocasión sus vínculos oficiales. Ese año participaba desde Europa en el concurso público internacional, convocado por la administración de José Pardo y Barreda, para erigir un monumento al libertador José de San Martín. Pese a la innegable calidad de su proyecto escultórico —como lo atestiguan maquetas y fotografías de época—, el certamen sería declarado finalmente desierto, según algunos debido a la animadversión que despertaba el

voceado ganador en la cúpula civilista. Esta circunstancia resultó determinante para que Baca-Flor decidiese volcarse hacia el patrocinio privado y, a la postre, impulsó el giro definitivo de su carrera, que lo llevaría a convertirse en el retratista más cotizado de las altas esferas de Nueva York y París durante las primeras décadas del siglo XX.

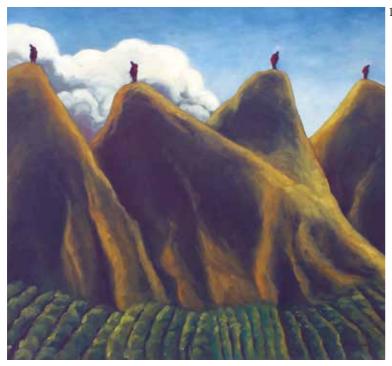
^{*} Historiador y crítico de arte. Hizo estudios de Letras e Historia en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Obtuvo el premio Concytec a la investigación sobre pintura peruana. Ha publicado ensayos en revistas especializadas del extranjero. Es autor y coautor de diversos libros.

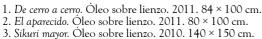
¹ Ricardo Kusunoki, Natalia Majluf y Luis Eduardo Wuffarden, con la colaboración de Pablo Cruz. Carlos Baca-Flor. El último académico. Lima: Museo de Arte de Lima, 2013.

ALTURAS DE LUIS SOLORIO

Oswaldo Chanove*

Muestra retrospectiva del pintor y grabador cusqueño, cuya temática gira en torno al Altiplano y sus tradiciones.









o primero que llama la atención en la obra de Luis Solorio es la limpieza de su composición y lo hierático de su propuesta. Su temática son los campesinos de la zona del Altiplano, pero su mirada se proyecta hacia un tiempo anterior a las estridencias contemporáneas. Su obra está suspendida en un tiempo mítico personal. Esta actitud introspectiva ha tensado su trabajo formal desde un evidente figurativo hasta los mismos límites de lo abstracto. En la obra de Solorio hay un afán de síntesis, de búsqueda de esa precisa combinación de líneas o de formas que lo origina todo.

Sus años de estudio del gra-bado en Europa y en Japón han sido sin duda decisivos en la composición de los óleos de la presente muestra. Solorio asegura que su convencimiento de que la concepción del arte japonés es muy diferente a la del arte tradicional europeo fue absolutamente revelador en su etapa formativa. Liberado de las convenciones de la belleza tradicional, Solorio empezó a realizar sus obras principales sobre un entramado compositivo de líneas rectas donde las eventuales curvas solo sirven como vectores secundarios, elementos para ilustrar el movimiento interior en un universo cuya majestad está en su infinita persistencia. Esta gravitante inmensidad, esta abrumadora quietud detrás de todo movimiento, se traduce en Solorio en una obra teñida por la serenidad y la melancolía.

La gama de colores algo taciturnos nos remite quizá a la experiencia en la puna, y la presencia

Detalle de *Queñual*. Xilografia. 2005. 50

de formas masivas que representan montañas o accidentes de la naturaleza donde habitan pequeñas figuras humanas sin rostro, confiere a su obra un misterio que a veces se codea con la aprensión, con esa reverente actitud hacia los *apus*.

«Esta gravitante inmensidad, esta abrumadora quietud de trás de todo movimiento, se traduce en Solorio en una obra teñida por la serenidad y la melancolía».

¿Con Solorio se puede empezar a hablar de un nuevo indigenismo libre ya de los compromisos ideológicos y de las concesiones anecdóticas que lo desgastaron? Solorio asegura que prefiere no enrolarse en ese tipo de clasificaciones. Su mirada del universo indígena no tiene la calidad de lo inmediato sino que abarca el vasto territorio de pampas y montañas y allí, como un elemento intrínseco, está el ser humano, con su poncho, con sus ojotas. Tocando el tambor de las fiestas rituales.

Luis Solorio nació en Sicuani, Cusco, en 1955, y vivió en Juliaca, Puno, desde temprana edad. Entre 1975 y 1981 estudió en la Escuela de Artes Plásticas de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Entre 1982 y 1984 se especializó en grabado en la École Superieure d'Arts Visuels de Ginebra, Suiza. Esta especialización la culminará en 1984 en el taller Bigako, de Tokio, Japón. En 1989 el artista recibió el primer premio en el XI Certamen Internacional de Pintura en Mallorca, España. Las obras de Solorio han sido expuestas en Suiza, Alemania, Holanda, Francia e Italia. En el Perú sus trabajos han sido presentados en diversas galerías. El Centro Cultural Inca Garcilaso del Ministerio de Relaciones realizó una retrospectiva de sus obras entre marzo y abril de 2014.

II BIENAL DE FOTOGRAFÍA DE LIMA

Se consolida la cita fotográfica de la capital del Perú organizada por el Centro de la Imagen y la Municipalidad Metropolitana de Lima.

a irrupción de las tecnologías digitales y la consecuente omnipresencia de la fotografía en la vida contemporánea no es sino la coronación de un largo proceso del que en este 2014 se cumplen 175 años, si uno cuenta a partir del anuncio oficial de la invención del daguerrotipo, en París, en un lejano 19 de agosto de 1839. La profusión de imágenes que hoy se producen, sea en los ámbitos profesionales como los del arte, la prensa o la publicidad, o en los cotidianos, de mano de cualquiera que tenga un dispositivo móvil dotado de una cámara, tiende a empañar, sin embargo, la comprensión de la fotografía como manifestación cultural. En ese sentido, la Bienal de Fotografía de Lima busca establecerse como un espacio en el que podamos detener la mirada y reflexionar acerca de cómo la fotografía refleja y configura la cultura. Más aún en un país como el Perú,

en que una rica tradición hace de la fotografía una vía de singular importancia para entender quiénes somos.

Por ello, uno de los objetivos centrales de la Bienal de Fotografía de Lima es aportar a la comprensión de la producción fotográfica en el Perú. La búsqueda de un relato que le confiera unidad, continuidad y coherencia a las prácticas fotográficas de distintos momentos y lugares tropieza, sin embargo, una y otra vez con el mismo obstáculo: la constatación de que no hay una, sino varias historias, distintas y dispersas, de la fotografía en el Perú. Son historias que surgen de los usos y funciones de la fotografía en distintos momentos. Son historias que construyen los fotógrafos en su trabajo diario, marcado por la tensión constante entre tradición e innovación. Son historias nacidas del diálogo entre las formas visuales locales y las que, venidas de fuera, responden a los cambios en el horizonte cultural global. Por ello, junto con las manifestaciones contemporáneas de la fotografía, reconocemos en el video la forma más prominente y ubicua de creación personal en la actualidad, pese a que, paradójicamente, en nuestro país esta práctica ha perdido intensidad en los últimos años.

La II Bienal de Fotografía de Lima se propone resaltar algunas de las posibles historias de la fotografía que despuntan en nuestro propio horizonte cultural al iniciar el siglo XXI. Por ello, en la propuesta curatorial se ha buscado organizar esta mriada a la producción fotográfica local y algunos de sus parangones de otras latitudes, de acuerdo con dinámicas de transformación, transición y expresión.

Extracto del artículo «La fotografía en flujo: dinámicas contemporáneas», de los curadores Jorge Villacorta, Andrés Garay y Carlo Trivelli, publicado en el catálogo de la II Bienal de Fotografía de Lima. www.bienalfotolima.com



Barbara, Providence, Rhode Island, 1981.

^{*} Poeta. Su obra reunida lleva el título *Poesía y prosa*, aparecida en Arequipa en 2013.

COCINA DE LAMBAYEQUE EL REINO DEL LOCHE

María Elena Cornejo*

Viaje ilustrado al interior de una de las cocinas emblemáticas del norte peruano.

ste libro puede ser un tratado de historia culinaria o una amena y lujosa guía de carretera. Su autor, Mariano Valderrama, ha recurrido a cronistas, cuentistas, prosistas y estudiosos con la misma dedicación con la que ha consultado a cocineros, vivanderas y guisanderas con el propósito de presentar de manera sistemática la historia, las costumbres y los cambios de la cocina lambayecana a través de los años.

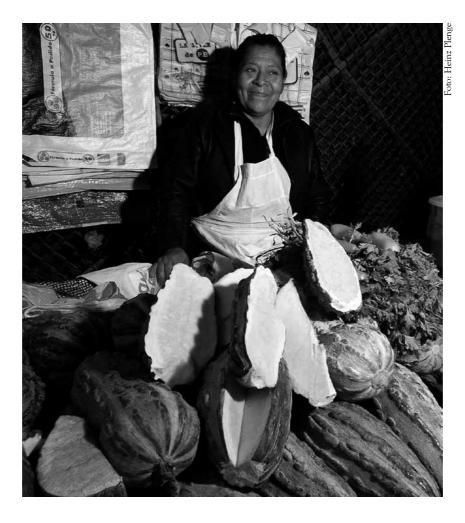
Anécdotas, glosas y poemas abundan en detalles pícaros y divertidos, mientras que los guardianes de la tradición culinaria norteña (pescadores añosos, venerables matronas, curiosos parroquianos) abren la memoria para compartir infinidad de secretos que suelen transmitirse de generación en generación, aunque a veces corren el riesgo de perderse en la noche del silencio.

Con la curiosidad de un trotamundos y el apetito de un náufrago, Mariano Valderrama y el fotógrafo Heinz Plengue recorrieron la zona norte del país, específicamente la región Lambayeque, incluyendo sus caletas, distritos, caseríos y pueblitos en las alturas. Comieron en huariques, en recreos, en restaurantes, recorrieron el singular mercado de Moshoqueque siguiendo el rastro de los ingredientes e investigaron los hábitos culinarios que forman parte de la identidad del norteño. Se fueron a Monsefú, Callanca y Reque, caminaron por Chiclayo y Ferreñafe, merodearon por Villa Eten y sus puestos de sombreros de paja, siguieron hacia Pomalca y Pampa Grande, llegaron a Zaña, Olmos e Íllimo. En todos encontraron un plato para probar, una historia que contar, un rostro por recordar.

La cocina lambayecana es amplia y generosa, con una despensa que recién se está dando a conocer en el mundo. Los chiclayanos de antaño tenían platos para cada día de la semana, costumbre que aún se conserva en algunas zonas rurales. Valderrama recoge decenas de testimonios sobre hábitos culinarios que dan cuenta que los domingos son días de frito y causa; los lunes, de espesado, manías y migadito; los martes, de boda y seco de cabrito; los miércoles, de arroz con pato; los jueves, de sancochado; los viernes, se destinan al aguadito, el arroz con frejoles y las humitas; y los sábados, al arroz con chancho.

Los productos

Ciertamente una cocina variada tiene que sustentarse en una despensa privilegiada. El autor refiere que la cultura moche-lambayeque fue una de las grandes civilizaciones hidráu-



licas que desarrolló un complejo sistema de redes utilizando aguas termales del subsuelo para conectar los valles de La Leche, Lambayeque, Reque, Zaña y Jequetepeque. Con tan sofisticada ingeniería fueron capaces de llevar a la sierra las aguas del océano Pacífico. La agricultura floreció al punto que concentró el 30 por ciento de la tierra agrícola costera en la que sembraron maíz, yuca, frejoles, tomates, zapallos, calabazas y ajíes, y frutas como la chirimoya, la lúcuma, el pacae, la granadilla y el tumbo.

Recordemos que según la leyenda fundacional de Llampayec (Lambayeque) recopilada por fray Miguel Cabello de Balboa en 1532, el dios Naylamp llegó por el mar a la caleta de San José para fundar el reino de Sicán en el siglo IX d. C. Entre su séquito se encontraba el cocinero real Ochócalo y el barman Ñinaginture, encargado de la bebida del Señor. Digamos que fue una cultura hedonista preocupada por el buen comer y el bien beber.

Desde entonces los moches desarrollaron una relación privilegiada con un mar generoso en variedades de peces y mariscos, uno de los pilares de la cocina norteña hasta la actualidad. Parte del paisaje de la costa de Lambayeque son los caballitos de totora que los pescadores artesanales siguen utilizando para sus faenas en altamar. «Pictografías mochicas muestran caballitos de totora de gran calado hechos con totora prensada, que podía medir hasta cuatro metros de largo. Tienen la proa levantada y se maniobra con un remo tipo canalete hechos con caña de Guayaquil», reseña el autor.

Además de los productos del mar, los lambayecanos criaron aves de corral como patos y pavas aliblancas, especie típica de los bosques secos de la costa norte de la que no se conocen subespecies. Durante cien años se creyó que la pavita aliblanca se había extinguido, pero en 1977 reapareció en la quebrada San Isidro, en Olmos. Actualmente es una especie protegida, pero antaño fue parte importante de la dieta. Lo que sí se consume, y en cantidad, es el pato, ave que los desinformados pensaban que habían venido en carabelas españolas pero que la arqueología retruca con los ceramios mochicas decorados con imágenes de robustos patos que hoy se exhiben en el Museo de las Tumbas Reales del Señor de Sipán.

El loche, producto emblemático de la cocina norteña y que da nombre al libro, es un producto único asociado íntimamente a la identidad *muchik*. Su cultivo, almacenamiento y propagación está rodeado de secretos celosamente guardados, alterados, exagerados y dosificados por las familias locheras. 'Loche' significa 'lágrima de la Luna' y, se-

gún una de las confidencias que logró extraer el autor, para garantizar la abundancia de la cosecha la pareja lochera debe copular en el campo a la luz de la Luna llena.

Ciertamente esta búsqueda de productos trasciende el reino del loche, para dar paso a hierbas, ajíes y pescadillos que crecen en los arrozales (muchos de ellos desaparecidos o en peligro de extinción), a frutas de variedades insospechadas, a mariscos, pescados y aves de corral, algunas de origen prehispánico. Valderrama también menciona el algarrobo, cuya madera, hojas y fruto se usan frecuentemente, y el maíz con el que se prepara variedad de chichas de fórmulas ignotas.

El pato, el arroz y el cabrito son protagonistas de muchos platos. El libro documenta las diferencias, a veces sutiles, otras evidentes, en la preparación según la zona y la familia. «El seco de cabrito no era verde sino escarlata porque no se podía licuar el culantro sino machacarlo a pulso», dice don Eugenio Ibáñez. «El arroz con pato era amarillito porque se hacía con azafrán y se acompañaba con pescado salado y sarza», recuerda la señora Rosa Mavila.

En su apetitoso peregrinaje, el autor recoge también técnicas y modos de cocción de antigua data. Señala, por ejemplo, el pato al barro cocinado en Ferreñafe por William Mansilla. «Es mejor utilizar una pata criolla de kilo y medio antes que un pato, pues las patas son de carne más tierna. Se macera desde la víspera en una infusión de ajo, comino y chicha. Para la cocción se utiliza dos hileras de ladrillos de tres pisos cada una, en medio se pone leña de algarrobo y se prende. El ave se rellena con loche y culantro y se envuelve en hojas de plátano. Luego se la cubre con una capa de barro arcilloso entreverado con paja, resultando un adoquín que, aún húmedo, se coloca encima de las brasas, una hora por cada lado. Tras dos horas de cocción se retira el adobe, se deja enfriar y se rompe. El sabor del ave es inigualable, mejor que una olla a presión».

Las influencias

Las inmigraciones española, africana y china terminaron por delinear una cocina que debe tanto a los inmigrantes como a pobladores que llegaron de la costa, la sierra y la Amazonía. Recordemos que en el siglo XVI llegaron los primeros esclavos negros de África para trabajar en las haciendas cañeras del norte. Su impronta permanece en Zaña, donde el autor se detiene con curiosidad para dar cuenta de una amplia tradición dulcera donde permanecen las conservas de na-

ranja agria, los dátiles confitados, el machacado de membrillo, las crujientes cocadas, el camote con azúcar y las roscas endulzadas. La memoria de Juana Zunini rescata costumbres que están quedando en el olvido. «Las más usuales eran las conservas de caigua, mango verde, higos, mamey, ciruelas, membrillo y jalea de papaya verde. En la entrada de las casas siempre había una mesita con conserva de frutas listas para comer», recuerda.

Una digresión para hablar del king kong, dulce de bandera lambavecano de herencia virreinal «saboreado por marqueses, condes y militares». El autor refiere a Victoria Mejía de García como la pionera en la venta y comercialización de dulces y kingkones en su casa de la calle San Roque, como parte de las actividades benéficas de la Hermandad de La Dolorosa, una cofradía de Semana Santa constituida por un grupo de damas lambayecanas. Señala que el humor local bautizó con ese nombre al alfajor que preparaba doña Victoria porque el molde (grande y cuadrado en ese entonces) se parecía al gorila de la película King Kong, que estaba en cartelera en esos años.

Volviendo a la influencia china, Valderrama anota que después de Lima, fue Chiclayo la ciudad con más chifas en el país. Luego de trabajar en las haciendas cañeras y arroceras, los inmigrantes chinos se dedicaron al comercio y al negocio de comida. Si bien en sus inicios la comida china se comía casi exclusivamente en casas de familia, pronto los restaurantes de comida china se popularizaron y se multiplicaron por doquier.

Los restaurantes

El autor sigue la trayectoria de los platos para verificar sus mutaciones en el tiempo, pero también para alertar sobre cómo se están diluyendo los hábitos festivo-culinarios. Detrás de cada preparación hay una historia, una familia, un rostro que el autor retrata con afecto remarcando que la tradición está ahí, que la fuente está en esas manos, generalmente anónimas, donde los jóvenes cocineros deben volver constantemente para mantener la esencia del sabor.

Varios centenares de platos debe haber consumido el autor en otros tantos centenares de comederos buscando la especialidad del lugar y la autenticidad del guisandero. En ese recorrido se detiene especialmente en Fiesta Gourmet, el gran restaurante de la familia Solís convertido en «buque insignia» de la comida lambayecana. Inaugurado hace treinta años en Chiclayo, hoy cuenta con filiales en Trujillo, Lima, Tacna y pronto en Cusco.

La jarana

«La mejor comida del Perú a lo largo de los siglos no se ha servido en restaurantes sino en las celebraciones; llámense Navidad, Semana Santa, Fiestas Patrias, fiestas patronales o familiares. La cocina y el trago forman un viejo matrimonio que no termina ni con muerte, pues hay potajes hasta para los entierros», dice Valderrama citando a Carlos Bachman a propósito de las celebraciones en honor a la Cruz de Chalpón.

Platos como los «nacidos» de Semana Santa, el jamón de Pascua, las empanaditas de Navidad, la

CONFESIONES DE UN COCINERO LAMBAYECANO

rrecí en el piso de arriba de un restaurante llamado Fiesta, en la cuadra 18 de una avenida alejada del centro de Chiclayo, justo donde hoy sigue el viejo restaurante familiar, aunque ahora transformado en un edificio muy diferente. Por entonces mis padres trabajaban en el primer piso de la casa y todos vivíamos en el segundo, rodeados de los aromas de la cocina chiclayana de siempre. Para hacer justicia a mi madre, doña Bertha, debo decir que ella domina como nadie los secretos de la que para nosotros es la cocina más grande del Perú.



La cocina lambayecana es un gran tesoro que han guardado durante siglos las cocineras y los cocineros de mi tierra. No hay más que recorrer algunas de las humildes picanterías de Puerto Eten, Monsefú, Santa Rosa, Pimentel, Ferreñafe, Túcume, Pacora, Jallanca, Íllimo, Mórrope o Lambayeque, para descubrir un mundo diferente en el que los sabores son un boleto que abre las puertas del paraíso.

Mi tierra es la del arroz con pato y la del loche rallado hecho guiso con cabritos de leche, que, acompañados de nuestro arroz, le dan a nuestra cocina ese carácter único que la distingue; la de productos tan grandiosos como la langosta de Puerto Eten y el pato de Batangrande, o tan humildes como el life. Entre unos y otros, los grandes y humildes, trazan un camino que pocos se resisten a recorrer.

Héctor Solís Cruz. Lambayeque. La cocina de un gran señor. Lima, USMP, 2011, p. 10.

«sopa de cholo» de los matrimonios, el «apatadito» cumpleañero y un sinfín de recetas se relacionan con el calendario católico y las faenas del campo. La chicha omnipresente da el marco adecuado a la trilogía: comida, música y poesía, bien documentada por autores como Pedro Delgado Rosado y Jesús Alfonso Tello Marchena, de quienes esta obra glosa poemas y décimas dedicados a la diversidad

de platos y bebidas típicas, así como marineras, tonderos, valses y polcas cuya fuente de inspiración es la cocina. Un libro, profuso en historias y en fotografías, pensado para saborearse en cada página.

- * Periodista cultural e investigadora gastronómica.
- Valderrama, Mariano; Plenge, Heinz. El reino del loche: los singulares sabores de la comida lambayecana, Lima: Universidad de San Martin de Porres. 2013.

RECETAS

ARROZ CON PATO A LA CHICLAYANA

INGREDIENTES

1 kilo de pato criollo, 1 taza de aceite, 1 cebolla roja picada en cubitos, 2 cucharadas de ajos molidos, 100 gramos de loche rallado, 2 litros de agua, 3 tazas de arroz extra, 200 gramos de arvejas criollas verdes, 1 atado de culantro (200 gramos aproximadamente) licuado, 2 cucharadas de sal, ½ taza de chicha de jora, 1 pimiento rojo soasado

PREPAR ACIÓN

Trocear el pato en cuatro porciones y sazonar con sal. En una olla de fierro fundido (chiclayana) de cinco litros de capacidad, calentar el aceite y dorar la cebolla, los ajos y el loche. Cocinar unos minutos antes de incorporar el pato, y seguir dorando a fuego lento durante diez minutos. Echar el agua y cocinar a fuego medio de 30 a 45 minutos. Cuando el pato esté tierno, retirarlo de la olla y reservar. Medir tres tazas de líquido de cocción y añadir el arroz, las arvejas y el culantro. Utilice una cuchara de madera para mover la preparación, rectificar la sal y, durante 25 minutos, cocinar a fuego lento. Minutos antes de que el arroz termine de cocer, incorporar las piezas de pato y rociar la chicha de jora. Esperar unos minutos para que se integren los sabores. Decorar con el pimiento rojo cortado en tiras y dados de zapallo loche cocidos al vapor.



CAUSA CHICLAYANA

INGREDIENTES

800 gramos de pescado curado en sal, 2 plátanos bellaco maduros, ½ taza de azúcar blanca, ½ kilo de cebolla roja, ½ taza de vinagre, 2 ajíes amarillos cortados en juliana, 2 cucharadas de achiote, 1 kilo de papa blanca sancochada, sal y pimienta negra al gusto, ½ kilo de yuca sancochada, ½ kilo de camote sancochado, 2 choclos hervidos, 1 taza de aceite vegetal, 1 cucharadita de ajos molidos, 8 aceitunas negras, orégano al gusto, 4 huevos cocidos, 1 lechuga

PREPAR ACIÓN

Curar el pescado con sal. Pelar los plátanos, cortarlos en rebanadas de dos centímetros y cocinarlos a fuego lento con un poco agua durante diez minutos. Cuando estén tiernos agregar el azúcar, cocinar cinco minutos más y reservar. Limpiar y cortar las cebollas en juliana gruesa, salpimentar y dejar encurtir con media taza de vinagre durante media hora. Prensar las papas aún calientes y sazonar con sal y pimienta. Cortar en rodajas gruesas las yucas, los camotes y los choclos. Reservar. Calentar el aceite vegetal y dorar el ajo, agregar el achiote, las cebollas encurtidas, el ají amarillo y las aceitunas presionando ligeramente para que suelten su jugo. Sazonar con orégano y rectificar el sabor. Servir en un plato tendido una porción de papa, acomodar el pescado y cubrir con el encebollado. Repartir la guarnición y decorar con huevos y hojas de lechuga.

CEBICHE DE CHINGUIRITO

INGREDIENTES

½ kilo de guitarra seca deshidratada, 8 limones grandes, 1 cabeza de cebolla roja cortada en juliana, 2 ajíes picaditos, ½ kilo de zarandaja cocida¹, ½ kilo de camote, 1 lechuga,

PREPAR ACIÓN

Limpiar la guitarra y lavarla en abundante agua, escurrirla y colocarla en un bol con el jugo del limón, las cebollas y los ajíes. Revolver los ingredientes y macerar unos minutos. Servir colocando en el fondo del plato una hoja de lechuga y sobre ella el cebiche de chinguirito acompañado de zarandaja y camote.

1 La zarandaja es una leguminosa pequeña de color blanca, muy común en el norte del Perú. Se consume fresca o seca.

EL ANTROPÓLOGO ARGUEDAS

Carmen María Pinilla*

Después de la publicación, en 1983, de la obra literaria completa de José María Arguedas (Andahuaylas, 1911-Lima, 1969), aparece al fin, reunida en cinco volúmenes, toda su obra antropológica.

sta feliz publicación¹ ha sido 🕇 posible gracias al esfuerzo √desplegado por la Comisión Nacional del Centenario de José María Arguedas, que advirtió desde el inicio de sus labores la necesidad de saldar la enorme deuda que el país tenía con uno de sus más grandes escritores y de publicar, reunidos, los diversos escritos del antropólogo que también fue Arguedas. Decimos que se trata de la obra antropológica de Arguedas porque los textos que contienen estos siete tomos son informes etnológicos, investigaciones antropológicas, ensayos sobre temas de educación, bilingüismo, folclore, arte popular; son también recopilaciones de literatura oral, estudios interpretativos de los mismos, artículos periodísticos de diversa temática, desde crítica literaria o análisis sociológicos hasta comentarios agudos sobre la vida cultural, social o política del país; además de reportajes y testimonios, todo lo cual como es sabido puede ser englobado en el ámbito general de la cultura, objeto de estudio de la antropología y, como apreciará el lector, preocupación central de las reflexiones de Arguedas, motivo por el que fue, además de escritor, un activo promotor cultural.

Tales escritos se encontraban dispersos en una infinidad de publicaciones de difícil acceso al público. Debido a ello hay que reconocer el tesonero trabajo de Sybila Arredondo, segunda esposa de Arguedas, por ubicar, transcribir, contextualizar y confeccionar las notas de esta enorme cantidad de escritos, y, con acertado criterio, presentarlos en orden cronológico; contando en esta tarea con el apoyo de la Editorial Horizonte. Es fundamental mencionar asimismo a las instituciones que apoyaron la edición porque basaron su compromiso en el valor concedido a su contenido y en la urgencia de difundirlo, convencidos del enriquecimiento que tal experiencia producirá en todos los lectores: la Derrama Magisterial, el Instituto de Estudios Peruanos, el Centro Cultural del Banco de la Nación y a la Dirección de Cultura del Cusco. La mitad del tiraje de esta edición -mil colecciones— han sido entregadas gratuitamente por la Comisión Nacional del Centenario de José María Arguedas a las principales instituciones educativas nacionales, en todo lo largo y ancho del país, cumpliendo así uno de sus



José María Arguedas y danzantes de tijeras en un congreso de educación en Huampaní,

principales cometidos. Es necesario anotar que por ahora solo queda aún pendiente la publicación —reunida— del conjunto de cartas escritas por Arguedas, aparecidas hasta la fecha en libros, revistas y periódicos; hay también unas cuantas inéditas. Consideramos que la correspondencia aporta elementos muy importantes para comprender cabalmente tanto al autor como a su obra.

La obra antropológica de Arguedas

Rodrigo Montoya, destacado antropólogo y alumno de Arguedas, además de ser autor de uno de los estudios introductorios de esta colección, resume en tres ejes los propósitos que animan los escritos antropológicos de su maestro. El primero de ellos es el estudio, la defensa y la difusión de la cultura andina; el segundo, el deseo de conmover y convencer a los lectores del valor de esta cultura, y el tercero, la firme convicción de la

importancia de la cultura andina para el futuro del país.

Martin Lienhard, peruanista suizo, connotado estudioso de la obra de Arguedas y autor del segundo estudio introductorio que incluye esta colección, encuentra que el denominador común de los trabajos antropológicos de nuestro escritor es la problemática de la modernización y considera que sus interpretaciones ofrecen la imagen más rica y sugerente de la complejidad sociocultural peruana.

Coincidiendo con lo anteriormente destacado por los dos prologuistas, consideramos que la actualidad y grandeza de la obra antropológica de Arguedas radica también en su capacidad de presentar de manera inmejorable —por la agudeza, precisión y, al mismo tiempo, sencillez de sus enfoques— los problemas estructurales más importantes de la sociedad peruana, como la dominación y la desigualdad, el racis-

«La actualidad y grandeza de la obra antropológica de Arguedas radica también en su capacidad de presentar de manera inmejorable—por la agudeza, precisión y, al mismo tiempo, sencillez de sus enfoques— los problemas estructurales más importantes de la sociedad peruana».

mo y la discriminación; radica al mismo tiempo en la presentación, directa o indirecta, de alternativas de solución a tales problemas. A través del lenguaje académico propio del antropólogo, Arguedas analiza y denuncia la realidad social, otorgando especial importancia a la discriminación, asunto que, junto a la dominación, son colocados como factores causales de la dinámica social.

La particularidad de la obra antropológica de Arguedas es que a pesar de conocer bien las reglas de la metodología científica, nunca consideró que los afectos, tanto en la captación como en la transmisión de conocimientos, debían estar fuera del ámbito académico. Por ello, no puede dejar de introducir elementos afectivos y literarios en su producción antropológica. Arguedas transmite conocimientos y afectos básicos al lector. Consideramos que esta particularidad suya contribuyó —o fue producto- de su necesidad de combatir los problemas que sentía y estudiaba al mismo tiempo. Por eso el proyecto de escritor que concibe en su juventud, alentado por las ideas de Mariátegui, no podía agotarse en la literatura, como veremos luego.

Es incuestionable el valor epistemológico de la experiencia directa en Arguedas, al punto que un antropólogo español, Fermín del Pino, estudioso arguediano, sostiene que la experiencia es incluso el «punto axiomático de su identidad»². Esto, unido a la importancia que otorga a la memoria, a los recuerdos, y a su afán por practicar lo que llamó «juzgar con lucidez», colaboró enormemente en la captación de los complejos procesos sociales característicos de la sociedad peruana, siendo el de la discriminación hacia lo andino central en sus reflexiones. Entonces, reiteramos, el hecho de que características peculiares de las experiencias biográficas de Arguedas y poderosos sentimientos ligados a ellas facilitaron tales

En el proyecto de escritor que Arguedas concibe a temprana edad, existen unos objetivos generales que sostienen, indistintamente, su producción literaria y antropológica. En 1966, tres años antes de morir, señaló como factores que definieron el rumbo de su proyecto su temprano vínculo afectivo con la cultura andina, y la discriminación de la que era objeto. Graficó tales afirmaciones

SONIDOS DEL PERÚ

PERÚJAZZ 25 años (Play Music and Video, 2013, www.playmusicvideo.com.pe)

Aunque grabado durante el concierto en vivo en el Teatro del Centro Cultural Peruano Japonés el 12 de setiembre de 2009, este disco doble que recoge la celebración por los 25 años del primer conjunto de jazz-fusión peruano fue presentado en setiembre de 2013, durante las actividades que conmemoraron sus 29 años, que incluyeron también una exposición de materiales históricos. Con la participación como invitado del reconocido bajista de sesión Abraham Laboriel, Jean Pierre Magnet, Manongo Mujica y Luis Solar nos entregan ocho tracks cargados de energía y vibrante conexión acompañados por Andrés Prado, Álex Acuña, Miguel Molina, Fredy Castilla, Edgar Huamán y Horacio Camargo. Las texturas son muy claras y directas, las ideas musicales entrelazan estructuras prediseñadas con improvisaciones que fluyen con naturalidad. Estamos ante



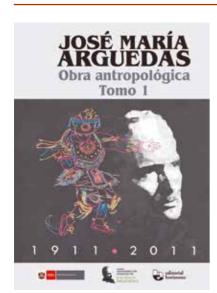
el testimonio de una verdadera fiesta sonora, un registro de la alegría, emoción y catarsis que experimentan sus autores, que se transmite al oyente con la fuerza interpretativa que ha caracterizado a PerúJazz a lo largo de su nutrida carrera. Mezclado y masterizado en Barcelona, esta producción vuelve a lo simple y sencillo del lenguaje musical, vestido de un virtuosismo barroco muy bien capitalizado por excelentes *performances* y un sonido evidentemente trabajado a su medida.

Sasha Ferreira Con su toque de violín (Independiente, 2004, www.sashaferreira.com)

Tomando parte del texto del primer corte como título de esta producción, este disco incluye diez temas peruanos en arreglos para violín, guitarra, contrabajo y cajón, además de un video del mismo primer track. Acompañado por Ernesto Hermoza, Ricardo Otárola y Gigio Parodi, el joven violinista ucraniano radicado en el Perú hasta 2007, Sasha Ferreira ejecuta en su instrumento las melodías que corresponden al canto de los temas escogidos, además de algunas breves variaciones de los mismos. La filiación y formación cubana de Ferreira se evidencia en la facilidad con que aborda las interpretaciones de la música popular, con un acentuado lirismo, propio del violín. Esta toma de partido para los arreglos de entregar siempre las mismas funciones rítmicas, melódicas o armónicas a los mismos instrumentos fortalece la sensación de unidad del disco aunque más de



alguno podría extrañar más variedad de planos y texturas, así como un mayor aprovechamiento del contrabajo. En el repertorio tienen preeminencia los temas de Chabuca Granda. Se incluye también un tema del propio Sasha. Sin duda esta producción aporta a las sonoridades posibles que se pueden emplear para proyectar la música peruana a diversos ámbitos y es un esfuerzo independiente realizado con cariño y pulcritud. (Abraham Padilla).



con ejemplos muy ilustrativos destacando que la diferencia entre los gustos y preferencias que tiene él frente a los de su padre y a otras personas de su entorno inmediato, constituyeron un elemento que sellará su futuro. Dijo entonces que: «ciertas cosas [de la cultura andina] que ellos consideraban despreciables y feas (trajes, algunas comidas, algunas danzas y cantos, muchas creencias) eran para mí lo más amado o apetecido y bello»³.

Consideramos que tomar conciencia del alejamiento, que cada vez será mayor, entre los gustos del padre con respecto a los suyos, será fundamental para cuestionar luego la irracionalidad de los prejuicios interiorizados en el mundo dominante, en el mundo de los mistis, mundo de su padre, el juez de primera instancia Víctor Manuel Arguedas Arellano. Ese desbalance que se da en Arguedas entre una auténtica admiración hacia las manifestaciones de la cultura andina, y las reiteradas muestras de desprecio y discriminación de la que es objeto, se convierten en la motivación de todo su proyecto de escritor: «Prometí entonces revelar el mundo que yo había vivido. Prometí ofrecer una imagen veraz de ese mundo. De ese modo podría acaso convencer cómo el campesino quechua constituía una promesa para el país y hasta qué grado continuaba siendo atroz e insensato el menosprecio social y el cerco en que continuaba encerrado».

Y se produce una especie de círculo vicioso, pues la definitiva filiación afectiva de Arguedas al mundo andino influye de manera gravitante en su interés permanente por conocerlo mejor, en la necesidad por registrar en la memoria y en sendas publicaciones sus manifestaciones culturales. Por eso consideramos que el conocimiento cada vez más lúcido de la sociedad peruana alimenta en Arguedas la necesidad de expresarla y cambiarla. Determina fundamentalmente que a los 35 años busque en la ciencia antropológica nuevas herramientas para acometer sus propósitos reivindicativos. La ciencia vino a dar apoyo inmejorable a la palabra de quien quiere difundir las imágenes que ha captado de un mundo social que busca transformar.

Todo lo anterior explica que Arguedas fungiera de antropólogo, que desempeñase ese métier, años antes de estudiar formalmente dicha profesión. Así lo demuestran textos suyos como Canto quechua (1938) o la serie de artículos publicados a fines de los años 30 e inicios de los 40 en La Prensa de Buenos Aires, aparecidos antes de su ingreso a la Facultad de Antropología de la Universidad de San Marcos; textos en los que, siguiendo las reglas del discurso académico, destaca la riqueza del folclore o del arte popular de las poblaciones de la sierra sur donde vivía por esos años. Debido a este hecho, con mucha razón, Fermín del Pino sostiene que la vocación antropológica de Arguedas, en tanto curioso observador y recopilador de cultura, es anterior a la literaria. Sostiene incluso que ella facilitó su tarea como creador de ficciones⁴.

En la tesis que Arguedas presentó para licenciarse como antropólogo, nos revela hasta qué punto el tema de la discriminación y el de la dominación es asunto central de sus preocupaciones. Su objetivo fue estudiar las comunidades del valle del Mantaro y tratar de demostrar la hipótesis de que en poblaciones como las de la sierra central, alejadas de la explotación y de la discriminación que caracteriza al régimen de la hacienda gamonal de la sierra sur, es posible la existencia de procesos de modernización endógena donde la fuerza del polo desarrollado no arrasa los contenidos del tradicional, no se pierden las particularidades sino que se transforman en algo nuevo y original, donde aparece el sello de lo primigenio. No ocurre ahí lo que Arguedas consideraba era característica de la modernización en contextos de dominación y servidumbre, donde el choque con la cultura occidental produce la «pérdida del alma» de la cultura tradicional, es decir, sus rasgos constituyentes.

Esta tesis, de gran actualidad, es hoy defendida por quienes apuestan por la multiculturalidad, meta aparejada indefectiblemente con el igualitarismo.

Recordemos, para terminar, lo que el mismo Arguedas consideró como su más importante contribución al país: «...despertar la curiosidad o el interés por el mundo andino, luego una aproximación más intensa hacia él; al mismo tiempo, y por obra de los mismos trabajos y actitudes, creo haber contribuido también a infundir en los sectores andinos, acaso una seguridad más consciente y lúcida en el valor de su tradición».

Por eso, el contenido de la obra de Arguedas es de fundamental lectura para los peruanos y los interesados en conocer el alma del Perú.

- * Encargada de la Colección José María Arguedas de la Biblioteca Central de la PUCP y autora de varias publicaciones sobre el escritor. Además, miembro de la Comisión Nacional del Centenario de José María Arguedas (2010-2013).
- 1 Arguedas, José María, José María Arguedas. Obra antropológica, Lima: Editorial Horizonte-Comisión Centenario del Natalicio de José María Arguedas, 2013.
- 2 Del Pino, Fermín, «Arguedas como escritor y antropólogo», en: Pinilla, Carmen María (editora), Arguedas y el Perú de hoy, Lima: SUR, 2005, p. 378.
- 3 Arguedas. José María, «La literatura como testimonio y como una contribución», en: *Perú vivo*, Lima: Mejía Baca, 1966, p. 8.
- 4 Del Pino, Fermín, «Arguedas como escritor y antropólogo», ob. cit., p. 378.

CHASQUI

Boletín Cultural

MINISTERIO DE RELACIONES EXTERIORES

Dirección General para Asuntos Culturales Jr. Ucayali 337, Lima 1, Perú Telefono: (511) 204-2638

E-mail: boletinculturalchasqui@rree.gob.pe Web: www.rree.gob.pe/politicaexterior

Los artículos son responsabilidad de sus autores. Este boletín es distribuido gratuitamente por las misiones del Perú en el exterior.

> Impresión: Gráfica Esbelia Quijano S. R. L.

TRADICIÓN Y COHESIÓN EL PUENTE Q'ESWACHAKA

Miguel Hernández*

Cada año los comuneros de Quehue en Cusco renuevan el puente colgante de Q'eswachaka, que forma parte del ancestral Qhapaq Ñan, el gran camino inca. El puente refleja la sapiencia para remontar una accidentada geografía y es símbolo de identidad cultural y cohesión social, por lo que fue inscrito en 2013 en la Lista Representativa del Patrimonio Inmaterial de la Unesco.

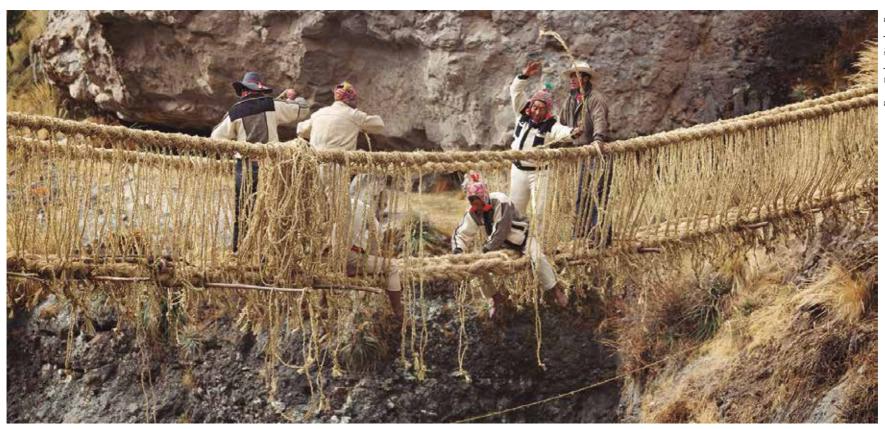


Foto: Carlos Sanchez Fa

l Q'eswachaka es un puente colgante ubicado en el distrito de Quehue, provincia de Canas en Cusco. Atraviesa el río Apurímac y tiene la particularidad de ser renovado cada año por completo gracias a la acción de cuatro comunidades campesinas tradicionalmente vinculadas. Este puente forma parte del Qhapaq Ñan y es el único puente colgante de fibras vegetales cuyas técnicas de elaboración se han transmitido ininterrumpidamente de generación en generación.

La renovación se realiza la segunda semana de junio durante tres días y además de poner de manifiesto conocimientos y prácticas de ingeniería de origen incaico, involucra también un conjunto de rituales y formas de organización tradicional propias de la cosmovisión andina. Como toda labor de importancia, se inicia solo luego de que los pobladores hayan pedido permiso a la Pachamama y a los apus locales; para ellos estas entidades sagradas son consideradas seres vivos que establecen una relación de reciprocidad con el ser humano y son objeto de respeto y temor, ya que son responsables por la prosperidad de la comunidad, el puente mismo se considera sagrado y su espíritu también es invocado para darles protección.

En la actualidad, solo una persona está autorizada a realizar los rituales asociados a la renovación del Q'eswachaka, el señor Cayetano Ccanahuire Puma. Las ofrendas que despliega este paqo o sacerdote andino poseen un alto contenido simbólico y son incineradas paulatinamente, pues es a través del humo que la Tierra y las montañas las reciben y las devoran.

El jueves previo al segundo domingo de junio, los jefes de familia de las comunidades de Chaupibanda, Choccayhua, Ccollana Quehue y Huinchiri, luego de recibir el permiso de los apus y la Pachamama inician el trabajo de elaboración de las grandes sogas que sostienen el puente. Previamente, habían ya elaborado manualmente una soguilla llamada q'eswa de 60 u 70 metros hecha a partir de un tipo particular de paja llamada q'oya. El proceso de elaboración de las grandes sogas toma todo un día. En un primer momento las *q'eswas* son separadas en grupos y extendidas para luego retorcerlas, formando una soga de grosor mediano que es estirada lo más posible por comuneros colocados en los extremos. En un segundo momento, tres sogas medianas se trenzan creando una gran soga mayor conocida como duro. Serán necesarios cuatro duros para el piso del puente, por lo que la labor de hacerlos se divide entre todas las comunidades. También elaboran dos sogas grandes que servirán de barandas denominadas makis o pasamanos. La labor se hace en medio de competencias de fuerza, bromas y gritos de ánimo. La alegría del trabajo conjunto es una característica esencial del proceso y se puede apreciar durante toda la jornada. Una vez finalizada su elaboración, los duros y makis son llevados a la orilla del puente y dejados ahí hasta la jornada del día siguiente.

El viernes desde el amanecer, el maestro Cayetano despliega la mesa de ofrendas y continúa con su labor. El puente elaborado el año anterior está aún en condiciones de ser atravesado, por lo que un valiente comunero se encarga de llevar una cuerda de un lado al otro. Esta cuerda sirve como forma de comunicación entre las dos orillas y se utiliza para trasladar las

grandes sogas hechas el día anterior así como otros insumos necesarios. Cuando ya la comunicación se ha establecido, el puente antiguo es cortado y cae sobre el río. Durante todo el día los *duros* y los *makis* son colocados con firmeza por varios comuneros en las bases de piedra de origen incaico. Es una labor ardua, pero llena de algarabía. Con la estructura básica ya instalada, los comuneros que han participado de esta labor se retiran a descansar hasta el día siguiente, otros pobladores se dedican a crear una especie de alfombra para el piso del puente con ramas, hojas y sogas.

El sábado, Victoriano Arizapana y Eleuterio Callo participan con el oficiante en el ritual de solicitar permiso a los apus y a la Pachamama. La labor de ellos es quizá una de las más duras y arriesgadas de toda la renovación. Conocidos como chakaruwaq o constructores de puentes, se dedican a completar el Q'eswachaka tejiendo con soguillas las uniones de la base y de los pasamanos. Victoriano cuenta que esta labor la heredó de su padre, quien tejía él solo el puente durante toda una jornada, dice además que los conocimientos de este tejido solo deben ser transmitidos dentro de la familia. Hacia el final de la tarde ambos constructores convergen en la mitad del puente y entre aplausos y gritos de júbilo culminan su delicada tarea. Una vez colocada la alfombra de ramas, el Q'eswachaka está listo para ser atravesado.

Cada año, la renovación de este puente sagrado es una ocasión para reforzar y recrear los vínculos dentro de las comunidades de Quehue y entre ellas. Participan por lo menos mil personas, ya sea elaborando soguillas, recolectando q'oya, preparando alimentos o simplemente danzando en el festival que se realiza un día después de ver culminada la renovación. Es un ejemplo del complejo universo cultural de los pueblos del Perú, donde la ritualidad se confunde con la ingeniería y la alegría se entrelaza necesariamente con el trabajo solidario. Anualmente, los personajes ligados a esta expresión reviven su compromiso con sus antepasados y con su propia historia, enriqueciendo nuestra diversidad como país y llenándonos de orgullo como peruanos.

Sin embargo es prematuro decir que la renovación del Q'eswachaka es un vehículo para el desarrollo local. Para ello es necesario continuar con las políticas de salvaguardia ya iniciadas desde el Ministerio de Cultura y asociarlas a planes mayores de gestión y capacitación. Al reconocimiento de los personajes principales, los planes de difusión y promoción y a la investigación etnográfica se pueden trazar, por ejemplo, proyectos de turismo respetuosos de la tradición y ejecutados por las propias comunidades.

La creciente visibilidad de esta notable expresión cultural, luego de su declaratoria como Patrimonio Cultural de la Nación y su inscripción en la Lista Representativa del Patrimonio Inmaterial de la Humanidad de Unesco, es un escenario inigualable para demostrar que el patrimonio inmaterial es un recurso valioso para fomentar el bienestar integral de la población.

^{*} Antropólogo investigador de la Dirección de Patrimonio Inmaterial del Ministerio de Cultura.