

CHASQUI



EL CORREO DEL PERÚ

Año 12, número 23

Boletín Cultural del Ministerio de Relaciones Exteriores

Octubre de 2014



Retrato, de Jaime Mamani. Óleo sobre tela. 2000.

EL ATLAS DE PAZ SOLDÁN / LA ELEGÍA APU INKA ATAWALLPAMAN
LAS IDEAS EN EL PERÚ CONTEMPORÁNEO / ELOGIO DE RIVERA
MARTÍNEZ / JAIME MAMANI: RARA AVIS / LA FOTOGRAFÍA DE
TEÓFILO HINOSTROZA / PUEBLOS DE LA YUCA BRAVA



Los funerales de Atahualpa, de Luis Montero. Florencia, 1867. Óleo sobre lienzo, 350 x 537 cm. Pinacoteca Municipal Ignacio Merino, en custodia en el Museo de Arte de Lima.

LA ELEGÍA APU INKA ATAWALLPAMAN

La elegía quechua anónima a la muerte del inca Atahualpa es una de las obras cumbres de la lírica peruana. Testimonio doliente del derrumbe del Tahuantinsuyo y canto desgarrador cargado de una soterrada esperanza, la elegía permaneció desconocida hasta 1930, cuando la tradujo por vez primera J. B. Benigno Farfán. En 1955, José María Arguedas dio a conocer su traducción literaria y ahora vuelve aparecer una nueva versión al español, con un acucioso estudio crítico realizado por el poeta cusqueño Odi Gonzales*.

El hallazgo de esta elegía impactó significativamente en la literatura y el arte peruanos de la segunda mitad del siglo XX. José María Arguedas señala entonces a propósito su valor estético y literario: «Esta elegía es un poema que se aproxima mucho, en lo formal y en la propia concepción general de la composición, a la poesía occidental. Está escrita en estrofas de pie quebrado. El ritmo, un elemento formal, es blandido como un medio de la expresión. Los versos cortos, tal como en las coplas de Manrique, golpean al oído». La fuerza y el dramatismo de la elegía fueron también estímulos claves para que el pintor Fernando de Szyszlo compusiera una serie de óleos que fue expuesta en el Instituto de Arte Contemporáneo de Lima en 1963: «Seguramente esa exposición es en la que yo comencé a encontrar un lenguaje más propio [...]». Ahí comencé en realidad no solo a vivir de la pintura sino a descubrir mi camino. Esa es la exposición más importante de mi vida».

La muestra fue motivo para que Emilio Adolfo Westphalen escribiera el ensayo *Poesía quechua y pintura abstracta. A propósito de una*



Umallantas Wittunkuña (Su amada cabeza ya la envuelve), de Fernando de Szyszlo. Serie Apu Inka Atawallpaman. Óleo, 114 x 130 cm. 1963. Colección privada.

exposición de pinturas de Szyszlo, en el cual subrayó las virtudes de la elegía: «Reconozcamos aquí otra clave del poema, el secreto de su especial atracción para quienes nos sentimos abocados a una crisis semejante en el mundo que nos rodea: en el poema se ha expresado esa facultad recóndita de nuestro pueblo que le hace apretar y concentrar todas sus energías para atravesar el amargo trance, para —aunque herido, agobiado, desorientado, inerme— guardar el suficiente rescoldo de vida que le permita, al menor vislumbra de buen tiempo, aprovechar al máximo cualquier circunstancia favorable». Westphalen precisa también: «El arte de Szyszlo es particularmente idóneo para dar expresión a esas nuevas aspiraciones, esperanzas y temores nuestros. Su arte podría equipararse al de algunos pintores de nuestro tiempo que, al decir de Werner Haftmann, 'no pintan árboles, arroyos y médanos sino crecimientos, corrientes, ansias'. En este sentido calificaríamos su pintura de una 'meditación'».

Se ofrecen aquí fragmentos de la elegía y de las traducciones realizadas por José María Arguedas y Odi Gonzales.

APU INKA ATAWALLPAMAN
Versión original en quechua

Ima k'uychin kay yana k'uychi
Sayarimun?
Qosqoq awqanpaq millay wach'i
Illarimun,
Tukuy imapi seqra chikchi
Takakamun

Watupakurqan sunqollaymi
Sapa kutin,
Musqoyniykipas ch'eqmi ch'eqmi
Uti uti,
Chiririnka qhenchataraqmi,
Aqoy phuti.
[...]
Q'eqmaq kirus yarphachakunña
Llakiy salqa.
Titiyanñas Inti ñawillan
Apu Inkaq.

Chiriyaññas hatun sunqollan
Atawallpaq.
Tawantinsuyus waqallaskan
Hik'isparaq.

Pacha phuyus tiyaykamunña
Tutayaspas.
Mama killas q'anparmananña
Wawayaspas;
Tukuy imapas pakakunña
Llakikuspas.

Allpas mich'akun meqllayllanta
Apullanpaq,
P'enqakoq hina ayallanta
Munaqninpaq
Manchakuq hina wamink'antan
Millp'unqampaq.
[...]

¡Anchhiq, phutiq sunqo k'irilla
Mana thaklla!
Ima urpin mana kanmanchu
Yananmanta?
Musphaykachaq t'illa luychu
Sunqonmanta?

[...]
Chunka maki kamarinninwan
lulusqanta
Sunqonllanpa raphrallanwan
P'intuykuspa,
Qhasqollanpa llikallanwan
Qataykuspa
Llakiy ikmaq qhaqaynillanwan
Qaparispas.
[...]

Huk makipi ñak'ay qotu
T'ipi t'ipi,
Tunki tunki yuyaymanaspas
Sapallayku,
Mana llanthuyoy rikukuspa
Waqasqayku,
Mana pi mayman kutirispas
Musphasqayku

Atinqachu sunqollayki,
Apu Inka,
Kanaykuta chinkay chaki
Mana kuska
Ch'eqe ch'eqe hoqpa makinpi
Saruchasqa?

Ñukñu wach'eq ñawillaykita
Kicharimuy,
Ancha qokoq makillaykita
Mast'arimuy
Chay samiwan kallpanchasqata
Ripuy niway

APU INKA ATAWALLPAMAN
Traducción de José María Arguedas, 1955

¿Qué arco iris es este negro arco iris
Que se alza?
Para el enemigo del Cuzco horrible
flecha
Que amanece.
Por doquier granizada sinestra
Golpea.

Mi corazón presenta
A cada instante,
Aun en mis sueños, asaltándome,
En el letargo,

A la mosca azul anunciadora de la
muerte;
Dolor inacabable.

[...]

Sus dientes crujidores ya están
mordiendo
La bárbara tristeza;
Se han vuelto de plomo sus ojos que
eran como el sol,
Ojos de Inca.

Se ha helado ya el gran corazón
De Atahualpa,
El llanto de los hombres de las Cuatro
Regiones
Ahogándose.

Las nubes de los cielos han bajado
Ennegreciéndose;

Con las alas de su corazón
Los protegidos;
Con la delicada tela de su pecho
Los abrigados;
Claman ahora,
Con la doliente voz de las viudas
tristes.

[...]

Bajo extraño imperio, aglomerados, los
martirios,
Y destruidos;
Perplejos, extraviados, negada la
memoria,
Solos,
Muerta la sombra que protege
Lloramos,
Sin tener a quién o a dónde volver,
Estamos delirando.

Ya mi corazón lo presentía
una y otra vez
Y en mis sueños también, azorado,
sumido,
advertí el funesto moscardón de la
muerte,
fatalidad, infortunio.

[...]

Dicen que su firme dentadura empieza
ya a roerse,
dolencia inaguantable
Dicen que ya se empañan los ojos
fulgentes
del gran patriarca.

Dicen que ya se ha helado el gran
corazón
de Atawallpa
Dicen que en sus cuatro señoríos le
lloran
hasta desgañitarse.

Dicen que ya descendió la densa niebla
oscureciendo
Dicen que ya se encoge la madre luna
como si volviera a nacer
Y dicen que ya todo se va sumiendo
con pesar.

Dicen que la propia tierra se niega a
cobijar en su seno
a su Señor
como si le abochornara el cadáver
del que la amó,
como si temiera engullirlo,
sumir a su guardián.

[...]

Doliente, compungida; malherida del
corazón,
sin sosiego
¿Qué doncella, qué paloma no cuidaría
de su galán?
¿Y qué apasionado ciervo cerril
no se deja llevar por sus pulsiones?

[...]

Los que fueron rozados
por sus diez dedos forjadores
Los que fueron alcanzados por sus
brazadas,
arropados por su corazón
Los que fueron abrigados
con la fina malla de su torso
chillan con gritería
de viudas plañideras.

[...]

Regidos por una mano que nos hacina
en el dolor,
disgregados
Atolondrados, enajenados, sin juicio,
aislados,
Contemplando nuestro cuerpo sin
sombra
sollozamos
Sin recurrir a nadie
entre nosotros, desvariamos.

¿Permitirá tu corazón,
gran patriarca,
que deambulemos sin norte
dispersos
Separados; en manos ajenas,
humillados?

Condesiende a abrir tus ojos
que irradian claridad
Extiéndenos
tus manos generosas
Y con esa buena señal alentados
dinos: ¡regresen!



Atahualpa (Atabalipa, hermano de Guascar, Inca o emperador del Perú), de André Thevet. 1584. Grabado.

La madre Luna, transida, con el rostro
enfermo,
Empequeñece.
Y todo y todos se esconden,
desaparecen,
Padeciendo.

La tierra se niega a sepultar
A su Señor
Como si se avergonzara del cadáver
De quien la amó
Como si temiera a su adalid
Devorar.

[...]

Gimiente, doliente, corazón herido
Sin palmas.
¿Qué paloma amante no da su ser
Al amado?
¿Qué delirante e inquieto venado salvaje
A su instinto no obedece?

[...]

Con sus múltiples, poderosas manos,
Los acariciados;

¿Soportará tu corazón,
Inca,
Nuestra errabunda vida
Dispersada,
Por el peligro sin cuento cercada, en
manos ajenas,
Pisoteada?

Tus ojos que como flechas de ventura
herían,
Ábrelas;
Tus magnánimas manos
Extiéndelas;
Y con esta visión fortalecidos
Despidenos.

AL PATRIARCA, INKA ATAWALLPA
Traducción de Odi Gonzales, 2013

¿Qué arco iris nefasto es este negro
arco iris
que se encima?
Un resplandor horrendo amaneció
para hostigar al Cuzco
Granizada incontinente arremete
contra todo.

* Odi Gonzales. *Elegía Apu Inka Atawallpaman. Primer documento de la resistencia inka (siglo XVI)*. Lima, Pakarina Editores, 2014. El libro y una muestra alusiva fueron presentados en el Centro Cultural Inca Garcilaso del Ministerio de Relaciones Exteriores como parte del ciclo *La república de los poetas. Antología viva de la poesía peruana 2014-2021*.

AUGUSTO SALAZAR BONDY EL DEVENIR DE LAS IDEAS EN EL PERÚ CONTEMPORÁNEO

Pablo Quintanilla*

Se acaban de reeditar, en un solo volumen¹, dos de los libros más importantes del polifacético intelectual peruano Augusto Salazar Bondy (1925-1974), cuyo pensamiento se desenvuelve, principalmente, en la intersección entre la filosofía de la historia, la filosofía política y la historia intelectual en el Perú contemporáneo.

En 1968 Salazar Bondy publicó en México el libro *¿Existe una filosofía de nuestra América?*, generando un debate que se articuló a partir del Congreso Nacional Argentino de Filosofía de 1970, que podría considerarse el momento fundacional de la filosofía de la liberación. En ese congreso coincidieron algunos filósofos latinoamericanos preocupados por el rol ideológico que podría tener la filosofía en nuestros países, lo que, a juicio de ellos, tendría efectos más nocivos que beneficiosos.

Ahora, a casi medio siglo de que estas ideas fueran originalmente concebidas y planteadas, es posible tener un acercamiento más académico, objetivo y menos viciado, política o ideológicamente. Como toda propuesta intelectual, estas ideas están sujetas a elaboración, revisión y mejora. Considero, sin embargo, que hay un núcleo de verdad en las ideas propuestas por Salazar Bondy y por los otros autores mencionados, y es que la producción intelectual fácilmente puede convertirse en un mecanismo de enajenación, no solo en el sentido político que es tributario de Marx, Feuerbach y Hegel, sino incluso en otro diferente pero asociado. Wittgenstein también pensaba que la filosofía puede convertirse en un instrumento de autoengaño cuando nos conduce a plantearnos preguntas que están desconectadas de nuestra realidad, tanto personal como social. Cuando eso ocurre, los filósofos se convierten en repetidores de ideas que otros han pensado para distintos fines y momentos, por lo que requieren de un tipo de terapia intelectual que es, precisamente, aquella que nos lleva a plantearnos el rol que la filosofía tiene en nuestras vidas, así como el que nosotros tenemos en la filosofía.

Salazar Bondy también tuvo un importante rol como historiador de la filosofía peruana. En este ámbito confluyeron sus diversos intereses, pues se propuso reconstruir las ideas filosóficas en el Perú tomando en consideración sus elementos propios y creativos, y diferenciándolos de las posiciones que eran solo copia o recepción del pensamiento procedente de otros países. De igual manera, consideró importante mostrar el flujo de las ideas en relación con los procesos sociales que vivía



Alejandro Deustua, filósofo positivista.



El filósofo Mariano Iberico.

el Perú de entonces, así como el contexto intelectual que excede a lo filosófico.

En 1954 Salazar Bondy publicó un panorama histórico de la filosofía peruana², comenzando así su labor como uno de los historiadores clásicos de la filosofía en el Perú. Entre 1955 y 1959, recibió financiamiento del Instituto Panamericano de Geografía e Historia, de México, para la elaboración de una historia de las ideas en el Perú contemporáneo, que fue publicada en Lima en una primera edición por Francisco Moncloa, en 1965. Este libro es el referente clásico del pensamiento filosófico peruano desde fines del siglo XIX hasta mediados del XX, pues presenta de manera informada y con apoyo textual de primera mano las posiciones y los debates filosóficos de ese período, incluyendo una interpretación de la dialéctica intelectual que subyace a tales discusiones.

Cuando se publicó la primera edición de este libro de Salazar Bondy, eran pocas las investigaciones sobre el desarrollo de la filosofía en nuestro país. Las mejores fuentes de información que existían sobre la época colonial eran los libros de Felipe Barreda Laos³. En relación con el período completo de la historia del Perú, el libro *Fuentes para la historia de la filosofía en el Perú*⁴, de Manuel Mejía Valera, era el texto de consulta obligatorio. La investigación de Mejía Valera pasó por una serie de ordalías antes de ser publicada, lo que es narrado por su autor

en el ámbito universitario. Así, considera que es recién hacia fines del siglo XIX, inmediatamente después de la Guerra del Pacífico, cuando el Perú se empieza a reconstruir y recuperar dolorosa y lentamente, que surge una generación de filósofos que, aguijoneados por la necesidad de aplicar las intuiciones filosóficas a problemas concretos de la realidad nacional, giran sus ojos hacia el positivismo francés e inglés.

El positivismo y sus remanentes kantianos son vistos en aquella época casi como un instrumento de liberación de la escolástica y de lo que ella representaba, también como una forma de acceso al conocimiento científico y, finalmente, como una manera de transformación social del país, racional y eficientemente, siguiendo la promesa de su lema «orden y progreso». Así pues, desde el punto de vista de Salazar Bondy, la generación que verdaderamente inicia la reflexión filosófica en el Perú es la de los positivistas de la posguerra. Estos autores son, principalmente, Manuel González Prada (1848-1918), Alejandro Deustua (1849-1945), Joaquín Capelo (1852-1928), Jorge Polar Vargas (1856-1932), Alejandro Maguina (1864-1935), Mariano H. Cornejo (1866-1942), Javier Prado Ugarteche (1871-1921), Clemente Palma (1872-1946), Manuel Vicente Villarín (1873-1918) y Mariano Iberico (1892-1974), entre otros. Ellos beben tanto de la primera generación de positivistas europeos, donde la figura más notable es ciertamente el francés Auguste Comte, como de la segunda generación, cuyos principales representantes son Herbert Spencer, Boutroux, Taine y Guyau; sin embargo, es esta segunda generación, mucho menos restrictiva que la primera, la que influye más en ellos.

Es importante notar que la mayor parte de estos autores peruanos, quienes recibieron una educación básicamente tradicional y escolástica, y que en algún momento giraron hacia el positivismo, sufrieron una segunda revolución en su desarrollo intelectual. Prácticamente con el cambio de siglo, el positivismo recibió cuestionamientos frontales desde lo que en Francia se llamaba «espiritualismo», pero que también fue denominado «vitalismo» o «intuicionismo», y que surgió como

una reacción contra la reacción que el positivismo en su momento representó. El giro del positivismo hacia el espiritualismo se dio, en primer lugar, con Alejandro Deustua y con los filósofos más influidos por él, como Mariano Iberico, Ricardo Dulanto (1896-1930) y Humberto Borja García (1895-1925). Mejía Valera considera que en algunos autores, como Clemente Palma, Alejandro Maguina, Ezequiel Burga, Guillermo Salinas Cossío (1882-1941) y Juan Bautista de Lavalle (1887-1970)⁵, lo que fue determinante para su giro al espiritualismo fue su interés en la estética. El argumento es interesante pero no definitivo, pues algunos de ellos se interesaron precisamente en la elaboración de una teoría estética de corte positivista, como fue el caso de Jorge Polar (1856-1932), quien incluso escribió un manual de estética positivista⁶ y no vio mayores objeciones en seguir escribiendo poesía y mantener su fe católica, al tiempo que defendía al positivismo. Es verdad que Polar finalmente renunció a esta posición, al sostener que ella limitaba su visión del mundo y la amplitud de sus intereses intelectuales⁷, pero el que antes no haya considerado que fuesen concepciones contradictorias muestra, por una parte, que el positivismo de la segunda generación, de inspiración evolucionista en la línea de Spencer que llegó al Perú, era mucho más amplio que el conteano de la primera generación. Por otro lado, esto explica cómo el desplazamiento del positivismo al espiritualismo pudiera ser, para esta generación de filósofos peruanos, tan fluido y poco traumático.

Los espiritualistas abandonaron la actitud antimetáfrica del positivismo así como lo que ahora veían como un reduccionismo científico, para postular y defender la existencia de una intuición creadora que, no siendo material, permitía explicar la libertad y la autonomía del ser humano. Por ello, el concepto de libertad se hizo central en la obra de muchos de ellos, especialmente de Alejandro Deustua⁸. Así como los filósofos peruanos se familiarizaron con los espiritualistas franceses, también lo hicieron con autores críticos del positivismo pero de otras inclinaciones filosóficas, como Dilthey, Nietzsche y William James, entre otros.

La llamada «generación de 1905» fue también de importancia para el definitivo abandono del positivismo. A esta generación pertenecieron autores como Francisco García Calderón (1883-1953), Víctor Andrés Belaunde (1883-1966) y Oscar Miró Quesada (1884-1981). Tanto el alejamiento del positivismo como el contacto con los espiritualistas, así como la lectura de otros filósofos de fines del siglo XIX y comienzos del XX, fue el marco intelectual que permitió el desarrollo de los filósofos peruanos de la primera mitad del siglo XX. Entre ellos, probablemente los más importantes fueron Mariano Iberico, Pedro Zulen (1889-1925) y José Carlos Mariátegui (1894-1930).

Iberico se interesó, sobre todo, por los fenómenos de lo bello y la simpatía, y a lo largo de su obra tuvo siempre un interés por capturar



Antiguo claustro de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.



Augusto Salazar Bondy hacia 1970.

de manera conceptual, aunque no siempre de forma suficientemente argumentativa, la naturaleza de lo estético. Fue un filósofo de muy buen estilo literario, original y con una cultura filosófica vasta y profunda.

Zulen fue un auténtico prodigio filosófico. Proveniendo de un entorno pobre y con poco acceso a la cultura, estudió en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, como la mayor parte de los autores mencionados, consiguiendo posteriormente una beca para estudiar en la Universidad de Harvard. Publicó un libro crítico y muy bien fundamentado contra Bergson, *La filosofía de lo inexpresable*⁹, en el que desarrolla sus objeciones contra un estilo filosófico más intuitivo que

argumentativo, como era el que se estilaba en el ambiente filosófico espiritualista, incluyendo a Iberico. Posteriormente escribió un valioso libro sobre la historia de la filosofía angloamericana de fines del siglo XIX y comienzos del XX¹⁰. En este, Zulen reconstruye críticamente los orígenes de la filosofía británica y del pragmatismo estadounidense del siglo XX, desde sus vínculos con el hegelianismo, para tomar posición por una concepción cercana al neohegelianismo de corte pragmatista de Josiah Royce.

Mariátegui no fue un filósofo en el sentido tradicional del término, pero sí abordó problemas políticos y sociales con una mirada y un talento singularmente filosóficos. Como es conocido, este autor leyó críticamen-

te a Marx con la intención de aplicar algunas de sus ideas, de manera revisada, a la realidad peruana.

A lo largo de su libro, Salazar Bondy revisita a cada uno de estos autores con una habilidad tanto histórica como analítica. Para lo primero, hace una sólida crítica textual y reconstruye el entorno intelectual, social y político en el que sus respectivas ideas fueron apareciendo y desplegándose. Para lo segundo, emplea su entrenamiento argumentativo y analítico para diseccionar, con habilidad de cirujano, las posiciones explícitas y los presupuestos implícitos de los filósofos estudiados, mostrando sus debilidades y originalidades, así como sus oscuridades y claridades.

El libro de Salazar Bondy culmina con una revisión de los temas y autores más importantes en el pensamiento peruano hacia la mitad del siglo XX: el neotomismo y el pensamiento católico no tomista, la fenomenología, la filosofía del derecho, la filosofía de la historia y de la política, y la filosofía del arte.

Es particularmente valiosa la sociedad entre el Congreso de la República y el Banco Central de Reserva del Perú para la publicación de un volumen como este. No solo se trata de un libro importante para entender la historia intelectual del Perú reciente sino, además, se trata de un hermoso libro, con bellas fotografías de época y estupenda calidad de impresión.

* Es Ph.D. en filosofía por la Universidad de Virginia, M.A. en filosofía por la Universidad de Londres, King's College, y licenciado y bachiller en filosofía por la PUCP. Es editor de *Ensayos de metafísica* (2009), coeditor de *Desarrollo humano y libertades* (2009) y de *Lógica, lenguaje y mente*, volumen IV de la colección *Tolerancia*. Es coautor de *Pensamiento y acción: la filosofía peruana a comienzos del siglo XX* (2009).

- 1 Se trata de *Historia de las ideas en el Perú contemporáneo* y *¿Existe una filosofía de nuestra América?* Lima: Fondo Editorial del Congreso de la República y Banco Central de Reserva del Perú, 2013. El presente artículo es un extracto resumido del estudio preliminar que elaboré para esa publicación.
- 2 Salazar Bondy, Augusto, *La filosofía en el Perú. Panorama histórico*, Washington D. C.: Unión Panamericana. Edición bilingüe en castellano e inglés, 1954.
- 3 Barreda Laos, Felipe, *Vida intelectual de la Colonia (educación, filosofía y ciencias): ensayo histórico crítico*, Lima: Imprenta La Industria, 1909; *Vida intelectual del Virreinato del Perú*, Buenos Aires: Talleres Gráficos Argentinos L. J. Rosso, 1937.
- 4 Mejía Valera, Manuel, *Fuentes para la historia de la filosofía en el Perú*, Lima: Imprenta de la Universidad de San Marcos, 1963.
- 5 *Ibid.*, p. 155.
- 6 Polar, Jorge, *Noiones de estética*, Arequipa: Tipografía Cáceres, 1903.
- 7 Polar, Jorge, *Confesión de un catedrático*, Arequipa: Tipografía Cuadros, 1925.
- 8 Deustua, Alejandro, *Las ideas de orden y de libertad en la historia del pensamiento humano*, Lima: Casa Editorial E. R. Villarín, 1919.
- 9 Zulen, Pedro, *La filosofía de lo inexpresable. Bosquejo de una interpretación y una crítica de la filosofía de Bergson*, Lima: Sanmarti, 1920.
- 10 Zulen, Pedro, *Del neohegelianismo al neorealismo. Estudio de las corrientes filosóficas en Inglaterra y los Estados Unidos desde la introducción de Hegel hasta la actual reacción neorealista*, Lima: Lux, 1924.

ELOGIO DE EDGARDO RIVERA MARTÍNEZ

César Ferreira*

El notable escritor, nacido en la ciudad de Jauja, inaugura el ciclo *Perú: novela con novelistas. Narrativa peruana contemporánea 2014-2021* en el Centro Cultural Inca Garcilaso del Ministerio de Relaciones Exteriores.

La obra de Edgardo Rivera Martínez es un caso singular en el panorama de las letras peruanas de nuestros días. Durante mucho tiempo, sus libros fueron una especie de secreto exquisito para más de un lector en el Perú. Esa suerte cambió, sin embargo, cuando en 1993 dio a la imprenta su novela *País de Jauja*. Hoy, a más de veinte años de su publicación, nadie duda en afirmar que, gracias a este libro, su autor ocupa un lugar de privilegio en la historia de la novela peruana contemporánea.

Rivera Martínez alimentó su vocación por la literatura desde muy temprano. Nació en Jauja, en 1933, en el seno de una familia de clase media provinciana, gracias a cuyo empeño tuvo acceso a una estimulante biblioteca familiar y a la música clásica. Asimismo, conoció muy de cerca la vida del campesinado local, especialmente en lo que concierne a los mitos, la música y la danza de esa parte de los Andes centrales. Jauja fue hasta los primeros años de 1950, en razón de su buen clima, un lugar al que acudían desde el siglo XIX enfermos de tuberculosis de Lima y también de Europa. Este hecho propiciaría la formación de una pequeña sociedad culta de la que el escritor participaría a plenitud hasta acabar la secundaria. En 1951, Rivera Martínez ingresa a la Universidad de San Marcos para seguir estudios de Literatura. Allí será alumno de Fernando Tola, cuya influencia será central en su formación académica debido a su interés por el griego y la cultura helénica.

En 1957, continuará sus estudios en la Sorbona. En París, en medio de una gran experiencia vital, preparará una tesis sobre viajeros europeos en el Perú. Tras retornar al país, se dedica a la docencia en San Marcos y publica sus dos primeros libros: *El unicornio*, de 1963, volumen que reúne relatos de temática andina y de corte fantástico en el que aparece este animal fabuloso en medio de un pueblo andino; y, en 1974, *El visitante*, novela corta que destaca por la presencia de la figura del ángel caído, un personaje recurrente en su obra. En 1978 aparece *Azurita*, volumen que incluye «Amaru», cuento narrado desde la voz de la mítica serpiente andina, y que confirma la maestría del autor en el género breve. Rigor con el lenguaje, así como su gran aliento lírico, destacan también en su siguiente libro, *Enunciación*, de 1979, volumen que reúne todas las novelas cortas escritas hasta ese momento.

En 1982, la revista *Caretas* organiza la primera versión de su concurso «El cuento de las mil palabras». Entre cientos de participantes, Rivera Martínez surge como ganador con uno de sus relatos más emblemáticos: «Ángel de Ocongate». El premio lo recibe de manos de un viejo compañero de aulas sanmarquinas, Mario Vargas Llosa. Ese texto servirá para darle título a su siguiente libro de relatos en 1986, *Ángel de Ocongate y otros cuentos*.

Durante todo este tiempo, la idea de escribir una novela sobre la adoles-



Edgardo Rivera Martínez.

encia de un joven personaje que vive a caballo entre el mundo andino y el mundo occidental nunca lo abandonó. Así, a principios de los años noventa, en medio de la gran crisis social que vive el Perú, Rivera Martínez escribe la vida y avatares del joven Claudio Alaya. La aparición de *País de Jauja* en 1993 pronto despierta elogios de la crítica. El libro no solo resulta finalista del premio Rómulo Gallegos de Venezuela, sino que, al finalizar la década del noventa, es escogido como la novela preferida por lectores y críticos peruanos.

País de Jauja es una novela que rompe con la mirada dura y dolorosa del mundo andino peruano. Bajo la pluma de Rivera Martínez, esa antigua ciudad del valle del Mantaro se transforma en un lugar de encuentro entre el Ande y el mundo occidental, un idílico espacio donde conviven en cordial armonía personajes de variada procedencia. En *País de Jauja*, la leyenda de los *amanus* comparte un mismo escenario con los mitos clásicos; la música de Mozart se escucha junto a los ritmos andinos; y la letra de los

huainos se recita junto a la poesía de Vallejo. En medio de este mestizaje nuevo y cosmopolita, la voz de Claudio abre paso a un diálogo intenso y enriquecedor entre los muchos personajes del libro, matizado muchas veces con finos toques de ironía y humor. Gracias a esta gran novela, Jauja es un espacio mítico para el imaginario peruano de nuestros días, pues desde su nostálgica mirada subyace el reclamo por la configuración de un mestizaje nuevo para toda la nación peruana. Se trata, en verdad, de un libro que, desde la utopía, apuesta por un país posible: un lugar donde siempre «brilla el sol y el aire es límpido y clarísimo», como dicen las palabras finales del relato.

Jauja es también el escenario de *Libro del amor y de las profecías*, de 1999. En esta nueva novela, Juan Esteban Uscamayta protagoniza una aventura vital en que las líneas argumentales pertenecen a órdenes diversos. Estos van desde lo sobrenatural y lo sublime, hasta lo erótico y lo humorístico. Ello permite que el libro sea no solo una suerte de gran comedia de

costumbres provincianas, sino que sirva también para que Jauja sea un escenario para la experiencia afectiva y existencial del protagonista.

Desde entonces, la bibliografía de Rivera Martínez ha continuado creciendo de manera significativa. Recordemos, por ejemplo, una nueva edición de sus novelas cortas del año 2000, *Ciudad de fuego*, que, además de ofrecernos versiones definitivas de *El visitante* y *Ciudad de fuego*, nos entrega también el relato *Un viejo señor en la neblina*. Este último es un texto que revive el mito de Icaro, al tiempo que confirma el singular retrato que hace el autor de una Lima entre enigmática y decadente. Recordemos, asimismo, la recopilación de toda la obra cuentística de Rivera Martínez, *Cuentos del Ande y la neblina*, del año 2008.

En tiempos recientes, se suma la tercera novela de Rivera Martínez, *Diario de Santa María*, del año 2009. En ella, el escritor vuelve a explorar la feliz conjunción de la cultura occidental con las tradiciones andinas a través del diario íntimo de Felicia de los Ríos. El texto sortea con creces el reto de narrar, desde una voz femenina, los avatares de una adolescente, su despertar sexual y su aprendizaje artístico. En ese sentido, el verdadero eje del relato es la elaboración de un universo poético en el que prima el gozo por la vida entre las voces de Vallejo y Eguren, de Safo y García Lorca. A estas se unen los ritmos del yaraví y la tunantada. Y para establecer nuevos puntos de encuentro con su mundo novelístico, recordemos finalmente a Mariano de los Ríos, el protagonista de *A la luz del amanecer*, de 2012. En esta última novela, tras muchos años de ausencia, el protagonista vuelve a la casa familiar de Soray, un pequeño pueblo andino. Allí, entre el sueño y la vigilia, pasa toda la noche, dialogando con los fantasmas de amigos, parientes y antepasados. Estamos otra vez ante un relato de formación, cargado de nostalgia y melancolía, en el que nunca se abandona la idea de una fusión armónica de la cultura andina con el mundo occidental. Todo ello en medio de dos características de la escritura de Rivera Martínez: una voz intimista y reflexiva, y una prosa de gran aliento lírico.

Rivera Martínez es, en suma, dueño de un universo propio en las letras peruanas de hoy; no solo porque ha logrado escribir e inscribir a la ciudad de Jauja en nuestro imaginario colectivo, sino porque su obra continúa apostando por el Perú como un país multicultural, dueño de un mestizaje nuevo y necesario. El favor del que goza esta propuesta entre sus muchos lectores nos recuerda que en el Perú ello es todavía una tarea pendiente.

* Crítico literario, profesor de la Universidad de Wisconsin y coautor de *Los mundos de Alfredo Bryce-Echenique* (1994), *Asedios a Julio Ramón Ribeyro* (1996), *La obra de Edgardo Rivera Martínez* (1999), *De lo andino a lo universal: Edgardo Rivera Martínez: Nuevas lecturas* (2006), *Para leer a Luis Llosa* (2009) y *La palabra según Clarice Lispector: Aproximaciones críticas* (2011).

EL ATLAS DEL PERÚ DE MARIANO FELIPE PAZ SOLDÁN LA GEOGRAFÍA COMO UNA DE LAS BELLAS ARTES

Una reedición facsimilar y una muestra itinerante celebran el próximo sesquicentenario de la publicación del primer atlas dedicado íntegramente a la geografía peruana.



Creación. Litografía a partir de una foto de Emilie Carraud. Atlas geográfico del Perú, de Mariano Felipe Paz Soldán.



Islas de Chincha.



Puerto de Huanchaco. Abajo: Vista de Moquegua.



La obra geográfica de Mariano Felipe Paz Soldán (Arequipa, 1821-Lima, 1886) es considerada como la más relevante del Perú decimonónico. En 1865, el notable estudioso compuso en París el primer mapa completo del Perú republicano, ilustrado con hermosas viñetas. Este mapa fue saludado con gran elogio en el medio académico de aquel entonces y fue premiado en la Exposición Universal de París de 1867. Aquel mismo año de 1865, Paz Soldán editó su obra magna, el *Atlas geográfico del Perú*, primero de su género en el país. En este trabajo se conjugaban los últimos aportes geográficos peruanos con el adelanto tecnológico de las imprentas francesas. Por su amplitud y la calidad excepcional de su impresión litográfica, el *Atlas* debe ser apreciado como una obra monumental. Contiene varias láminas que fueron litografiadas por primera vez a partir de imágenes fotográficas captadas por Garreaud y Helsby.



M. F. Paz Soldán.

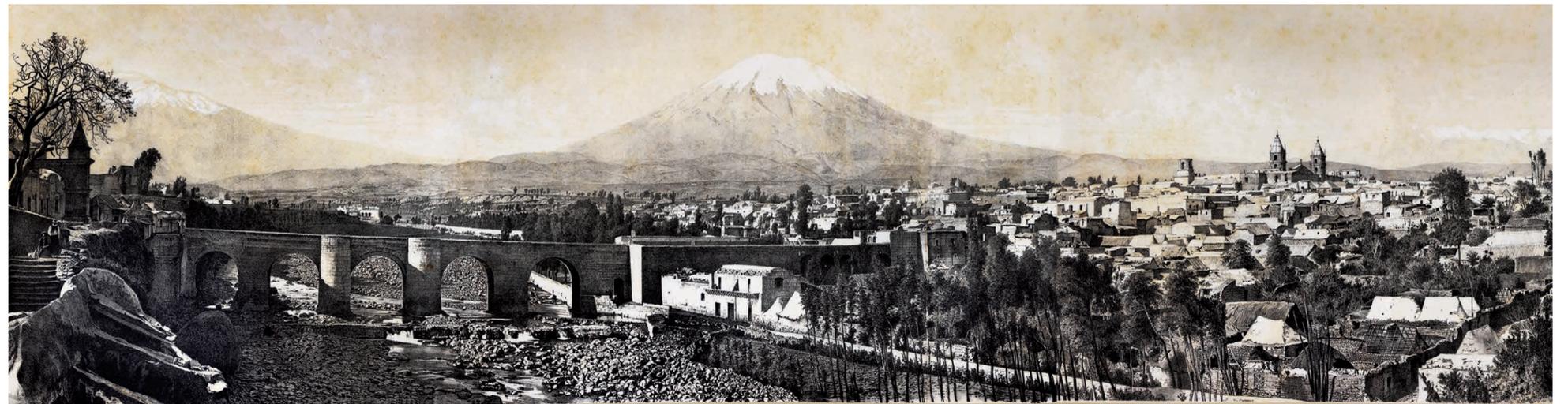
En el Perú, a inicios de la República, se vio la necesidad de realizar levantamientos topográficos y mapas con miras a fomentar un nuevo ordenamiento territorial. En este contexto, la obra de Paz Soldán ayudó por primera vez a tener un conocimiento real del territorio peruano, en todas sus escalas: ciudades, provincias y departamentos. También se empeñó en delimitar las fronteras del país y ayudó a la gestión del territorio, al brindar a las autoridades y funcionarios los importantes logros del trabajo geográfico

hecho durante los primeros años de la República.

Reeditar, 150 años después, esta verdadera joya bibliográfica colma una importante carencia en la historia de la geografía peruana y hace justicia a un ilustre peruano. La tarea, a cargo de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, la Embajada de Francia y el Instituto Francés de Estudios Andinos, saca del olvido un monumento editorial del siglo XIX que nos permite entender una época y seguir estudiando el Perú de la manera metódica e innovadora como lo hizo Mariano Felipe Paz Soldán. El Centro Cultural Inca Garcilaso del Ministerio de Relaciones Exteriores se suma a tan valioso esfuerzo con la muestra «La geografía como una de las bellas artes. El atlas del Perú de Mariano Felipe Paz Soldán», que aspira a ser itinerante y se inscribe también en la perspectiva de la próxima conmemoración del bicentenario del nacimiento de la República.



Arriba: Cuadro general de alturas comparativas del Perú. Abajo, izquierda: Vista de la calle de Mercaderes, Lima. Derecha: Vista general de Arequipa.



JAIME MAMANI: RARA AVIS

Oswaldo Chanove

Aproximación a la pintura de un artista singular que indaga en los dominios de lo onírico y misterioso.

Lo primero que uno piensa al enfrentarse a la obra de Jaime Mamani (Puno, 1964) es que resulta una anomalía en la ruta de la pintura peruana. Pero entonces salta el pendencioso argumento de que todo verdadero artista es una anomalía. Tiene que serlo. Aunque es necesario considerar que en estos tiempos en los que «lo auténtico» se atreve a confrontar o asumir la autenticidad manipulando lo falaz, uno no puede precisar con suficiente convicción qué tipo de anomalía es la forma mutante que impondrá su lugar con consistencia. Por otro lado, las formas que apostaron más bien por la confortable replicación de los procedimientos de lo artísticamente correcto no producen ya ninguna extrañeza y eso, bueno, no parece precisamente el mejor de los indicadores.

Lo que más llama la atención de Jaime Mamani no es que no se haya inclinado por alguna de las rutinarias innovaciones de la vanguardia contemporánea, sino el hecho de que tampoco haya optado por la siempre virtuosa tradición. Porque si bien es infernal su deuda con Hieronymus Bosch y otros maestros de la época, hay algo de extremadamente inquietante en su opción de no apelar al *fox-trot* del posmodernismo (y trazar una pincelada paradójica, o sarcástica o humorística e insertar lo incoherente y reinterpretar y alterar y reconvertir). Porque al mirar sus cuadros uno está tentado a jurar que Jaime Mamani es un maldito (y auténtico) discípulo extemporáneo (por varios cientos de años) de los delirantes genios del viejo Flandes. Y entonces uno se pregunta cómo cayó aquí, en este Perú que tan afanosamente persigue la novedad, esta obra con una cosmovisión tan endemoniadamente medieval.

La historia de Jaime Mamani, si uno se deja llevar por lo que dice la gente, también resulta algo peculiar. Su padre, maestro de obra, solía trasladarse con toda su familia, durante meses, mientras duraba la edificación del eventual chaletito en los suburbios arequipeños. El pequeño Jaime vagaba entonces por las habitaciones recién estucadas, solo cubiertas por la lechada de base. Hasta que un día pasaron por ahí el arquitecto constructor Carlos Maldonado con su esposa, Angelita, y quedaron sorprendidos. El living, la sala y el comedor, la cocina, los dormitorios y hasta los tres baños estaban cubiertos por escenas trazadas con meticuloso carbón vegetal. Un universo equidistante.

Más tarde, cuando finalmente, e impulsado por el aliento de la pareja, ingresó a la Escuela de Artes de la Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa, continuó registrando esas imágenes que brotaban espontáneamente pero, a falta de muros, tuvo que conformarse con unos arcaicos cuadernos de tapa dura que encontró por ahí. «Es mi diario», informaba lacónicamente, cuando alguien inquiría.

Jaime Mamani, inevitablemente, es un tipo raro. Una vez alguien se le quedó mirando con impertinente fijeza: «Eres idéntico a Data, el personaje de Star Trek». Si, respondió Jaime, sin sonreír. Claro que esa similitud no se refiere tanto a un corazón matemático sino a esa calidad de ser algo marciano, de no pertenecer completamente a esta coordenada geográfica y temporal. Los ojos, principalmente, delatan esta situación. Unos ojos parecidos a los de los personajes de sus óleos o dibujos. Seres que nunca miran al punto donde se juntan las líneas de la perspectiva, sino a otro lado. ¿A qué lado? Quién sabe. Pero lo cierto es que Jaime Mamani no tiene la mirada inquisitiva y taladrante de algunos artistas hiperactivos ni tampoco los luminosos globos oculares de los mediatubados. Más bien hay algo antiguo, que se remonta quizá hasta la era en que los peces y los reptiles gobernaban un mundo de escurridizos gubernates.

Pero más allá de optar por una imaginería de algún inframundo lo que más llama



¿Hay alguien? 2010. Óleo sobre madera.



Figura. 2000. Óleo sobre tela.

ma la atención es esa pesquisa sobre un viejo gran tema: la relación de lo humano con lo animal. Un enorme porcentaje de la obra de Jaime Mamani muestra a seres humanos desplegando algún tipo de animalidad, tal vez por medio de un par de alas nada angelicales, o simplemente mostrando unas vísceras animadas. Pero aquí el humano no se siente amenazado ni atormentado por la conciencia de la extrema sustancialidad con seres de otra especie, sino que, como lo indican los rostros extrañamente impasibles, es manifiesto un antiguo reconocimiento a esta comunidad de cuerpo y alma. Lo monstruoso es lo aberrante. Pero si uno acepta lo monstruoso como lo verdadero, lo monstruoso revela entonces una belleza cardinal.

En muchos lugares los contestatarios y otros que continuaron la tradición de la vanguardia se han rebelado optando por las inevitables *performances*, instalaciones, por los dipticos y trípticos en gran formato, siguiendo la lección de algunos maestros de la segunda mitad del siglo XX. Se trabaja también con una técnica mixta, lo que lleva con gran naturalidad a aplastar lo sutil y dejar florecer gloriosamente lo enfático y lo explícito. Sobre este panorama Jaime Mamani no suele decir nada. Es un tipo básicamente reservado. Pero sin duda no parece sentirse identificado con ninguno de los muchos grupos de artistas que animan la vida cultural de la segunda ciudad del Perú.



La tentación de Eufasia. 2010. Óleo sobre tela.

Ha expuesto, sí, pero con tal discreción que cuando le preguntan hace un gesto enigmático. En general, dice, la gente lo busca en una casona de sillar, a pocos metros de la plaza de Armas de Arequipa, donde trabaja como diseñador gráfico. Lo que pasa, dice, es que hace algún tiempo tenía que mudar su taller, sus lienzos, pero algo ocurrió, algo siempre ocurre, y se quedó con todo el material embalado. Así que ahora trabaja en sus ideas ya no tanto en aquellos cuadernos

de tapa dura, sino en la *laptop* que tiene sobre su escritorio. Y esos personajes que quién sabe si son demonios interiores o quizá simplemente solo son la forma en que Jaime Mamani nos reconoce a todos los que deambulamos por ahí. Porque es cierto, todos somos demasiado raros.

Rara Avis. Exposición retrospectiva de pintura de Jaime Mamani en la galería del Centro Cultural Inca Garcilaso del Ministerio de Relaciones Exteriores, del 25 de setiembre al 9 de noviembre.

TEÓFILO HINOSTROZA EN EL CORAZÓN DE LOS ANDES

Se conmemora el centenario del nacimiento de uno de los maestros de la fotografía andina.

Teófilo Hinostroza nació en Colcabamba, pequeño pueblo de Huancavelica, en 1914. Allí fue criado por su madre, Faustina Irrazábal. A los 15 años ambos se trasladaron a Huancayo, donde Hinostroza terminó sus estudios secundarios, mientras trabajaba como asistente en el estudio fotográfico de Fortunato Pecho, de quien aprendió el oficio. En 1937 se independizó y estableció su propio estudio, que funcionó hasta 1985 en la calle Real, bajo el nombre de «Foto El Arte».

Además de realizar los habituales retratos fotográficos para los clientes de su estudio, Hinostroza aprovechaba para recorrer los pueblos cercanos y captar con su lente paisajes, monumentos y, sobre todo, vivencias, costumbres y tradiciones del mundo campesino. Su dominio del quechua le permitía comunicarse estrechamente con la gente. Sus fotografías revelan, por lo mismo, una composición impecable y un depurado oficio en el manejo de los juegos de luces y sombras. «Hay que captar las imágenes del Perú profundo», decía el propio artista, imponiéndose una tarea que llevó adelante por más de medio siglo y le permitió dejar el más valioso registro fotográfico de la región central del Perú, aparte de notables fotografías de otros lugares que visitó ocasionalmente.

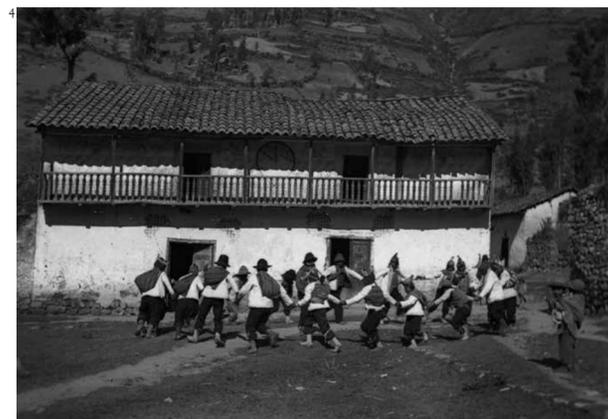
Este talante viajero tenía que ver también con la otra pasión que Hinostroza cultivó durante toda su vida: la música. Desde los 5 años de edad tocaba la quena, lo que le valió recibir el premio nacional de música. Formó el Centro Musical Andino, que tuvo gran acogida en varias ciudades del país y fue profesor de música y danzas por muchos años en la Universidad del Centro. En 1975 la BBC de Londres grabó y difundió una presentación suya.

Apasionado por todas las manifestaciones culturales andinas, Hinostroza llegó a entablar una cercana amistad con José María Arguedas, quien aparece en varias fotografías tomadas en su estudio. En la década del 50, hizo inclusive algunos documentales en formato de 16 mm, en los que registró faenas comunales y fiestas religiosas, entre otro importante material filmico que aún sigue inédito, a excepción de «Tarpuy» (1959), que muestra la siembra de la papa en Nahuinpuquio y que fue exhibido alguna vez en Lima, en el Museo Nacional de la Cultura Peruana.

El legado de Hinostroza constituye, pues, un testimonio visual invaluable de una época en un espacio gravitante de la cultura andina. Se decía de él, no sin razón, que era «el Chambi del Centro». Hinostroza murió en Huancayo en 1991. Su obra tal vez hubiese quedado en el olvido de no ser por los cuidados de su hija Zoila, quien guarda celosa-



Procesión de la Virgen, hacia 1970.



1. Cornetero con *uacrapico*, instrumento musical hecho de cuernos. Huancayo, 1958. / 2. Fiesta de los Reyes Magos. Huancavelica, 1982. / 3. Autorretrato, hacia 1945. / 4. Fiesta del Corpus Christi. Colcabamba, 1958. / 5. Músico con tuba, hacia 1980.

mente el archivo de su padre. Hace una década, Servais Thissen, fotógrafo belga afincado en nuestro país y apasionado por la cultura peruana, tuvo ocasión de conocerla, revisar

los negativos y escanear una serie de vistas. El esfuerzo se tradujo en una primera exposición realizada en Lima, y en la publicación de un valioso libro en 2008. En el centenario

del nacimiento de Teófilo Hinostroza, el Centro Cultural Inca Garcilaso del Ministerio de Relaciones Exteriores le ha rendido homenaje con una retrospectiva de vocación itinerante.

JOSÉ MIGUEL OVIEDO ENTRE LA REFLEXIÓN Y LA PASIÓN

Guillermo Niño de Guzmán*

El reconocido crítico literario, narrador y catedrático publica el testimonio de su vida.

A sus 80 años, José Miguel Oviedo nos ha sorprendido con un libro inusual, de gran calado, que dice mucho acerca de sus trajes en el mundo de las letras, pero también sobre su itinerario privado. *Una locura razonable: memorias de un crítico literario* (Lima: Aguilar, 2014) es la historia lúcida y apasionada de una vocación personal, a la vez que un interesante testimonio de primera mano de una época crucial en el desarrollo de la literatura latinoamericana. Sin embargo, antes que nada, es la confesión de un autor que escudriña su pasado y pone al descubierto sus más íntimas pulsiones —a veces con cierta impudicia, aunque siempre con honestidad—, acicateado por una necesidad de revelación (en su doble acepción, es decir, como manifestación de algo oculto y como descubrimiento de una verdad irrefutable), a la que quizá solo puede llegar-se mediante la escritura.

Para quienes no conozcan sus antecedentes, habrá que recordar que el estudioso peruano está considerado como uno de los críticos literarios más notables de América Latina. Abrazó este oficio desde muy joven, cuando despertó su interés por las tablas. Curiosamente, rompió sus primeras lanzas como autor y no como crítico. Escribió una pieza titulada *Prwomona*, con la que ganó un concurso de dramaturgia en 1957. En sus memorias evoca este suceso y refiere la emoción que sintió el día que Sebastián Salazar Bondy, uno de los escritores y periodistas culturales más importantes de la época, quien era miembro del jurado, se acercó a su casa de Santa Beatriz para comunicarle la feliz noticia. Ese encuentro marcó el inicio de una entrañable amistad. Salazar Bondy, que le llevaba diez años, se convirtió en su mentor intelectual y lo animó a escribir para los periódicos. Así, Oviedo asumió el rol de crítico teatral en el diario *La Prensa* y, más tarde, en el suplemento dominical de *El Comercio* amplió su radio de acción a la literatura en general.

Al volver la mirada sobre ese periodo de aprendizaje, el autor medita sobre su atrevimiento juvenil —todavía era estudiante universitario— y el entusiasmo con que intentó suplir la falta de autoridad y experiencia al desempeñar la tarea crítica. Consciente de la responsabilidad, se dedicó a leer intensa y disciplinadamente para escribir las reseñas y artículos que debían aparecer cada semana. Y, si fue capaz de mantener ese ritmo durante quince años en *El Dominical*, ello se explica porque había encontrado su vocación. «Del modo más casual y sin haberlo planeado, me fui convirtiendo en un crítico literario —señala en su libro—, y descubriendo que eso era lo que más me gustaba hacer y que podía hacerlo de manera sostenida. La práctica se fue volviendo un oficio, una actitud, un papel por cumplir, casi sin que yo me diese cuenta». Asimismo, se percató de que «si ser poeta, ser novelista, especialmente en el Perú de esos años, era asumir una vocación singular, peregrina e improbable. ¿Qué decir, entonces, de la vocación de ser crítico literario? [...] Podía tal vez entenderse como una forma de locura, una forma de locu-



José Miguel Oviedo. Foto del Instituto Cervantes de Nueva York.

ra razonable, cuya realidad y perspectivas a muy pocos importaba, lo que la hacía más fácil de ser tolerada».

Sin duda, las exigencias propias del periodismo influyeron decisivamente en la gestación de su estilo, uno de los más claros, fluidos y aseguibles de la crítica literaria moderna (en una línea afín con la que cultivaba una figura de la talla de Edmund Wilson). Oviedo es, en ese sentido, una rara avis que, además, se mueve como pez en el agua tanto en la vertiente académica como en la periodística. A diferencia de la mayoría de sus colegas del ámbito universitario, expone sus ideas con una claridad meridiana, sin recurrir a jergas cripticas ni modelos de análisis incomprensibles para los no iniciados. Su prosa, que fluye con naturalidad y precisión, facilita el propósito de estimular la curiosidad y comprensión del lector.

Por supuesto, esa sencillez no implica ningún sacrificio del rigor y profundidad de sus juicios. En lugar de desmontar una obra con la frialdad de un taxidermista, Oviedo opta por un enfoque donde la reflexión conjugada con la pasión. Examina el uso de ciertos mecanismos formales, pero sin perder de vista que su valor reside en su capacidad para dar consistencia expresiva a la imaginación creadora del autor. Más aun, explora las motivaciones que subyacen en un texto y tiende puentes entre las resonancias significativas del mismo. Su amplio interés por otras artes (el cine, el teatro, la pintura, la escultura, la fotografía, el jazz) le permite establecer asociaciones que enriquecen su asedio crítico.

En 1970, Oviedo entregó a la imprenta el libro *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad*, ensayo biográfi-

co-crítico que analiza y desentraña las claves creativas del novelista (en nuestra opinión, el mejor estudio que se ha publicado sobre nuestro Premio Nobel). A mediados de esa década, se trasladó a Estados Unidos, donde continuó la auspiciosa carrera docente que había iniciado en la Universidad Católica. Fue una decisión trascendental, pues cambió su derrotero vital y profesional. Entre otras cosas, su nueva situación (fue profesor en la UCLA y en la Universidad de Pensilvania) hizo posible que se planteara un reto sin precedentes como investigador: la preparación de una *Historia de la literatura hispanoamericana (1995-2001)*, ambicioso trabajo que abarca cuatro volúmenes y que hoy es una obra de referencia indispensable en esa disciplina. Una verdadera proeza si tomamos en cuenta que, dada la tendencia a la especialización que impera ahora en los campos del saber, este tipo de empresas suele exceder la competencia de un solo autor.

Una locura razonable constituye un valioso testimonio de una época singular. En sus páginas se reconstruye una Lima que ya no existe, aquella de los años cincuenta y sesenta, donde confluyeron varios de los escritores, artistas e intelectuales más destacados del Perú contemporáneo. Oviedo traza retratos vívidos y conmovedores de amigos muy próximos como Sebastián Salazar Bondy, José María Arguedas, Blanca Varela, Fernando Szyszlo, Abelardo Oquendo, Luis Loayza y Mario Vargas Llosa, entre tantos otros. Asimismo, nos ofrece una visión privilegiada de la emergencia del «boom» latinoamericano y de sus principales protagonistas (además de Vargas Llosa, Oviedo trabajó amistad con García Márquez, Cortázar y Fuentes).

Después de todo, ellos fueron compañeros de ruta a los que dedicaría influentes trabajos críticos. El relato abunda en anécdotas, como aquella que refiere el encuentro con su admirado Borges, a quien tiene el honor de ayudar como lazarrillo en su deambular por las calles de Buenos Aires.

Un aspecto fundamental de este volumen autobiográfico es su carácter introspectivo, la confrontación de un pasado desde la perspectiva que da el presente. Oviedo no ignora que evocar los hechos de una vida implica una cuota de invención, aunque sea un acto involuntario. Sin embargo, esta condición inevitable parece haber alentado sus ganas de contar (no olvidemos que también ha firmado tres libros de ficción). Más allá de la esfera intelectual, estas memorias suponen un esfuerzo mayor para entender el sentido de una existencia que, para bien o para mal, ha sido esencialmente libresca (ya se lo había hecho notar Salazar Bondy en su juventud: «A tu vida le falta aventura»).

Una locura razonable es la declaración extrema de un escritor que, al mirar en retrospectiva, constata que ha vivido muchas experiencias de manera vicaria, a través del sortilejo de la literatura. De ahí que represente el gesto final de un hombre que, en el último tramo de su existencia, decide ajustar las cuentas consigo mismo y, gracias a la magia de la escritura, conseguir lo imposible: reinventar su vida.

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

TEXTOS ESENCIALES DE ANTONIO CORNEJO POLAR

Se reúne una valiosa selección de textos* del destacado crítico y maestro universitario.

Según el estudioso Raúl Bueno, «la categoría 'heterogeneidad' propuesta por Antonio Cornejo Polar hace casi dos décadas, es uno de los más poderosos recursos conceptuales con que América Latina se interpreta a sí misma».

Aquí un fragmento —*Esquema de la pluralidad*— de un ensayo clave del propio Cornejo Polar (Lima, 1936-1997), quien fuera director de la Casa de la Cultura del Perú y rector de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, además de fundador de la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*.

Al margen de la diversidad diacrónica que permite la periodización del proceso histórico de nuestra literatura, incluyendo las literaturas prehispánicas, existe una diversidad tanto o más significativa que se despliega sobre un mismo eje temporal. Un primer análisis de esta última permite señalar la coexistencia de no menos de tres sistemas: el de la literatura erudita escrita en español, que es la que normalmente ha monopolizado la denominación de literaturas en lenguas nativas, donde prima con toda evidencia la literatura oral quechua. Aunque la provisionalidad tentativa de este esquema es obvia, tanto por la imprecisión de la nomenclatura empleada cuanto por la excesiva generalización de sus deslindes, lo cierto es que la tripartición propuesta da razón de las quiebras menos ocultas y discutibles: las que, en trazos gruesos, disgregan el conjunto de la literatura que se produce en el Perú.

Es claro que los límites entre estos sistemas están constituidos por la convergencia de varias notas diferenciadoras, desde los distintos idiomas



Antonio Cornejo Polar.

y la diversa materialidad de sus medios (escritura/oralidad), hasta el distinto tipo de estructura económico-

social que los solventa. Es probable que el mejor camino para fijar con nitidez esos límites, para establecer la naturaleza interna de cada sistema y para definir su estratificación interior, sea el estudio pormenorizado del modo de producción literaria que funciona prioritariamente en cada uno de ellos y de la manera como se inscriben en el contexto diferenciado de la realidad social. En este orden de cosas no parece debatible que cambian de uno a otro caso las instancias productivas, los idiomas y prácticas literarios y los circuitos de consumo; en último término, cambian la institucionalidad, las funciones y los valores literarios y por consiguiente se modifica el concepto mismo de literatura. Valores como la originalidad o la modernidad están privilegiados como tales en el sistema de la literatura erudita, pero desaparecen casi por completo en los otros, mientras que la función mítico-propiciatoria que rige todavía un sector de la literatura quechua no tiene cabida orgánica dentro del primer sistema, por ejemplo.

Esta diversidad es sin duda el gran reto que tiene que enfrentar la crítica y la historia literarias en el Perú. Es indudable que hasta hoy su equipamiento teórico-metodológico responde a los requerimientos del estudio de la literatura erudita, pero es también indudable que carece de alternativas para trabajar sobre los otros sistemas y —por supuesto— para integrar la globalización de todos ellos como signos distintos de una historia en la que participan de modo diverso y hasta opuesto. Para este fin el pensamiento literario tendrá que instrumentalizar aportes provenientes de otras disciplinas, sobre todo de la antropología y de la lingüística, para reivindicar la tarea casi olvidada de quienes iniciaron las recopilaciones y análisis de la literatura popular y de la literatura quechua.

* Antonio Cornejo Polar. *Crítica de la razón heterogénea. Textos esenciales*. Selección, prólogo y notas de José Antonio Mazzotti. Lima: Fondo Editorial de la Asamblea Nacional de Rectores, 2013. El fragmento forma parte del ensayo «El problema nacional en la literatura peruana», publicado originalmente en la revista *Quehacer*, en abril de 1980.

SONIDOS DEL PERÚ

RAFAEL SANTA CRUZ & AFROPERÚ
SOLO CAJÓN, RITMOS
AFROPERUANOS RUMBA-
FLAMENCO
(PLAY MUSIC AND VIDEO, 2016,
WWW.PLAYMUSICV.COM)

Esta producción, dirigida por Rafael Santa Cruz (fallecido el 4 de agosto de 2014), miembro del clan Santa Cruz, que incluye a los también desaparecidos Nicomedes y Victoria Santa Cruz (fallecida el 30 de agosto de 2014) entrega 19 pistas que, a la manera de una clase maestra sobre el instrumento que le da título, recorre una serie de ritmos de ascendencia afroamericana, mestiza y española, en su estado más simple y directo, a veces con el acompañamiento de una guitarra o de otros instrumentos de percusión como la cajita, la quijada de burro, el güiro o el cencerro. En pequeños fragmentos musicales o en piezas tanto más extensas, se muestran los ritmos y géneros del festejo, la zamacueca, el panalivio, la marinera, el landó, el tondero y el vals criollo, haciendo algunas alusiones a la rumba, las bulerías o el flamenco. Con una clara intención educativa, este disco, interpretado por varios



Rafael y Victoria Santa Cruz.

de los más conocidos cajoneadores peruanos como Freddy Lobatón, Eduardo Balcázar, Manuel Vásquez, Gigio Parodi, Juan Medrano Cotito, Marco Oliveros, etc., es un compendio de lo que podríamos denominar el imaginario afroperuano de los Santa Cruz, pues esta familia ha dedicado grandes empeños y esfuerzos a construir una memoria musical perdida en el tiempo, recreando las señales de la historia y sus efectos contemporáneos, con una fuerte impronta en el medio local e internacional. El disco incluye también un video que, de manera muy sucinta, explica algunos rudimentos de la técnica y los ritmos a los que usualmente está asociado el cajón, constituyéndose a la vez en testimonio y homenaje.

MANUEL MIRANDA
HORIZONTES
(PLAY MUSIC AND VIDEO, 2013,
WWW.PLAYMUSICVIDEO.COM.PE)

Recorriendo un amplio espectro de sonoridades, estilos, géneros e instrumentos musicales, el músico peruano Manuel Miranda incluye en este disco 11 temas de su autoría y un arreglo del prelude 2 de J. S. Bach convertido a ratos, por virtud de su incontenible libertad expresiva, en pariente de una samba de reminiscencias barrocas. En la mayoría de los temas, Miranda graba él mismo todos los instrumentos (reconstrucciones precolumbinas, flautas, saxos, percusiones) haciendo también uso de teclados y *samplers*, siendo además acompañado en cuatro de ellos por un conjunto de músicos de notable ejecución, lo que aporta aún mayor dinamismo a esta particular y ecléctica visión de la música y de la creación. Grabado con cuidadosa precisión en el estudio del autor (excepto la versión en vivo del tema «Latinoamericana»), todos los temas de este disco reflejan la contemporaneidad de estos tiempos de fragmentación de ideas y pensamientos superpuestos, del



cruce enigmático de subjetividades personalísimas o de la convivencia de culturas en apariencia disímiles pero con rasgos profundos comunes, como la persistencia del ritmo, el abandono a la seducción de la melodía, la contemplación o la catarsis, llevando al auditor por un viaje sin retorno por los caminos del fuego ancestral o de la evocación chamánica, sin dejar de pasar por la experimentación con las formas, estructuras y sonidos, algunos típicos del jazz, pero también del flamenco, de la balada romántica, del *dance* electrónico, de la cita textual de pígameos tocando en el río, de un perro que ladra o de la asombrosa musicalidad de la calle. (Abraham Padilla).

PUEBLOS DE LA YUCA BRAVA

El antropólogo Alberto Chirif, reconocido estudioso de la Amazonía peruana, publica un libro sobre la cultura culinaria de cuatro pueblos de la región. El siguiente fragmento pertenece a la introducción de la obra y explica sus alcances¹.

El presente libro es el resultado de una investigación sobre la culinaria de algunos pueblos indígenas de la Amazonía peruana. Aunque se trata de pueblos distintos tienen algunas características comunes. Sobre una de ellas trata este texto: la utilización de la yuca «brava» o venenosa como producto central de su alimentación. Son solo cuatro los pueblos indígenas asentados en el Perú los que cultivan y consumen la yuca brava: huitoto, ocaína (ambos del tronco lingüístico huitoto), bora (único representante del tronco del mismo nombre) y secoya o airo pai (tucano occidental). Los cuatro se ubican en la parte norte de la región de Loreto, provincia de Maynas.

La llamada «yuca brava» o «yuca amarga», mortalmente venenosa en estado natural dado su alto contenido de ácido prúsico o cianhídrico, una vez procesada se convierte en apta para el consumo con ventajas comparativas frente a la yuca no venenosa por su mayor contenido de almidón y por elaborarse con ella alimentos, como el casabe, que constituyen productos almacenables. Es la inteligencia de esas sociedades la que ha hecho que opuestos tan marcados como veneno y alimento, muerte y vida, sean superados mediante la elaboración de un producto al servicio de la sociedad.

Hago ahora un paréntesis para explicar el tema de los diversos tipos de yuca. Cuando comencé este trabajo, la bibliografía consultada establecía diferencias entre la yuca brava o amarga y la dulce, llamadas en la literatura en inglés *bitter* y *sweet*, respectivamente. Mis primeras conversaciones con doña Rebeca Rubio, de la comunidad Huitotos de Pucaurquillo (río Ampiyacu), me hicieron dar cuenta de que algo dificultaba nuestra comunicación. Entonces advertí que por «yuca dulce» ella entendía algo distinto a lo que yo pensaba y que su sociedad manejaba una tercera categoría sobre la que nunca había escuchado: la «yuca buena». Esta categoría corresponde en realidad a lo que nuestra sociedad conoce como yuca dulce, es decir, aque-



Mujer secoya colocando planchas de casabe.

lla que puede ser consumida hervida, asada o frita sin problema alguno para la salud. En cambio, llaman yuca dulce a una que produce un tubérculo succulento, con bajo contenido de almidón y que sirve únicamente para hacer refrescos. No obstante, el jugo, que se obtiene rallando la yuca, debe ser hervido antes de consumirse ya que también contiene cierto porcentaje de ácido cianhídrico. En un viaje a La Chorrera (Amazonía colombiana), en octubre de 2012, comprobé que los huitotos que viven allí hacen la misma diferenciación, y le llaman «yuca de comer» a la yuca buena.

Más adelante comprobaría que esta misma distinción es hecha por boras y ocaínas. En tanto no sabía de su existencia, no consulté sobre el tema con los secoyas cuando visité algunas de sus comunidades en setiembre de 2011. Sin embargo, supongo que no manejan esta tercera categoría porque nunca se refirieron a ella en ninguna de las conversaciones que tuve con ellos.

No obstante, para no confundir al lector continuaré usando la distinción binaria, común en la literatura, en los primeros capítulos de este libro. En

los capítulos finales, cuando aborde el tema de la preparación de comidas y refrescos propios de los pueblos indígenas considerados en este trabajo, si tomaré la clasificación de las tres categorías a las que me he referido en estos párrafos.

¿Por qué limito este trabajo solo a pueblos que cultivan y consumen la yuca brava? Básicamente por dos razones. La primera es el hecho extraordinario que ya he mencionado de la conversión de un producto venenoso en alimento. Aunque se sabe bien que se trata de un proceso físico y químico de tratamiento de la yuca para volverla comestible, la explicación científica no agota el acto maravilloso de que un fruto dañino sea convertido en un producto cultural benéfico. La eliminación del veneno es un proceso sencillo en su aplicación, en la medida que no requiere de instrumental complicado, pero complejo en su descubrimiento, porque se debe haber llegado a él siguiendo caminos del saber que aún están por dilucidar. Es, además, muy laborioso, en especial cuando se trata de aprovechar sus subproductos, como los jugos venenosos para preparar una pasta picante.

Relacionado con el hecho extraordinario de la transformación de la yuca venenosa en alimento, de la muerte en vida, existe una narración mítica de un pueblo indígena de la Orinoquia venezolana. Cuenta el relato la muerte de un joven llamado Manioc, hijo de un cacique importante. Tiempo después, cuando fueron a desenterrar sus restos para proceder, de acuerdo con la costumbre, al enterramiento definitivo, no hallaron rastros del cadáver. En su lugar, en cambio, encontraron una gran raíz, la manioc o mandioca que se convirtió en el principal alimento de los indígenas de la región. La asociación muerte-vida a la que me acabo de referir, en este caso representada por la conversión del cadáver de un muchacho en alimento principal de una sociedad, es algo que también se admira de este pueblo indígena.

La otra razón es que los pueblos indígenas que utilizan la yuca brava como producto central para la preparación de sus alimentos tienen una culinaria más compleja y variada que aquellos que no la emplean. Este trabajo no se limita a dar cuenta de la elaboración de comidas a partir de la yuca brava, sino que también incluye anotaciones sobre sus conocimientos y técnicas culinarias en general y, en algunos casos, acerca del entorno social en el que se consumen los alimentos. El documento se completa con información histórica y actual de cada uno de esos pueblos. En otras palabras, el presente no es un libro de cocina aun cuando aborda el tema de la culinaria y presenta recetas para la preparación de algunas comidas. Este libro pretende ser solo una primera aproximación a un tema mucho más vasto, en la medida que la alimentación en los pueblos indígenas compromete su universo entero de conocimientos, creencias, modos de organización y de relacionamiento con el monte y los seres tutelares de las plantas y animales.

¹ Alberto Chirif. *Pueblos de la yuca brava. Historia y culinaria*. Lima, IWGIA, ORE Media, Nouvelle Planète & Instituto del Bien Común, 2014.



El casabe y su origen, pintura de Brus Rubio. Tintes naturales sobre llanchama (tela de corteza).

sor uniforme. Con una madera labrada (*tieperupe*), hecha de palo de sangre, la mujer moldea el casabe para que obtenga buena forma. Cuando termina de asarla por un lado, voltea la plancha para asarla por el otro.

Al término de este proceso, el casabe se frota con un poco de almidón y puesto al sol durante unas horas para secarlo. [...] Luego se lo guarda en canastas o también en grandes baldes de plástico con tapa.

Una variante de este tipo de casabe consiste en añadirle maíz molido a la masa exprimida antes de ser asada, con lo cual adquiere una tonalidad rojiza y una textura más quebradiza porque es más delgado y se tuesta más. A este tipo de casabe le llaman *huea ao*. No se le frota con almidón como al casabe de yuca.



Planta de yuca. Grabado.

OTROS DERIVADOS

Fariña

Tanto con la yuca buena como con la brava preparan fariña (*afuano*). La yuca es podrida o ablandada dejándola unos días en agua, luego la machacan antes de ponerla en el tipiti para exprimirla. Posteriormente, proceden a asarla en una blandona grande [...]. Esta debe ser movida constantemente con un remo de madera para evitar que se quemé.

Aji negro

El aji negro (*neapia*) se hace con el jugo de la masa de la yuca al ser exprimida. Se usa para este fin tanto la yuca brava como la buena. A veces le pone *camica*, una planta que le da sabor que no he podido identificar. Me la describieron como «una sogá [bejuco] que echa flor». Al igual que los otros pueblos también usan la yuca brava, los secoyas también añaden a este condimento central en su culinaria las hormigas curuinsis.

Masato

El masato no hace parte de la tradición secoya y ha sido incorporado de sus vecinos quechuas que están, al igual que los secoyas, tanto en el Putumayo como en el Napo. Este préstamo cultural se evidencia incluso en el nombre: *a'šo*, mientras que en quechua es *atso* [...]. El masato se prepara con yuca buena. El primer paso, luego de pelarla y lavarla, es cocinarla. Luego se la machaca en una batea tipo canoa (*asoteo*), hecha de madera del árbol charapilla (*calla'o*). Las mujeres mascan parte de la masa que luego devuelven, a fin de que su saliva acelere el proceso de fer-

mentación. Esta masa diluida en agua puede tomarse de inmediato, pero generalmente es guardada durante unos días para que siga fermentando.

Pore cono

Es una chicha de yuca fermentada, pero diferente del masato. Se cocina la yuca, luego se la ahúma y se la guarda entre cinco y siete días hasta que salga el hongo (*pore*) que le da el nombre a esta bebida. Entonces la yuca es machacada y mezclada con maduro cocinado. Estos maduros provienen de racimos que han sido colgados y dejados que sazonen bien 'muro, muro', es decir, madurados hasta quedar negros. Luego se mezclan con la masa de yuca y se masca una parte, pero antes de hacerlo «se masca una hoja del monte (*weo'co*) que te deja los dientes y la boca negritos». La masa se deja fermentar unos cinco días o más en ollas de barro bien cerradas con hojas de plátano amarradas. Se hacen huecos en el suelo para sentar las ollas. Para tomarla, se diluye la masa en agua y se la cuele.

El *pore cono* se bebe después de tomar ayahuasca, por lo que el proceso todo, tanto de preparación de la chicha, como de la ayahuasca y su toma es supervisado por el chamán.

Esta chicha se prepara solo en tiempo de verano, enero-marzo, que es cuando se cosechan los plátanos.

Caldos base

El jugo que resulta de exprimir tanto la yuca brava como la buena se usa como caldo para preparar diversas comidas, como señalo más adelante.

Comidas

El casabe es el acompañamiento fundamental de todas las comidas de los secoyas. A su vez, existen dos condimentos fundamentales para prepararlos. Uno es el aji negro (*neapia*) y el otro, el shihuango (*u'cuisi*). Sobre el primero ya expliqué líneas arriba la manera de prepararlo. El segundo, llamado *shihuango* en castellano regional y *u'cuisi* en secoya, es el fruto de una planta del género *Renealmia* sp., de frutos ovoides dentro de los cuales existe una pulpa que le da sabor y color a las comidas. Para aprovechar sus propiedades, se separa la parte carnosa de las semillas y se «chapea» en agua cruda. El jugo se hierve en esa misma agua y sirve de caldo para preparar diversas comidas.

EL CASABE Y OTROS PREPARADOS

La receta del pueblo Secoya

El casabe (*ao*) comienza con la cosecha de las yucas que se llevan a la casa en grandes canastas o paneros (*do'rohue*). Allí son peladas y luego ralladas con el rallador (*quenacua'a*). Se escurre el líquido que sale de la yuca rallada y la masa se deja reposar en un canasto que se cubre con hojas de plátano, ya sea que se trate de yuca brava o buena [...]. Cuando la masa es de yuca brava, se la deja reposar unos tres días para que el proceso de fermentación ayude a eliminar el veneno. En caso que sea de yuca buena, el reposo puede ser apenas de un día. Después se procede a extenderla en una batea alargada (*tohue*), similar a una canoa pero con

los extremos longitudinales abiertos, la cual se fabrica con la madera de palo de sangre (*uitosavio*). Entonces, se coloca la masa en el tipiti (*tsenorio*), hecho de corteza de topa (*yehiio*). El tipiti es un tejido abierto de cerca de 2 metros de largo, con ojales en ambos extremos.

Extendido sobre el *tohue*, se distribuye la masa de yuca. Después el tejido se enrolla y se cuelga de uno de los ojales en el palo horizontal (*a'oquequepe*), de un armazón especialmente construido para este fin. El armazón se completa con un palo vertical (*a'oqueotupé*) que llega hasta el suelo y que sirve de punto de apoyo para, con un tercer palo (*aoqueotarape*) que es móvil y no fijo como los dos anteriores, atravesado

por el ojal del otro extremo, realizar la torsión. Son las mujeres quienes ejecutan la tarea de distribuir la masa en el tipiti, enrollarlo, colgarlo y, finalmente, realizar la torsión tomando fuertemente el *aoqueotarape* y girando en torno *a'oqueotupé*. Estos tres palos, por la presión que reciben, necesitan ser fabricados de maderas resistentes. El jugo que sale de la yuca exprimida es recogido en una olla (*cuacoro*), del cual, por sedimentación, saldrá almidón. El agua que queda servirá para preparar el aji negro (*neapia*).

La mezcla exprimida se muele de inmediato en la batea (*tohue*), utilizando para este fin un pesado molidor (*tocahuaro*), fabricado con madera charapilla

(*calla'o*), cuya base es redondeada para que bascule sobre la masa de yuca. En su parte superior tiene talladas dos agarraderas especiales para las manos de mujer. Cuando está bien molida, la masa es pasada por el cernidor *jijepé* (*de jije*, nombre del material usado para fabricarlo, parecido a la isana). En ese momento la masa convertida en harina llevada al fogón.

En el fogón está calentando un tiesto o blandona (*socotiqui*), que las mujeres fabrican con greda. Unos conos de greda, *toasa'o* (de *candela toa*), sirven de apoyo al tiesto. Usando un pate (*jisoa*), la mujer echa la harina sobre el tiesto y la alisa con la parte redondeada del mismo pate para darle al casabe un gro-

JOYA TEXTIL DEL ANTIGUO PERÚ EL «MANTO DE GOTENBURGO»

Carmen Thays*

El emblemático textil de la cultura Paracas y otras valiosas obras vuelven al Perú, como parte del proceso de repatriación de su patrimonio cultural impulsado por el Ministerio de Relaciones Exteriores y el Ministerio de Cultura.



La reciente devolución de cuatro textiles paracas entre los que destaca el «Manto de Gotemburgo» por el gobierno de Suecia constituye un relevante evento en términos de la recuperación de nuestro patrimonio cultural. Ello fue parte del compromiso de Suecia en subvencionar la devolución de 89 textiles paracas que desde 1930 estuvieron custodiados en el Museo de las Culturas del Mundo, llevados allá en calidad de donación por el ciudadano sueco Sven Karell (cónsul en el Perú).

Muchos especialistas coinciden en que esta pieza constituye la síntesis de la excelencia del arte textil del antiguo Perú, característica que comparte con otra reconocida pieza: el «Manto calendario del Brooklyn Museum» (179,8 × 84,5 cm) correspondiente al mismo período: Nasca I y confeccionada con similares características técnicas. Dicha pieza fue saqueada del cementerio Arena Blanca en la península de Paracas, famoso desde 1902 a partir de su descubrimiento accidental por Domingo Cánepa, quien ayudado de sus obreros (posteriormente convertidos en huaqueros), efectuaron el saqueo sistemático de uno de los núcleos funerarios de este cementerio. Por las similitudes mencionadas, es posible que el «Manto de Gotemburgo» proceda también de Arena Blanca.

Por su excelente estado de conservación, esta prenda debió ubicarse en la capa exterior y a la altura de la falsa cabeza del fardo funerario de un importante personaje de la época, de tal manera que no fue afectada por la descomposición del cadáver, pues era costumbre entre los paracas colocar el cuerpo desnudo del difunto en

posición de cuclillas cubriéndolo con mantos sobre la espalda cruzados al frente, ornamentando la cabeza con tocados como ñañacas y bandas cefálicas; siempre disponían las prendas, accesorios y ornamentos ubicándolas en relación con el cadáver y de seguir el uso en vida. Estas ofrendas se alternaron de una a tres capas de grandes paños de algodón, con los cuales se armaba una falsa cabeza ornamentada con vistosos tocados al igual que el cráneo del difunto.

Debido a sus dimensiones, 104 cm de largo por 53 cm de ancho, se trata en realidad de un manto pequeño, posiblemente para colocarse sobre la espalda o para ornamentar la cabeza a manera de ñañaca utilizada durante ritos especiales a lo largo del año. Presenta 32 paneles cuadrangulares de color negro y rojo en cuyo interior se inscriben coloridas y complejas figuras de vegetales y semillas con atributos antropomorfos, aves como halcones, colibríes y zarcillos, felinos, sapos, hombres y seres antropomorfos con atributos vegetales. El perímetro se encuentra igualmente ornamentado con tres variados diseños de hombres, aves y felinos.

La forma como ha sido elaborada es un derroche de dominio técnico dirigido a la confección de una prenda digna de maestros altamente especializados. En un primer momento, cada una de las 32 figuras fueron tejidas de manera independiente y luego ensambladas; en cierta manera nos recuerda a los finos tejidos a croché realizados por las diestras manos de las abuelas a partir de pastillas tejidas independientemente que luego eran unidas para

elaborar piezas de mayor dimensión y realizados con implementos muy sencillos: un hilo continuo y una aguja con un ganchito en el extremo que ayudaba a manipular el hilo en cada puntada.

Análogamente, cada panel del campo, ha sido como una pastilla confeccionada con secciones tejidas independientemente y luego ensambladas. Cada pastilla está compuesta por el marco tridimensional de color rojo y una figura al centro. Cada figura tiene un núcleo de algodón tejido con puntada del tipo anillado cruzado, la cual se realizó con una aguja de espina de cactus ensartada a un finísimo hilo que se va engarzando progresivamente, dibujando anillos continuos sustentados en la puntada anterior, de tal manera, y con tal maestría, que se reproducía exactamente cada figura con todos sus detalles.

Al terminar el núcleo se continuaba con el siguiente paso: envolverlo por ambos lados con una variante de la misma puntada (anillado simple), esta vez con hilos de colores brillantes de fibra camélido con el que fueron tejiendo cada uno de los diminutos detalles de la figura que además delinearon con un hilo de color negro. Seguidamente, cada figura era enmarcada al centro de una cenefa tridimensional de color rojo con festones en ambos bordes. Cada pastilla se unía siguiendo determinado orden a una suerte de rejilla con 32 espacios cuadrangulares tejida con la misma técnica e hilos de color negro. Alrededor de la rejilla se adosan cuatro bandas de color rojo con motivos policromos cuya mitad sobresale del borde cual si fueran flecos para otorgar movimiento.

El resultado es una prenda con los motivos exactamente iguales por ambos lados, toda ella realizada con una simple espina de cactus e hilos de algodón y camélido de fino calibre, pero ejecutada con gran destreza y dominio técnico.

Algunos investigadores han propuesto que este textil tiene todas las características de un calendario agrícola. Como se sabe, los antiguos peruanos sustentaron su existencia en una agricultura intensiva, cuyo éxito se basó en un conocimiento acumulado a lo largo de siglos de experimentación y manipulación de diferentes especies vegetales que cultivaron seguir determinadas estaciones y en relación con la venida de las aguas que aprendieron a predecir a partir de observar el comportamiento de los animales. Pero, al igual que muchas sociedades agrarias, trabajaban la tierra también mirando el firmamento, el movimiento de los astros les anunciaba el tiempo de cosecha, de siembra e inclusive los periodos de sequía.

Este mundo de sabiduría representado en las aves, gatos, camarones, sapos, raíces y semillas comestibles, seres híbridos mitad hombre, mitad planta o semilla en diferentes fases de maduración está registrado en esta pieza tejida por nuestros ancestros hace dos mil años, la cual constituye una síntesis del conocimiento científico de la época. Por otro lado, es muy posible que el personaje que la portaba haya sido el responsable de la administración de los ritos relacionados con las festividades agrícolas a lo largo del año.

* Arqueóloga. Especialista del Área de Conservación de Textiles del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú.