

CHASQUI



EL CORREO DEL PERÚ

Año 12, número 24

Boletín Cultural del Ministerio de Relaciones Exteriores

Diciembre de 2014



José Olaya. Lima, 20 de marzo de 1828. Óleo sobre tela. 204 x 137 cm. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Ministerio de Cultura del Perú, Lima.

GIL DE CASTRO / LA REBELIÓN DE PUMACAHUA / JULIO RAMÓN RIBEYRO
NATURALEZA DE LA NATURALEZA / EVOCACIÓN DE IQUITOS

MEDITACIÓN SOBRE EL PAISAJE PERUANO

NATURALEZA DE LA NATURALEZA

El encuentro internacional sobre el cambio climático en Lima es también ocasión propicia para buscar, en diversas expresiones artísticas, nuevas aproximaciones a la relación que mantenemos con nuestro entorno natural. Una impactante muestra fotográfica sobre algunos paisajes del Perú se inscribe en esa perspectiva.



Foto: Roberto Huaracaya.

La Conferencia de las Partes del Convenio Marco de las Naciones Unidas sobre el Cambio Climático, conocida como COP20, se ha realizado en Lima los primeros días de diciembre de 2014 con la presencia de unas doce mil personas. La cita marca un hito en el largo proceso de negociación que deberá concluir en París el próximo año con la aprobación final de un acuerdo climático vinculante, cuyo propósito central sea limitar el calentamiento, incrementar la resiliencia y asegurar el

desarrollo sostenible a escala global. Como presidente de la COP20 y anfitrión de la conferencia, el Perú ha desplegado una serie de esfuerzos a fin de garantizar el éxito de la cita. Dos factores han facilitado el rol mediador que en este caso también le correspondía asumir: su reconocida condición de país megadiverso y el carácter emergente de su economía, que lo ubica en una situación intermedia de creciente expectativa y lo compromete a incidir en su agenda interna en los

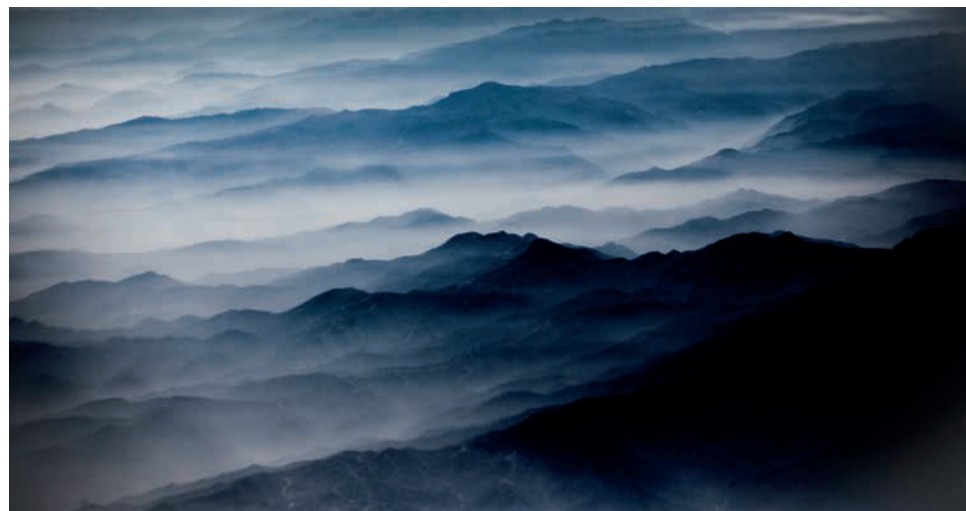


Foto: Leslie Searles.



Foto: Nora Chiozza.

temas vinculados a la sostenibilidad del medio ambiente.

En este contexto, y en medio de una serie de actividades alusivas, la exposición *Naturaleza de la naturaleza*, organizada por el Centro Cultural Inca Garcilaso del Ministerio de Relaciones Exteriores, propone una vuelta simbólica al origen, a una sucesión de paisajes emblemáticos de nuestro país, donde la presencia de lo humano está apenas contenida en la mirada que los registra. El registro, en su tregua, incita sin embargo a evocar la gestación de la milenaria aventura cultural de la especie y sus diversos pueblos. Natura y cultura, habitante y paisaje, confluencia e interferencia, vuelven entonces a interpelarnos. Los desafíos del presente reaparecen ante las tentaciones que acechan a los distintos paraísos y paisajes, cuya continuidad es requerida para seguir el curso solidario de la vida. La exposición reúne obras de destacados fotógrafos peruanos, de distintas generaciones: Roberto Huaracaya, Nora Chiozza, Leslie Searles, Musk Nolte, Hans Stoll y Francisco Vigo.

Foto arriba: Musk Nolte.
Abajo: Leslie Searles.



ALMA DEL PAISAJE

Las imágenes del paisaje resplandecen inaccesibles y puras como una visión de fantasía, son la fantasía de la materia y se despliegan en un escenario de donde nos separa un velo sutil pero infrangible.

Y sin embargo, lejanas como las estrellas, las imágenes del paisaje están en nosotros. Son nuestra propia lejanía, y por eso nos suscitan, junto con el sentimiento melancólico de la distancia, la inexplicable impresión metafísica de que en la zona encantada de la contemplación, las distancias a la vez que se mantienen, se borran, y de que al propio tiempo que se alejan, se tocan los extremos en que se polariza la vida del espacio y del alma.

Mariano Iberico Rodríguez

Notas sobre el paisaje de la sierra, 1973.

INVENTARIO NATURAL

La riqueza natural del Perú sorprende e invita a su decidida conservación. Se han contabilizado, por ejemplo, 2.000 especies de peces, 395 de reptiles y 403 de anfibios. Existen 182 especies de plantas nativas domésticas, unas 3.000 variedades de papas, 36 ecotipos de maíz, 623 especies de frutas, 15 de tomates y 5 especies domesticadas de ají; además de decenas de variedades de estos frutos picantes. Se ha registrado 1.200 plantas alimenticias, 1.048 plantas medicinales y 1.600 plantas ornamentales. Se cuenta con 462 especies de mamíferos, 1.815 de aves, 4.000 de mariposas, 3.000 de orquídeas. La superficie de los bosques tropicales, una de las más importantes a escala global, mantiene 15 mil millones de toneladas de carbono. El hipocampo, símbolo de la resiliencia, pasea aún su esbelta figura bajo las aguas de nuestro litoral.



PRESENCIA Y PERMANENCIA DE JULIO RAMÓN RIBEYRO

Alonso Rabi do Carmo*

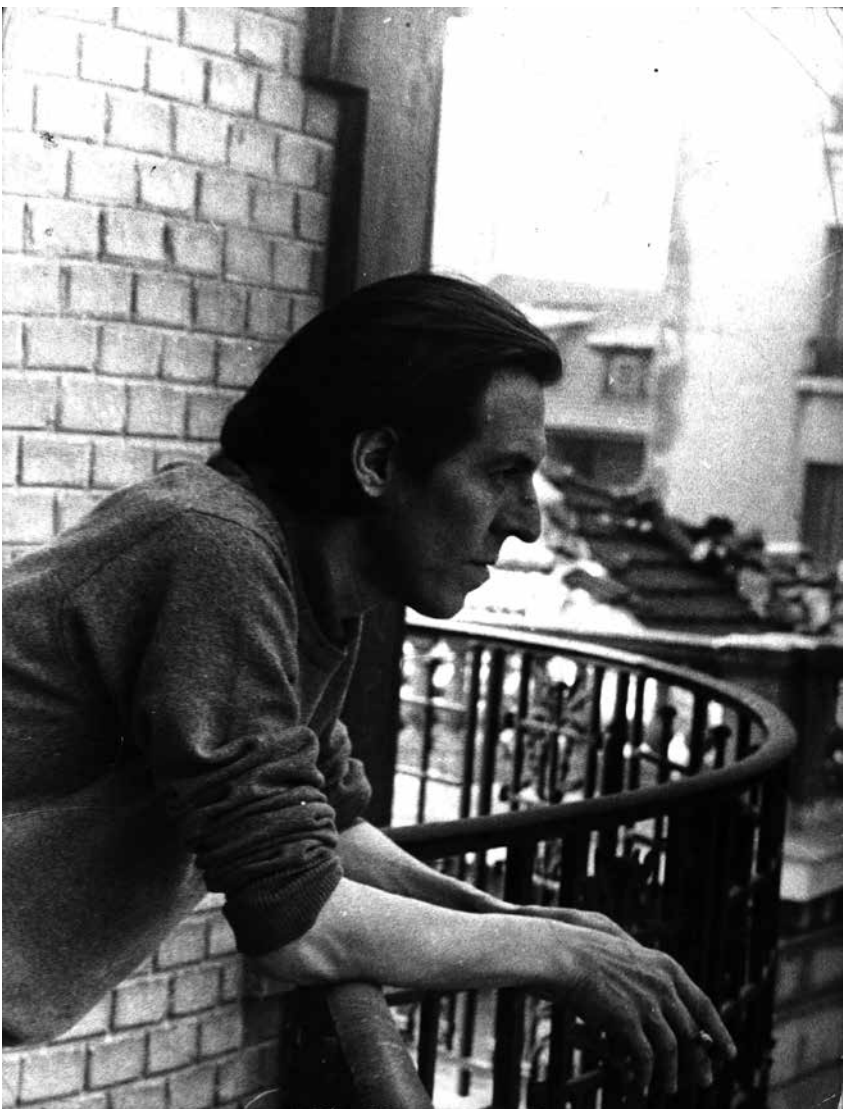
Hace veinte años Julio Ramón Ribeyro murió en Lima, ciudad donde había nacido en 1929. Su afilada, inconfundible, figura, que sumó largos años de residencia en París, parece difuminarse en la leyenda. Su obra narrativa, en la que sobresalen cuentos y diarios magistrales, crece en el fervor de quienes lo leen y descubren.

Uno de los mensajes fundamentales que deja en las mentes de muchos lectores la obra narrativa de Julio Ramón Ribeyro es que la insignificancia, el fracaso y la derrota constituyen formas de heroísmo. Muchos de sus personajes conforman una legión de seres pequeños y olvidados, habitantes de un mundo que les es hostil, de un universo cuyas reglas de vida lo mantienen en un estado de enajenación y marginación perpetuas.

Al subvertir el sentido de estas trayectorias vitales y tomar partido por ellas, Ribeyro las dignifica. Esos personajes no son precisamente antihéroes: no son sus contradicciones o ambigüedades morales las que ocupan el primer plano, sino su indefensión y la réplica que pone en marcha el narrador de los cuentos de *La palabra del mudo*, una réplica cargada de sutil empatía, de silenciosa solidaridad. Se trata, en todo caso, de un heroísmo alterno: sus héroes podrían incluso haber capitulado, pero eso no les niega la compasión.

La presencia de esas vidas menores, que irrumpieron en la escena literaria peruana en 1955 con la publicación de *Los gallinazos sin plumas* no pasó inadvertida. Y aunque estos relatos inaugurales podían leerse en clave de un depurado realismo social (no en vano se habla siempre del aliento clásico que habita la prosa de Ribeyro), la mirada se dirigió también a esos individuos marcados por el infortunio y la indiferencia quienes a lo largo de los cuatro volúmenes de relatos configuran la comedia humana ribeyriana.

Uno no deja de preguntarse por qué la obra de Ribeyro, que comenzó a ser escrita muy cerca de los años que vieron surgir el llamado *boom* de la literatura latinoamericana, no alcanzó una cuota de difusión mayor. Hay varias entradas que podrían explicar esta paradoja. En primer lugar, no se puede poner en duda que el *boom* fue, ante todo, un movimiento novelesco y que en él el cuento y otros géneros tuvieron un impacto menor, comparado al causado por el ciclo de la llamada «novela total», entre las que se cuentan *La región más transparente* (1958), de Carlos Fuentes; *Rayue-*



Julio Ramón Ribeyro. París, Fotografía de Baldomero Pestana.

la (1963), de Julio Cortázar; *Cien años de soledad* (1967), de Gabriel García Márquez, o *Conversación en La Catedral* (1969), de Mario Vargas Llosa, por mencionar cuatro ejemplos.

Por otro lado, las novelas de Ribeyro no tuvieron una recepción fervorosa. Aunque no se las pueda condenar a la categoría de «fallidas», no deja de ser cierto que el entusiasmo que provocaron no fue del todo trascendente. De las tres novelas que escribió —*Crónica de San Gabriel* (1960), *Los geniecillos dominicales* (1965) y *Cambio de guardia* (1976)—, acaso la primera sea la más notable: una de las pocas *bildungsroman* de nuestra narrativa, junto con *Los ríos profundos* (1956), de José María Arguedas, y *País de Jauja* (1993), de Edgardo Rivera Martínez.

En comparación con este conjunto novelístico, el corpus conformado por sus cuentos

alcanza momentos de perfección difícilmente superables. Pero, además, habría que decir que el *boom* también dejó de lado otras escrituras, que llevarían a Julio Ramón Ribeyro por un camino de decantación formal e intelectual. El *boom* no admitió en su seno eso que podría llamarse un conjunto de «escrituras menores», como el carnet camusiano, el aforismo, el fragmento, el texto a medio camino entre el ensayo, la divagación autobiográfica y el registro de la cotidianidad desde perspectivas radicalmente íntimas.

Al ritmo de este rechazo, Julio Ramón Ribeyro construyó, junto al gran edificio de sus relatos, un vecindario pequeño, formado por textos que apuestan por la hibridez y la reflexión, por unos libros que además de avivar la incertidumbre de algunos críticos, se situaron sin problemas en ese

margen que ocupa una literatura menor, excéntrica y carente de grandes ambiciones formales como la que puso en práctica Ribeyro en *Prosas apátridas* (1975), *Dichos de Luder* (1989), su ahora monumental diario *La tentación del fracaso* (1992-1995) y *Cartas a Juan Antonio* (1996-1998), la correspondencia con su hermano. Cuatro textos unidos por un sentido de la fragmentariedad que domina su escritura y en más de un caso alimenta la imposibilidad de encontrar para al menos dos de ellos, *Prosas apátridas* y *Dichos de Luder*, un lugar estable en el más cómodo y convencional estanco clasificador de géneros literarios.

Esta decantación por la «escritura menor» establece un puente con una actitud personal en la que la autocrítica feroz, la falta absoluta de complacencia y un peculiar sentido del autoflagelo son asunto cotidiano. Así, por ejemplo, en una de las primeras entradas de su diario, el 17 de agosto de 1950, se lee: «Estoy inferiormente dotado para la lucha por la existencia». De esta manera Ribeyro irá configurando un espacio propicio a la autocrítica, al juicio implacable sobre el proceso de su propia escritura. En parte este acto de radical sinceridad se lo debemos sobre todo a *La tentación del fracaso*, en muchas de cuyas páginas pone a prueba su escritura y su vocación.

Por otra parte la cuentística ribeyriana también pareció darle la espalda a las «novedades» del *boom*. Durante muchos años, sus cuentos han sido falsamente protegidos por el epíteto de «clásicos», lo que originó aquella equívoca frase que colocaba a Ribeyro como el «mejor escritor peruano del siglo XIX». Lo cierto es que, vistos hoy, muchos de sus cuentos realistas, como el célebre «Los gallinazos sin plumas», lo situaban en realidad en la cima de un discurso más bien moderno, por sus profundas formulaciones críticas.

Ciertamente, los futuros estudios literarios tendrán que prescindir de muchos presupuestos inamovibles al momento de abordar la obra de Ribeyro, una obra que a pesar de haber traspasado un siglo, sigue a la espera de lecturas que renueven

sus sentidos y ofrezcan otras posibilidades de interpretación. En todo caso, el panorama actual resulta alentador. Un síntoma inequívoco de buena salud es la aparición, en la última década, de numerosas lecturas que renuevan la mirada sobre Ribeyro. Justo tributo al autor de una obra que no oculta el asombro ni el dolor del creador, una obra que en conjunto se nos ofrece como una de las más intensas aventuras vitales y literarias de nuestra tradición, aunque en apariencia sean estas fuerzas contrarias, como anota en su diario el 11 de marzo de 1965: «A veces pienso que la literatura

es para mí sólo una coartada de la que me valgo para librarme del proceso de la vida. Lo que yo llamo mis sacrificios (no ser abogado, ni profesor de la universidad, ni político, ni agregado cultural) son tal vez fracasos simulados, imposibilidades. Mi excusa: soy escritor. Mi relativo éxito en este terreno excusa mis torpezas en los otros. Siempre he huido de toda prueba, de toda confrontación, de toda responsabilidad. Menos de la de escribir».

* Estudio Literatura en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y en la University of Colorado (Boulder, Estados Unidos).



Con los escritores Alfredo Bryce Echenique, Manuel Escorza, Juan Rulfo y dos amigas en París a mediados de la década de 1970.

EL OFICIO DE ESCRIBIR

Escribir, más que transmitir un conocimiento, es acceder a un conocimiento. El acto de escribir nos permite aprehender una realidad que hasta el momento se nos presentaba en forma incompleta, velada, fugitiva o caótica. Muchas cosas las conocemos o las comprendemos solo cuando las escribimos. Porque escribir es escuchar en nosotros mismos y en el mundo con un instrumento mucho más riguroso que el pensamiento invisible: el pensamiento gráfico, visual, reversible, implacable de los signos alfabéticos.

PROSAS APÁTRIDAS 55

El arte del relato: sensibilidad para percibir las significaciones de las cosas. Si yo digo: «El hombre del bar era un tipo calvo», hago una observación pueril. Pero puedo también decir: «Todas las calvicies son desgraciadas, pero hay calvicies que inspiran una profunda lástima». Son las calvicies obtenidas sin gloria, fruto de la rutina y no del placer, como la del hombre que bebía ayer cerveza en el Violín Gitano. Al verlo, yo me decía: «¿En qué dependencia pública habrá perdido este cristiano sus cabellos!». Sin embargo, quizá en la primera fórmula reside el arte del relato. (7 de mayo de 1959. En: *La tentación del fracaso*, 1993).

Julio Ramón Ribeyro. París, 1986, Fotografía de Carlos Domínguez.



PALABRAS PARA UN PREMIO

Quisiera recordarles algunas reflexiones elaboradas a lo largo de mi vida en torno a mi actividad literaria. Cada cuento que he escrito ha sido el fruto de un accidente espiritual, ideas o experiencias que me divirtieron, me sobrecogieron o me marcaron. Su dispersión y variedad provienen justamente de que cada cuento jalona y a veces simboliza las alternativas de mi propia vida, el rumbo elíptico de una existencia más bien morosa, dispar y vagabunda. Escritos en bares, hoteles, barcos, pensiones u oficinas, cada cual tiene su propia historia y su propio destino, y agruparlos en serie es una tarea arbitraria. Yo siempre he pensado en el cuento y rara vez en el libro.

Como el cuento es una especie que se transforma, los míos representan quizá una alternativa de un escritor que aún creía en los géneros literarios y en las historias por contar. Al escribirlos en la pobreza o en bonanza, en mi país o fuera de él, en unas horas o en años de correcciones, solo he querido que ellos entretengan, enseñen o conmuevan. Y he querido también proporcionarme un placer a mí mismo, pues escribir, después de todo, no es otra cosa que inventar un autor a la medida de nuestro gusto. (Fragmento del discurso de recepción del Premio de Literatura Latinoamérica y del Caribe Juan Rulfo, 1994.)

DECÁLOGO DEL CUENTO

(Barranco, 1994)

1. El cuento debe contar una historia. No hay cuento sin historia. El cuento se ha hecho para que el lector a su vez pueda contarla.
2. La historia del cuento puede ser real o inventada. Si es real, debe parecer inventada y si es inventada, real.
3. El cuento debe ser de preferencia breve, de modo que pueda leerse de un tirón.
4. La historia contada por el cuento debe entretener, conmover, intrigar o sorprender, si todo ello junto mejor. Si no logra ninguno de estos efectos, no existe como cuento.
5. El estilo del cuento debe ser directo, sencillo, sin ornamentos ni digresiones. Dejemos eso para la poesía o la novela.
6. El cuento debe ser solo mostrar, no enseñar. De otro modo sería una moraleja.
7. El cuento admite todas las técnicas: diálogo, monólogo, narración pura y simple, epístola, informe, *collage* de textos ajenos, etc.; siempre y cuando la historia no se diluya y pueda el lector reducirla a su expresión oral.
8. El cuento debe partir de situaciones en las que él o los personajes viven un conflicto que los obliga a tomar una decisión que pone en juego su destino.
9. En el cuento no debe haber tiempos muertos ni sobrar nada. Cada palabra es absolutamente imprescindible.
10. El cuento debe conducir necesaria, inexorable a un solo desenlace, por sorpresivo que sea. Si el lector no acepta el desenlace es que el cuento ha fallado.

CÉSAR VALLEJO POR STEPHEN M. HART

UNA BIOGRAFÍA INDISPENSABLE

Marco Martos*

Aparece, al fin, un estudio completo sobre la vida de uno de los poetas más importantes del siglo XX.

La biografía es un género literario que tiene variada fortuna. Así, en el pasado, algunos escritores como Emil Ludwig o Stefan Zweig basaron sus escritos principalmente en el poder de los personajes. Napoleón o Catalina de Rusia o Bismarck o Lincoln siempre han llamado la atención de cualquier lector, cualquiera que fuere su grado de información previa. Sin embargo, ha habido periodos y no tan lejanos, en el campo de la literatura, en el que las referencias biográficas a los escritores han sido anatematizadas y juzgadas como propias solamente de la etapa escolar. Se ha censurado a los maestros que cuentan detalles de la vida de los creadores como personas que recurren a ese ardid para soslayar el análisis adecuado y el comentario de los propios textos. En el esquema de la comunicación, durante mucho tiempo se nos ha dicho que lo único importante es el texto en sí mismo y que del resto se puede prescindir, lección que no es sino una distorsión de lo que sostenían los llamados formalistas rusos. Debemos a Georg Lukács, especialmente, el llamado de atención sobre los hechos sociales en la producción de la obra literaria. Y no olvidemos que Walter Benjamin estudió la poesía de Baudelaire a través del pulso de la vida de París. Y desde esa perspectiva nos introducimos de nuevo en el individuo, en la suma de individuos con sus vivencias, sus pasiones, sus intereses, sus conflictos, que tienen sin duda repercusión en los textos de los escritores.

En tiempos más recientes, desde Borges, orgulloso más de lo leído que de lo escrito por él mismo, hasta las teorías de la recepción, se está privilegiando el encuentro entre el lector y el texto literario. Sin embargo, el autor, vilipendiado como algo superfluo, un señuelo que desvía la atención sobre lo secundario, vuelve a ser materia de interés desde varios ángulos; uno, sin duda, el psicológico, que Freud trabajó con denuedo en sus textos teóricos y en sus propios análisis literarios y psicoanalíticos. Al discurso del paciente, a su libre asociación de ideas o al texto del autor, el analista o el lector se enfrentan con una atención libre flotante que es la que permite descubrir y precisar las alteraciones a la normalidad del discurso, para aislar o un síntoma o un recurso literario valioso, que no es más que la esencia de lo diferente y finalmente bello, incluyendo lo monstruoso o lo excesivo de un Rabelais o de un Sade. Y de una costilla de Freud nació la psicocrítica de Charles Mauron, que dio brillantes análisis sobre Baudelaire



Vallejo con su esposa, Georget Philippart, en París.

re o sobre Mallarmé. Y después siguieron Kristeva, Lacan, Dolto, Bachelard. Entonces, de manera categórica, podemos decir que en terreno de los estudiosos ya no se puede desdeñar la biografía de los autores, y si alguien lo hiciera corre el peligro de dejar en la oscuridad pasajes muy interesantes, sobre todo en poesía.

Pero una cosa es lo que ocurre en los predios universitarios y otra afuera. Los lectores comunes y corrientes, a lo largo de los siglos, no han dejado de creer nunca que la biografía de un autor importante es de interés. Sabemos detalles de la vida de Cervantes o de San Juan de la Cruz, a veces más que de nuestras propias vidas. Creemos, seguramente equivocándonos, que sabiendo la vida de Dante en sus mínimos detalles —aquellos de los gúelfos y los gibelinos, de los blancos y los negros en el partido gúelfo, del dilema de Dante de concurrir o no al llamado del Papa, de la presencia de Beatriz

Poltinari en la vida del poeta— podemos encontrar algunas claves para la lectura de su *Comedia*. Seguramente estamos equivocados, pero no totalmente. El gran número de florentinos que están en los círculos del infierno solo puede explicarse por la animadversión del poeta por quienes, siendo sus paisanos, lo habían expulsado de su ciudad natal.

Con César Vallejo ocurre algo singular que no pasa con ningún otro poeta hispanoamericano: después de su muerte su fama no deja de crecer. Hace cuarenta años, el crítico Saúl Yurkievich lo colocaba entre los poetas fundadores de la poesía hispanoamericana, al lado de Borges, Huidobro, Neruda y Paz. Desde entonces, la devoción por Vallejo en todo el mundo no ha cesado de multiplicarse a tal punto que un crítico griego, que por lo demás ha vertido toda la poesía de César Vallejo a su idioma, Rigas Kappatos, lo considera el poeta más importante de la mo-

dernidad. En todo caso, para no parecer excesivos, podemos decir que la calidad de su poesía no cede ante la de Eliot o la de Apollinaire.

Flaubert solía decir que la vida de cualquier persona es interesante, que basta mirarla con cuidado para encontrar hechos que llaman la atención; y si se trata de un poeta excepcional, creemos, que hay más razón. Hace décadas que Huidobro o Neruda o Borges tienen biografías; pero Vallejo, hasta el día de hoy, no tenía ninguna. Stephen M. Hart se ha convertido en el primer biógrafo literario de César Vallejo y ese mérito lo tendrá toda su vida. Antes de él teníamos información parcial y a veces contradictoria de numerosos estudiosos. Así, en primer lugar, están los de sus amigos como Juan Espejo, Ernesto More, Domingo Córdova o Juan Larrea, que han dejado páginas memorables. Conocemos también las páginas de Georgette de Vallejo, apasionadas y polémicas, pero llenas de amor al vate y de un manejo privilegiado de las fuentes. Aparece después un segundo grupo de estudiosos como Luis Monguió, André Coyné, Américo Ferrari, David Sobrevilla, Ricardo Silva-Santisteban, Julio Ortega, Ricardo González Vigil, Max Silva o Jesús Cabel, que haciendo crítica literaria también presentan algunos aspectos biográficos. Y luego, o al mismo tiempo, se desata lo que podemos llamar la pasión por Vallejo, en todo el Perú y en muchos lugares alejados de la patria del vate. Y se suceden las preguntas: ¿Quién es Rita? ¿Quién es Otilia? ¿Qué pensaba Vallejo de Trotsky, de Stalin? ¿Borró el marxismo el cristianismo inicial del poeta? Hart ha escrito un libro riguroso y magnífico. Cada uno de los datos que proporciona está corroborado por fuentes confiables; pero su texto no es un relato lineal de la vida de Vallejo, pues se detiene en los aspectos más controversiales como la prisión del vate por 112 días en una cárcel de Trujillo, su coincidente amor por dos muchachas llamadas Otilia, su militancia política marxista, su ambular por las calles de París durante algún tiempo sin domicilio conocido, todo para ilustrar mejor algunos pasajes de su poesía o de su teatro o de su prosa. El libro se lee como las buenas novelas, de un tirón, y como los buenos libros de poemas, a los que, una vez concluida la lectura, uno vuelve sobre muchas de sus páginas, para paladearlas con lentitud, como quien toma un vaso de cerveza en el café de La Régence con el propio Vallejo hablando del Perú.

* Expresidente de la Academia Peruana de la Lengua.

EL PRIMER PINTOR DE LA REPÚBLICA

JOSÉ GIL DE CASTRO

Una exposición itinerante inaugurada en el Museo de Arte de Lima* reúne la obra del artista dispersa en colecciones del Perú, Argentina y Chile. Este gran esfuerzo permite comprender los alcances decisivos de su pintura en la definición del imaginario cultural de la región. El catálogo es el primer volumen de la Biblioteca del Perú/Colección Bicentenario.



José Bernardo de Tagle y Perroarero, marqués de Torre Tagle y de Trujillo. Lima, 1822. Óleo sobre tela. 107 x 83,5 cm. Museo Historia Natural, Ministerio de Cultura, República Argentina, Buenos Aires.

Las revoluciones por la independencia sudamericana definen un momento de grandes transformaciones sociales y políticas que cambiaron para

siempre el destino del Imperio español en América. Las guerras iniciadas tras la vacancia del trono español en 1808 supusieron el movimiento de ejércitos enteros

en un proceso que integró fugazmente los territorios de las futuras naciones latinoamericanas en una causa común, sellada con la batalla de Ayacucho en 1824. El

retrato, imbuido tanto de viejas nociones de prestigio social como de nuevas ideas en torno al heroísmo individual, llegaría a ser el género clave de la cultura



Mariano Alejo Álvarez y su hijo Mariano. Lima, ca. 1834. Óleo sobre tela. 221 x 151 cm. Museo de Arte de Lima.



Bernardo O'Higgins. Santiago, 1820. Óleo sobre tela. 205 x 136,6 cm. Museo Histórico Nacional, Santiago.



Simón Bolívar. Lima, ca. 1826-1830. Óleo sobre tela. 203 x 133 cm. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. Ministerio de Cultura del Perú, Lima.



Mariana Micaela de Echevarría Santiago y Ulloa, marquesa de Torre-Tagle. Lima, 1822. Óleo sobre tela. 203,8 x 127,5 cm. Ministerio de Relaciones Exteriores, Palacio de Torre Tagle, Lima.



Ramón Martínez de Luco y Caldera y su hijo José Fabián. Santiago, 1816. Óleo sobre tela. 106 x 81 cm. Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago.

visual del periodo. En ese contexto, José Gil de Castro Morales (Lima, 1785-1837), pintor peruano radicado entre Santiago y Lima, se convertiría en el principal retratista de las figuras que lideraron esa transición fundacional.

Se sabe poco acerca de este «retratista sin rostro». La partida de matrimonio de sus padres consigna a Mariano Carbajal Castro como pardo libre y a María Leocadia Morales como negra y esclava. Aunque su madre obtendría su libertad poco antes del nacimiento de Gil, su hermano mayor pasó su infancia y adolescencia como esclavo. Así, aunque nacido libre, la esclavitud sería un estigma familiar del que el pintor no podría escapar del todo. Todavía niño debió ingresar como aprendiz a algún taller limeño, con toda probabilidad al de Pedro Díaz (act. 1770-1815), destacado pintor y retratista cercano a la corte virreinal, a quien debió asistir por varios años siguiendo el régimen regular de enseñanza de los oficios. Como era usual en el mundo hispánico, probablemente se inició en el género religioso, antes de pasar a apoyar a su maestro en la ejecución de retratos. Sabemos que hacia 1807 recibió algunos encargos importantes en Lima, pero se pierde su rastro poco después. Más adelante declara haber sido «Capitán de Milicias disciplinadas de la Ciudad de Trujillo, y agregado al Cuerpo de Yngenieros».

Cuando Gil de Castro pasó a Chile hacia 1813, el territorio se encontraba en guerra. La crisis política surgida con la caída de Fernando VII en España daría

pie a una Primera Junta Nacional de Gobierno en 1810, que gobernaría en nombre del rey, aunque las circunstancias luego conducirían a la abierta búsqueda de autonomía y a la independencia del territorio chileno. Si bien es posible que el viaje del pintor haya respondido a expectativas acerca de las oportunidades que el régimen republicano pudiera abrirle, esas posibilidades se cancelarían al poco tiempo de su arribo a Santiago con el fin de la «Patria Vieja», tras la batalla de Rancagua en octubre de 1814, cuando las tropas realistas retomaron el poder en Chile. Como uno de los pocos pintores activos en Santiago, Gil se ganó un lugar como el retratista de elección de las familias identificadas con la monarquía española. Sus imágenes del rey, de la aristocracia chilena y de algunos de los más destacados funcionarios de la administración colonial, no debe sin embargo comprenderse como una toma de posición política. El pintor tendría escasas opciones, dado que el retrato fue, antes y después de la revolución, un género necesariamente asociado a las más altas esferas del poder.

El 12 de febrero de 1817, tras el arriesgado cruce de los Andes, las tropas de exilados chilenos y soldados de las Provincias Unidas del Río de la Plata lideradas por José de San Martín vencieron a los realistas en la batalla de Chacabuco, sellando así el fin definitivo del viejo orden. Santiago sería, en los años siguientes, el centro a donde confluían las principales fuerzas de la causa de la independencia.

Así, el mismo año en que firmaba su último retrato de Fernando VII, Gil de Castro empezaba la gran serie de lienzos dedicados a San Martín, a su círculo de oficiales y a las figuras prominentes del nuevo Estado independiente de Chile. Gracias a su cercanía con la nueva clase política, y en reconocimiento a los servicios prestados a la causa, el pintor fue incorporado como capitán de fusileros del batallón de Infantes de la Patria, compañía que convocó a los afrodescendientes de Santiago. Este sería un cargo esencialmente honorífico, pues se sabe que Gil de Castro permaneció en Santiago y no participó en las campañas bélicas de los años siguientes.

Hacia julio de 1822, siguiendo el camino abierto por la Expedición Libertadora, el pintor regresa a Lima. Sus estrechos vínculos con San Martín, entonces protector del Perú, le permitieron acceder rápidamente a los círculos patriotas de la capital que había declarado la independencia un año antes. Pinta entonces lo que podría considerarse el primer retrato de Estado del Perú republicano, el de José Bernardo de Tagle como supremo delegado, cargo que ocupaba por ausencia temporal de San Martín. La estancia en Lima de Gil de Castro se vería interrumpida por la toma realista de la ciudad a inicios de 1824, lo que lo obliga a trasladarse a Santiago hasta que la victoria patriota en Ayacucho sellara el fin de la guerra. El retorno definitivo a Lima en los primeros meses de 1825 ubicaría a Gil de Castro en una situación compleja frente a



José de San Martín. Santiago, 1818. Óleo sobre tela. 111 x 83,5 cm. Museo Histórico Nacional, Ministerio de Cultura, República Argentina, Buenos Aires.

un escenario político enteramente distinto. Para quien alcanzó fama como retratista bajo la protección del círculo de San Martín, el ascenso de Bolívar implicaba un tablero de juego completamente nuevo. El pintor, sin embargo, logró pronto establecerse como el retratista de elección del Libertador, llegando a crear las imágenes emblemáticas del héroe venezolano, entre ellas los grandes retratos de cuerpo entero que hoy se encuentran en Caracas, Lima y Sucre.



Carlota Caspe y Rodríguez. Santiago, 1816. Óleo sobre tela. 82,5 x 61,5 cm. Tucson Museum of Art, Arizona.

En medio del accidentado ambiente político de la temprana república, Gil de Castro continuó su labor de retratista, alternando imágenes oficiales y privadas. Pinta por entonces su gran cuadro imaginario de José Olaya, uno de los pocos retratos de un personaje indígena que se conserva de este periodo, en que Gil convierte al mártir peruano en una suerte de «santo secular», vestido todo de blanco frente al paisaje de su Chorrillos natal. A



Dolores Díaz Durán de Gómez. Santiago, 1814. Óleo sobre tela. 102,5 x 78,5 cm. Colección particular, Santiago.

lo largo de la década de 1830 su producción fue disminuyendo mientras intentaba adecuar su pintura a las nuevas tendencias estéticas. Todo indica que en los últimos años habría empezado a quedar relegado frente a la aparición de una nueva sensibilidad, surgida con la llegada de artistas y obras europeas. El modelo cosmopolita se instaló en las esferas más altas de la sociedad criolla y la pintura dejó de ser entonces una profesión

plebeya. Esto permitiría explicar el olvido en que cayó su nombre. El pintor no logró trascender las limitaciones impuestas por las rígidas jerarquías que, contra el discurso igualitario que voceaba, la sociedad republicana heredó del antiguo régimen. Los títulos y cargos que colocó junto a sus firmas han permitido asegurar la memoria de su nombre en el plano hipotético de una sociedad sin diferencias, ese ideal democrático que las revoluciones de la

independencia quizá no lograron realizar, pero que sin duda permitieron primero imaginar.

* La exposición permanecerá en Lima del 22 de octubre de 2014 al 22 de febrero de 2015. Irá luego al Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile, de abril a junio, y al Museo Histórico Nacional de Buenos Aires, de julio a octubre. El catálogo *José Gil de Castro, pintor de libertadores* (Lima, MALL, 2014, 560 páginas) ha sido editado bajo la dirección de Natalia Majluf. La muestra cuenta con los auspicios de los ministerios de Relaciones Exteriores del Perú, Argentina y Chile; y con el apoyo de diversas empresas e instituciones.

RETROSPECTIVA DE PIERO QUIJANO CIUDAD EN MARCHA

Nicolás Tarnawiecki Chávez*

Veinte años de pintura del artista son reunidos en una muestra antológica que permite apreciar su singular exploración en la urbe limeña.

Bodegón con cafetera. 2009, óleo.



Balconillo. 1989, acrílico.



En la pintura de Piero Quijano (Lima, 1959) está muy presente el recuerdo de los años setenta o inicios de los ochenta, pero no de una manera nostálgica sino más bien desde un reconocimiento de aspectos positivos de esa época que desaparecen a inicios de los noventa, momento en que el artista empieza a exponer su obra. La ciudad que ha pintado Quijano es una ciudad que parecía habitable, donde los carros circulaban, había industria, etc.: simplemente era una Lima diferente, no necesariamente mejor. Parecía, además, una ciudad accesible para todos. La arquitectura estaba cerca a todos, no resguardada detrás de una seguridad excesiva o en lugares privados.

Cuando vemos la pintura de Quijano la podemos conectar con el extraño las grandes construcciones arquitectónicas en espacio público del pasado. Las pinturas dedicadas a la ciudad se suman de manera fragmentaria a nuestro recuerdo e imagen de Lima, y nos permiten pensar en las transformaciones y cambios drásticos que se han dado en muy pocos años. Entre otras imágenes de la ciudad, encontramos carros y camiones antiguos, rockolas, edificios, etc. cuyos diseños son de especial interés para el artista. Estos objetos parecen tener una vida dentro y que manifiesta el paso del tiempo.

Por otro lado, el artista pinta otra de sus pasiones: la música. Y, en sus varias pinturas o retratos dedicados a músicos y orquestas, vemos la intención de reflejar otro mundo o la escena musical. Al igual que en las pinturas de la ciudad, en las imágenes de músicos, Quijano nos lleva a un momento de la historia distinto al actual y una vez más no con ánimo de nostalgia sino en que reparemos en que era una época distinta. A modo de metáfora, los cuadros sobre músicos también están cargados de esa pasión por el

recuerdo y por cierto regreso a un pasado que no todos vivimos

En esta antología de Piero Quijano, se puede ver una selección de su obra realizada entre los años 1989 y 2009 que reflejan 20 años de producción dedicados a explorar las imágenes de la ciudad, de personajes de la música y un intento

por mostrarnos un lugar desde el cual repensar nuestra identidad y los cambios sociales. Alguna vez le dijeron al artista que su obra era una «pintura ciudadana» y seguro lo decían porque representaba muchas imágenes de la ciudad, pero se puede pensar que también es ciudadana en tanto que nos obliga

a reparar en temas como la convivencia, la participación con el otro y el vivir en una ciudad con un nivel de transformación acelerado.

* Curador y crítico de arte.

La exposición de Piero Quijano estuvo en la galería Luis Miró Quesada Garland de Miraflores. Octubre de 2014.

Canas, 1995, acrílico.



LA REPÚBLICA DE LOS POETAS

Cuerpo multiplicado

No tengo límites
Mi piel es una puerta abierta
Y mi cerebro una casa vacía
La punta de mis dedos toca fácilmente
El firmamento y el piso de madera
No tengo pies ni cabeza
Mis brazos y mis piernas
Son los brazos y las piernas
De un animal que estornuda
Y que no tiene límites
Si gozo somos todos que gozamos
Aunque no todos gocen
Si lloro somos todos que lloramos
Aunque no todos lloren
Si me siento en una silla
Son millares que se sientan
En su silla
Y si fumo un cigarrillo
El humo llega a las estrellas
La misma película en colores
En la misma sala oscura
Me reúne y me separa de todos
Soy uno solo como todos y como todos
Soy uno sólo

sin título

excavo en mi dorado Perú

Un reino puro y encuentro
Una cuchara. Excavo más
Y sale el rey con toda su joyería
Y la reina mía enterrada
Cuya mirada me estremece
Excavo y excavo todavía
Y es mi osamenta que hallo ahora
Y el trono ensangrentado
Que allí me espera

guardo de Lima una botella

Llena de lluvia
Y un puñado de arena
En el pañuelo. A veces recuerdo
La luz de su nublado cielo
Y la acaricio
Como se acaricia una perla
En el bolsillo



JORGE EDUARDO EIELSON (Lima, 1924-Milán, 2006) no solo ocupa un lugar excepcional entre los poetas iberoamericanos, sino que es considerado un artista plástico especialmente innovador. Al conmemorarse los 90 años de su nacimiento, han aparecido reediciones de algunas de sus obras, como *Primera muerte de María* y *El cuerpo de Giulia-no* (Lustra Editores); se han realizado en Lima los congresos «Palabra, color y materia en la obra de Jorge Eduardo Eielson» y el «Congreso de las artes-Homenaje a Jorge Eduardo Eielson», organizados por la Casa de la Literatura Peruana y la Universidad Científica del Sur, respectivamente; y se ha expuesto la muestra antológica «El lenguaje mágico del nudo» en la galería Enlace, con el apoyo del Centro Studi Jorge Eielson que dirige Martha Canfield y cuya sede está en Florencia. Ver también: www.centroeielson.com

SONIDOS DEL PERÚ

MÚSICA AFRO Y DE LA COSTA / SUSANA BACA Y PAPÁ RONCÓN
DE LA MISMA SANGRE, ECUADOR / PERÚ
(EMBAJADA DE ECUADOR EN EL PERÚ, 2011, [HTTP://PERU.EMBAJADA.GOB.EC](http://PERU.EMBAJADA.GOB.EC))

Publicado por la Ilustre Embajada de Ecuador en el Perú, este disco es el tercero de una serie que incluye música criolla (CD 1. «Romance de nuestro destino»), música andina (CD 2. «Cerquita del corazón») y una selección parcial de música afro y de la costa de ambos países (CD 3). Toda la serie ha sido realizada en conjunto por músicos peruanos y ecuatorianos, de amplia trayectoria en la música popular y tradicional. En este caso participan Susana Baca, del Perú (voz) y Papá Roncón, de Ecuador (marimba). Ellos están acompañados mayoritariamente por miembros de la banda de Baca, a los que se suman destacados músicos y

cantantes ecuatorianos. La prolija interacción instrumental no oculta las dos vertientes que constata el disco: por un lado, los arreglos para Susana Baca, con una estilización marcadamente moderna, empleando armonías de jazz y esquemas formales occidentales, tal como se ha hecho común entre los cultores peruanos de la música afro de fusión; y, por otro, los temas tradicionales ecuatorianos, con la impronta de Papá Roncón, que tienen una sonoridad parecida a un trabajo de campo musicológico, evidenciando las formas cíclicas, el timbre de las voces ancestrales y los instrumentos autóctonos, así como texturas y matices, que enlazan indubitadamente con sus orígenes africanos, exceptuando el Amorfino de la última canción. Aun cuando no pretende mostrar un estudio académico al respecto, el folleto incluye datos y comentarios sobre cada pista, lo que sin duda ayudará a poner en perspectiva la audición de esta importante publicación.

MIKI GONZÁLEZ
LANDÓ POR BULERÍAS
(PLAY MUSIC AND VIDEO, 2009,
WWW.PLAYMUSICVIDEO.COM.PE)

Reconectándose con una parte fundamental del alma andalusí, Miki González, músico español radicado en el Perú, entrega 14 tracks cargados del ritmo incisivo y desbordante del flamenco, combinándolo con instru-

mentos, armonías y fórmulas de la música criolla y afroperuana. Son el cajón y la guitarra las columnas de soporte instrumental básico de esta producción y los que articulan en gran medida unos temas con otros. El repertorio del disco incluye música tradicional española y peruana, temas de Chabuca Granda y algunos del propio González. Los arreglos se orientan claramente hacia el concepto de fusión, de mezcla, de yuxtaposición. En esta indagación y su consecuente experimentación formal y sonora, el artista reta al oyente a realizar un esfuerzo de integración de elementos a veces muy dispares y se arriesga sin complejos a crear piezas musicales cuya unidad pende a ratos de un hilo muy delgado, el de la costumbre y las expectativas del público. Casi todos los temas, sin embargo, llevan un fuerte acento andaluz, dado que el uso del cante, los jaleos y las palmas están omnipresentes en el disco. Las interpretaciones están a cargo de una serie de destacados cantaores y músicos españoles y peruanos, entre los que se encuentran Bandolero, Amalia Barbero, Tomasito, Ernesto Hermosa, Marco Campos, Noel Marambio y otros, logrando proyectar esa energía vibrante y expansiva que ha sido una característica constante del cantautor peruano-español. Esta producción recibió Disco de Oro el año 2011. Los temas fueron grabados en Lima y Madrid durante ocho meses. (Abraham Padilla)



CHASQUI

Boletín Cultural

MINISTERIO DE RELACIONES EXTERIORES

Dirección General para Asuntos Culturales
Jr. Ucayali 337, Lima 1, Perú
Teléfono: (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.

MATEO PUMACAHUA, CACIQUE DE CHINCHERO ENTRE LA GRAN REBELIÓN Y LA JUNTA DEL CUSCO DE 1814

Scarlett O'Phelan*

Se conmemoran doscientos años del levantamiento en la antigua capital de los incas de un movimiento libertario encabezado por los hermanos Angulo, y en el que tuvo especial protagonismo el brigadier general Mateo Pumacahua.



Batalla de Guaqui. Vista panorámica del lienzo que representa la batalla de Guaqui (detalle).

La rebelión que encabezó el cacique de Tinta, José Gabriel Condorcanqui o Túpac Amaru II, fue un movimiento de masas sin precedentes que asoló el virreinato del Perú, incluyendo el Alto Perú, en 1780 y 1781, poniendo en jaque la estabilidad de la América del Sur. Contó con una fuerte oposición de parte de los linajes incaicos que habían sido favorecidos por la Corona a lo largo del siglo XVIII y que, por lo tanto, mantuvieron una posición claramente realista. Dentro de ellos destacaron los linajes Tito Atachi y Sahuauraura, que eran parte del selecto grupo de indígenas nobles vinculado a los 24 electores del Cusco, formando la crema de la élite indígena cusqueña. Pero la intervención contra la gran rebelión también favoreció a otros indígenas nobles de menor rango, permitiéndoles escalar aceleradamente posiciones militares y políticas dentro del sistema colonial. En este último grupo se encontraba el cacique de Chinchero, don Mateo García Pumacahua.

El linaje de los Pumacahua no formaba parte de la élite de los 'cápac', es decir, no pertenecía a la nobleza inca del Cercado del Cusco, que remontaba su ascendencia a Manco Cápac. No obstante, en 1677 Francisco Pumacahua, cacique de Chinchero y padre de Mateo, contrajo matrimonio con Agustina Chihuantito, descendiente de Huayna Cápac, lo cual permitió que Mateo Pumacahua

podiera agregar la palabra 'inga', al final de su nombre¹. Pero tampoco es que los Pumacahua estuvieran tan desprovistos de pergaminos y abolengo. Así, Mateo Pumacahua iniciaba su expediente de nobleza con la real cédula de 1544, por medio de la cual se legitimaba a los hijos naturales de Cristóbal Topa Inga, conocido también como Paullo Inca. Ese mismo año se otorgaba el blasón de armas a Paullo Inca, como hijo de Huayna Cápac, del cual reclamaban descender los Pumacahua. En 1557 Juan Pumacahua solicitó se abriera el expediente de su filiación de nobleza y, en 1564, se daba la real provisión para exonerarlo a él y sus descendientes del pago de tributo, privilegio que sería ratificado por el virrey Toledo. Ya en el siglo XVII, concretamente en 1660, se autorizaba a los antepasados de Pumacahua para poder usar la insignia real de la mascapaicha².

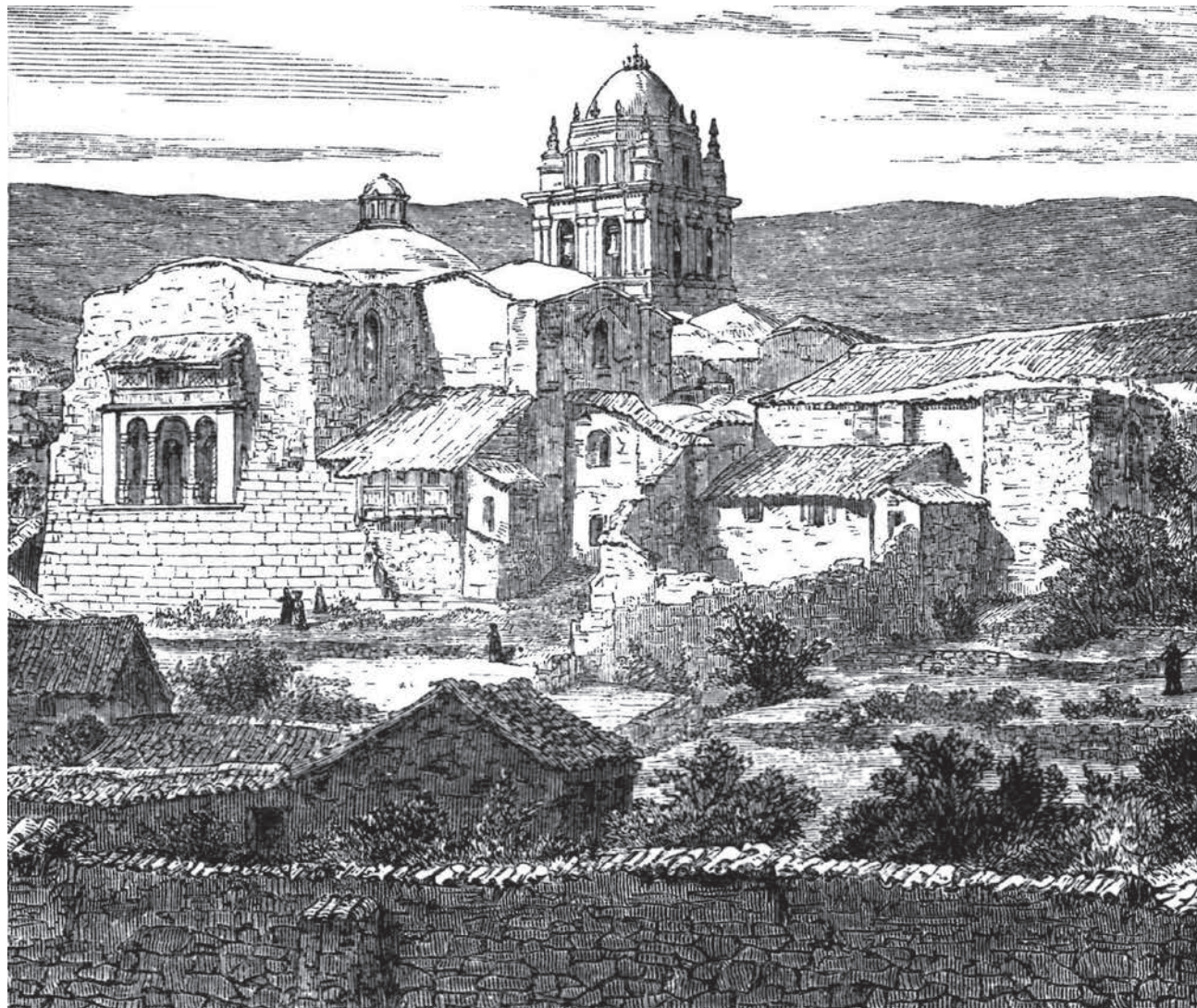
Mateo Pumacahua había nacido en Chinchero, en 1740, dos años después del nacimiento de José Gabriel Túpac Amaru. El 12 de octubre de 1770 recibió el nombramiento de cacique y gobernador interino de Chinchero, cuando contaba aproximadamente con 30 años de edad. Al cabo de casi tres años, el 13 de agosto de 1773, Pumacahua sería designado capitán de la Compañía de Indios Nobles de la doctrina de Chinchero, siendo más adelante promovido al rango de coronel de regimiento, a consecuencia del estallido de la

gran rebelión. Da la impresión que si no hubiera sido por su exitosa actuación militar en sofocar la rebelión de Túpac Amaru, probablemente no habría alcanzado los honores y privilegios que logró, al convertirse en una pieza clave del ejército realista que doblegó al cacique rebelde. Sin perder el tiempo, en mayo de 1782, Pumacahua presentó los documentos que acreditaban su nobleza y filiación, y al mes siguiente se expidió una certificación otorgada por Isidoro Paz, en la cual se le reconoce como gobernador y cacique principal de la doctrina de Chinchero³.

David Garrett ha observado cómo, luego de la gran rebelión, Mateo Pumacahua expandió notablemente su presencia en la producción agraria regional, al arrendar haciendas, por un lado, y adquirir otras, como es el caso de las haciendas Guaypu y Guayllabamba, colindantes y ubicadas ambas en Chinchero. Pero ¿cuál era su interés en incrementar sus ingresos y en qué los pensaba invertir? Su objetivo fue afianzar su posición en la sociedad colonial del Cusco, demostrando categóricamente su lealtad al rey, para lo cual debió financiar costosas festividades —como la subida al trono de Carlos IV en 1792— y apoyar las obras públicas locales, como la construcción de carreteras y acueductos, a expensas del trabajo de los indígenas de su comunidad⁴.

Su carrera seguirá en ascenso. En agosto de 1784 se le otorga una

medalla de oro en reconocimiento a su lealtad y constancia en el contexto de la gran rebelión. En 1802, el cacique de Chinchero no duda en ofrecer un generoso donativo de 200 pesos a la Corona, para apoyar la guerra de España contra Inglaterra. En 1808, como resultado de la invasión napoleónica a la península, Pumacahua solicita 500 pesos a favor de la ceremonia para levantar el estandarte real y jurar lealtad a Fernando VII, el rey cautivo; cantidad que eventualmente se verá reducida a 200 pesos. En 1809 Mateo Pumacahua ya es alférez real y se le promueve al grado de coronel de milicias. Había logrado, por lo tanto, por sus manejos políticos y económicos ingresar en el círculo de los 24 electores del Cusco. En 1811 se le otorga el título de brigadier general, por su exitosa actuación militar en la batalla de Guaqui, y el 24 de setiembre de 1812, llega a la cúspide de su carrera —dentro de los parámetros coloniales— al asumir interinamente la Presidencia de la Audiencia del Cusco. Nunca será ratificado en el cargo. Luego de corresponderle el espinoso papel de tener que aplicar la polémica Constitución liberal de Cádiz de 1812, se le removerá de la presidencia, nombrándose para el cargo a Martín de Concha y Xara, miembro de la aristocracia cusqueña. Vale destacar que el cargo alcanzado por Pumacahua, con el nombramiento de presidente de la recientemente instalada Audiencia cusqueña, no tiene parangón den-



Qorikancha e Iglesia de Santo Domingo, Cusco. Peru: Incidents of travel and exploration in the land of the Incas. Squier, E. George. New York, 1877

tro de la historia colonial hispanoamericana: es el primer y único caso en que un mestizo presidió una audiencia en tiempos coloniales.

No obstante, como se ha indicado, la actuación de Pumacahua como presidente interino de la Audiencia cusqueña será efímera. Siguiendo con sus gestos de desprendimiento, no bien asumió el cargo, don Mateo declinó su sueldo a favor de la lucha contra los insurgentes, y en diciembre de 1812 envió un donativo a favor del rey. Pero, por otro lado, y acorde a la postura de Abascal, fue retrasando sistemáticamente la aplicación de la Constitución de Cádiz, en una intendencia como la del Cusco, donde la abolición del tributo y la mita, promulgada por las Cortes gaditanas, tenían un peso gravitante. Es más, Pumacahua llegará a elevar un oficio donde deja entender que se ha visto forzado a aceptar el pedido de los indígenas de continuar con el pago de tributos⁵. En este sentido, los intereses de los caciques cusqueños —como era el caso del cacique de Chinchero— coincidieron, por razones diferentes, con la resistencia interpuesta por el virrey Abascal a derogar los tributos. Y esta resistencia no se explica únicamente por el jugoso ingreso que de hecho representaba la recaudación de tributos para la Real Hacienda.

¿Por qué entonces inquietaba a Pumacahua el tema de la abolición de los tributos? Hay que reconocer que, en su calidad de cacique, una de las principales funciones que realizaba era la recolección del tributo de sus indígenas de comunidad. Si el cobro del tributo se removía, las relaciones con la comunidad debían redefinirse y, de alguna manera, los caciques

perdían su razón de ser. Además, la Constitución de Cádiz también derogaba los señoríos, y no hay que olvidar que los caciques, eran 'señores naturales'. Se entiende entonces que el marco de referencia en el que Pumacahua se manejaba, estaba sufriendo modificaciones sustanciales. Debe haber sentido que combatir por la restitución de Fernando VII era la garantía de volver al periodo previo a las Cortes y la Constitución. De allí, probablemente, que aceptara unirse a la revolución que encabezaron en 1814 en el Cusco los hermanos Angulo, quienes intencionalmente persuadieron al cacique que Fernando VII había muerto, «razón por la cual [Pumacahua] se había decidido a defender sus derechos»⁶. Si para velar por sus intereses debía secundar un movimiento que contaba con el apoyo de los constitucionales cusqueños, esta era —en su criterio— una mejor opción que la inacción o el alejamiento. Además, existe la posibilidad que el cacique de Chinchero estuviera proclive a confrontar a la autoridad colonial, en la medida que sin demasiadas contemplaciones había sido removido de la presidencia de la Audiencia del Cusco, para colocar en su lugar al brigadier criollo don Martín Concha y Xara⁷. Ya en abril de 1813, a solo seis meses de haber asumido el cargo de presidente interino, Pumacahua había detectado el aborrecimiento que muchos le tenían, por ser, entre otras cosas, «de naturaleza indica»⁸. La participación de Mateo Pumacahua como aliado de los Angulo lo llevó a formar parte de la columna militar que se envió a Arequipa, para ganar a esta provincia para la junta cusqueña. Si bien en un principio la incursión fue exitosa,

luego el cacique decidirá enrumbar hacia Puno, lo cual le costaría la vida; siendo ajusticiado en Sicuani, el 17 de marzo de 1815. Con la ejecución del cacique de Chinchero se cerraba un ciclo en que la élite indígena había jugado un papel relevante en el liderazgo de los movimientos insurgentes, aunque, hay que reconocer, que mientras en 1780 Túpac Amaru fue el dirigente absoluto de la gran rebelión, en 1814 Pumacahua compartió figuración junto a los hermanos Angulo, y además en este último caso no hubo una presencia significativa de caciques en cargos de decisión política y/o militar, como si sucedió en 1780. Para los criollos estaba claro que en la lucha por la independencia, ellos asumirían el liderazgo central, contando con el apoyo y colaboración de los caciques, no a la inversa.

Pumacahua luchó a favor del rey en la gran rebelión, y participó de la junta de los Angulo porque creyó que el rey había muerto y que, en ese contexto, le correspondía defender sus derechos. Es decir, la ubicación política, económica y social que había logrado ganar durante su vertiginosa carrera militar, y los puestos de importancia que había conseguido adjudicarse dentro de los parámetros coloniales.

A Pumacahua no pareció desvelarlo el tema de la suerte que correrían los curas doctrineros al removerse los tributos, le

preocupaba el papel (limitado sin duda) que iban a desempeñar los caciques si dejaban de existir tributos y mitas. Es posible que intuyera que con estas medidas liberales el liderazgo de los caciques y el peso de sus cacicazgos estaba llegando a su fin. De allí quizá su afirmación de que se había unido al movimiento de los hermanos Angulo para «defender sus derechos». La propuesta de desestructurar la propiedad colectiva de las tierras de comunidad a favor de la propiedad individual, no parece haber sido discutida durante su gestión como presidente de la Audiencia del Cusco, pero no es extremo pensar que de haberse planteado Pumacahua la hubiera rechazado por considerarla igualmente perjudicial. Así, Mateo Pumacahua irradia la imagen de una persona conservadora, más próximo a ese Fernando VII, quien no bien recuperó el trono de España, en 1814, dio marcha atrás en relación con las medidas tomadas en las Cortes de Cádiz, anulando la Constitución y, con ello, poniendo nuevamente en vigencia tributos y mitas. La primavera liberal había durado escasamente seis años.

* Profesora principal de la Pontificia Universidad Católica del Perú y catedrática de la Academia Diplomática del Perú.

1 David Garrett. *Shadows of Empire. The Indian Nobility of Cusco, 1750-1825*. Cambridge University Press, 2005, p. 80.

2 Luz Peralta y Miguel Pinto. *Matheo Pumacahua, cacique de Chinchero*. Seminario de Historia Rural Andina. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima, 2003, p. 179.

3 Ibid. p. 184.

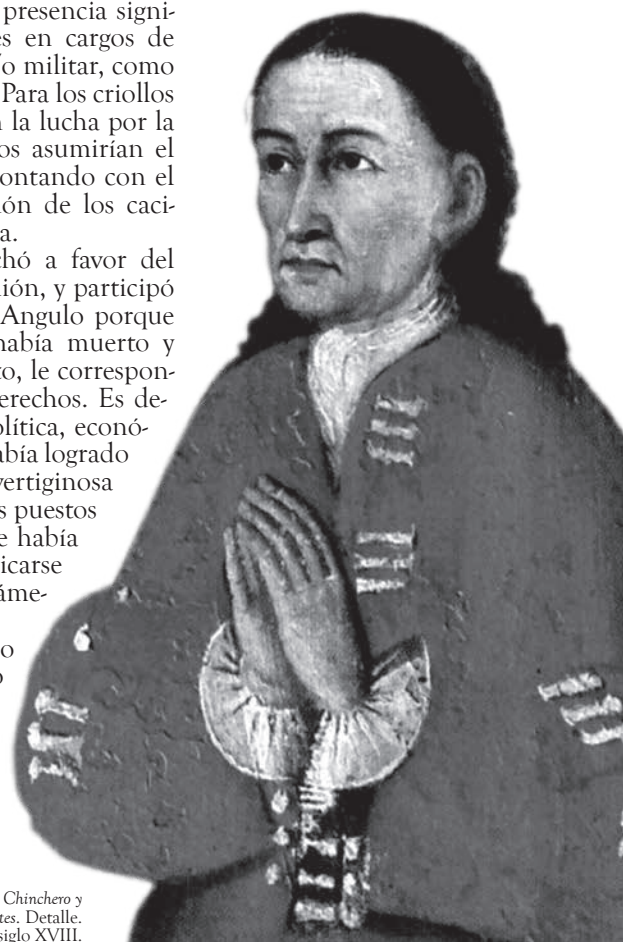
4 David Garrett. *Shadows of Empire*, p. 240.

5 Luz Peralta y Miguel Pinto. *Matheo Pumacahua*, pp. 185-187.

6 Scarlett O'Phelan Godoy. 'El mito de la "independencia concedida." Los programas políticos del siglo XVIII y del temprano XIX en el Perú y el Alto Perú (1730-1814)'. Inge Buisson y otros. *Problemas de la Formación del Estado y de la Nación en Hispanoamérica*. Inter Naciones. Bonn, 1984, p. 69.

7 Scarlett O'Phelan Godoy. 'El mito de la independencia concedida', p. 87.

8 Luz Peralta y Miguel Pinto. *Matheo Pumacahua*, p. 188.



Mateo Pumacahua cacique de Chinchero y su esposa en calidad de donantes. Detalle. Anónimo, fines del siglo XVIII.

LA PICANTERÍA AREQUIPEÑA

Miguel Barreda*

El Ministerio de Cultura declara Patrimonio Cultural de la Nación a una de las instituciones más representativas de la cocina peruana.

La reciente decisión del Ministerio de Cultura del Perú de declarar a la picantería arequipeña Patrimonio Cultural de la Nación ha sido motivo de especial algarabía en la llamada «Blanca Ciudad» y conlleva también para quienes la alientan y promueven un nueva responsabilidad. La declaratoria significa, por una parte, un reconocimiento a todas esas mujeres imaginativas, laboriosas y generosas que son las picanteras de Arequipa, las actuales y las de anteriores generaciones, quienes desde mediados del siglo XVI iniciaron un proceso de simbiosis entre la tradición culinaria andina —con la chicha de guíñoapo a la cabeza— y la tradición hispana, para dar como resultado al cabo de los siglos la tan variada y sabrosa cocina mestiza de Arequipa, que tiene en las picanterías su lugar emblemático de preparación y consumo. La declaratoria honra a estas mujeres y a sus colaboradores, quienes supieron y saben desplegar su talento y voluntad para ofrecer al pueblo de Arequipa y a sus visitantes un sustento grato y saludable.

Asimismo, la declaratoria compromete a todos los sectores involucrados a velar por la protección y el desarrollo de este patrimonio, cuidando tanto los productos que la sustentan como su elaboración y formas de consumo. La picantería arequipeña es un espacio singular en la cultura culinaria peruana, en que se conjugan las mencionadas raíces andinas e hispanas y donde se entrelazan los antiguos saberes y productos de la costa, de los valles interandinos, de las alturas y de la puna altiplánica, para producir una comida original y propia. Proteger el litoral especialmente rico de la región, los campos de cultivo, sus olivares, los ríos que surten del maravilloso camarón, los valles altoandinos y los lagos y tierras altiplánicas, de donde provienen en conjunto los insumos de esta culinaria resulta ahora, por lo mismo, una tarea ineludible.

Ciertamente, la picantería arequipeña no es solo un espacio de preparación y consumo de una cocina vigorosa, de considerable variedad e inconfundibles características, como la presencia fundamental de la chicha de guíñoapo (tipo de maíz negro germinado y fermentado), la sucesión regular de almuerzos según los días (lunes: chaque, martes: chairó, miércoles:



Picantería, de Teodoro Núñez Ureta. Dibujo, hacia 1960.

chochoca, jueves: chuño, viernes: chupe de viernes, sábado: rachi o caldo blanco, domingo: puchero), con sus respectivas variaciones, sus picantes vespertinos y otra serie de potajes emblemáticos. La picantería arequipeña es, por excelencia, un espacio horizontal y democrático, donde confluye todo el abanico social, rural y urbano, que comparte en sus largas mesas el sabroso condumio y socializa cultivando una serie de prácticas culturales de especial significación.

En la picantería, junto a los chupes y los picantes, viven la música y la poesía popular, fluyen las conversaciones y las conspiraciones y se tejen también los amores, las amistades y las fraternidades. En la Arequipa del siglo XIX había, entre picanterías y chicherías, unos dos mil establecimientos. En la Arequipa actual hay al menos un centenar, algunas todavía abigarradas y con las pintorescas características de la vida rural y otras con servicios más confortables

y capacidad para cientos de comensales al mismo tiempo. Lo importantes es que, en ambos casos, la tradición subsiste y vuelve a potenciarse, enriquecida desde 2013 con una cita anual que se celebra en la Plaza de Armas de la ciudad el primer viernes de agosto y que renueva el fervor picantero de la ciudad en la llamada Fiesta de la Chicha, celebración de la bebida ancestral y sus potajes emblemáticos en un marco de afirmación de los valores de la cultura regional.

* Cineasta y coordinador general de la Sociedad Picantera de Arequipa. Para mayor información, ver también: www.sociedadpicanteradearequipa.pe

Galería de picanteras ilustres. A la derecha, Juana Palomino e hijas, La Palomino. Abajo, de izquierda a derecha, Lucila Salas de Ballón, La Lucila; Elisa Barbachán Chávez, La Capitana; Laura Salas Rojas, La Caucau; Josefina Cano, La Josefa.



La chicha, de Víctor Martínez Malaga. Óleo, 1927.

TESTIMONIOS DE ALGUNOS COMENSALES

El pensador y diplomático arequipeño Víctor Andrés Belaúnde testimonia así su experiencia picantera entre fines del siglo XIX y principios del siglo XX: «Había chicherías y picanterías en todos los barrios de la ciudad y principalmente en las aldeas de la campiña. Eran centros de conversación y de buen yantar; se realizaban en ellas meriendas y comilonas con platos criollos preparados con aji o con el elemento decorativo y más exultante del rocoto, el cardenal de los excitantes [...]. La sociabilidad en las comidas se manifestaba por el cambio de bocados con que se obligaban recíprocamente los amigos y compañeros o las libaciones en un solo vaso gigante y, continuamente renovado, inagotable. Es cierto que los locales eran a veces estrechos, oscuros y sin ventilación; mesas blancas, primitivas y banquetas rústicas, siendo raras las sillas. Tenían algunas picanterías, pintorescas enramadas y glorietas en los pequeños jardines o huertas y en ellas podían realizarse los bailes criollos o los indígenas, alternando los yaravies con los huainitos. Muchas chicherías eran frecuentadas no solo por el pueblo; pequeños propietarios, empleados y profesionales eran parroquianos de las más reputadas, para gustar del ambiente campechano, los platos criollos y dar pábulo a su afición a la chicha y luego, en la ocasión oportuna, el eficaz bajamar del pisco, que era para nosotros el espléndido aguardiente de cabeza traído de Majes o de Vitor o elaborado en la misma Arequipa.

En las excursiones al campo, a pie o a caballo, eran las picanterías el único recurso para tomar una refección o hacer una pascana. Las había en mi época famosísimas como las del Alto del Río de Paucarpata o algunas de Tiabaya. Estas chicherías eran en cierto modo centros democráticos pues se juntaban en ellas modestos aldeanos con visitantes que venían de

Arequipa, jinetes en bien aderezadas caballerías. La chichería fue la expresión de la sociabilidad popular en Arequipa. Tuvo influencia decisiva en los amorios y aún en la política. Esperamos de algún historiador vernáculo una reconstrucción detallada y artística de esta institución arequipeña».

El escritor limeño Aurelio Miró Quesada recorre Arequipa a inicios de la década de 1930 y deja también, en *La ceremonia de las chicherías*, este testimonio: «Acompañado por algunos amigos he recorrido algunas chicherías, tanto en diversos barrios de Arequipa como en la siempre atrayente Yanahuara. En todas ellas, el mismo ambiente cálido, igual sensación de algo profundo, la misma alegría pagana que se encierra entre los muros bajos y el piso rústico de las salas estrechas [...]. Ante la sonrisa de sapiencia de una 'comadre' o 'hacedora', se me explica una tarde el difícil proceso de la chicha. Se me habla primero del 'huiñoapo', maíz germinado en los 'poyos', que son unas pozas de poco fondo, labradas al lado de una acequia para poderlas surtir de agua. Después que se saca de allí el maíz, se le tiende al Sol para que seque, y luego se le lleva al molino a fin de convertirlo en harina. Es en esta forma (en verdad, más que molido, triturado) como llega a las chicherías, para atravesar una nueva etapa, la de las anchas pailas, donde hierve unas ocho o diez horas. Al cabo de ese tiempo se le saca en baldes, y se le cierne en la 'seisurna' (lienzo rústico y grueso), pasándosele



Rocotos, de Ricardo Córdova, 1990, Acuarela.

luego a las tinajas [...]. En las tinajas se mantiene el líquido de maíz varias horas, hasta que, conseguidos el sabor y el aroma de la chicha [...]. En tanto, en la cocina se han ido preparando, al mismo tiempo, fuentes variadas y sabrosas. Típicos platos, en que parecen reunirse todos los productos del lugar, condimentados por todas las especias y presididos por una imagen brillante, verde, roja o dorada del 'rocoto', el aji violento y tentador. No se concibe la chicha sin los 'picantes', ni los 'picantes' sin la vieja bebida, tanto que a los establecimientos de esta clase se les conoce indistintamente con los nombres de chichería o picanterías [...]. Poco a poco, el ambiente se anima. Van llegando nuevos comensales y, mientras las libaciones se suceden, las fuentes surgen y desfilan en una proporción ceremoniosa. Allí están el 'ahogado' de camarones, los cuyes chactados,

las torrijas de lacayote, el pescado fresco con salsa picante (el 'llatan'), la 'matasca', la 'ocopa', el arroz amarillo de lomo, el hígado de cordero, el 'timpu', el queso 'liga liga' [...]. El repertorio es tan extenso y los picantes son tan 'bravos', que es necesario acudir al 'bajamar' o 'resacado', licor de anís, del que generalmente solo se toma una copa, para pasar después en una breve escala al aguardiente, y volver luego a la chicha triunfante.

De pronto, en el ambiente ya caldeado, se empieza a sentir un rumor extraño. Ha llegado la noche, y a la luz vacilante de las salas se van agrupando y como estilizando las figuras. En las paredes blancas, las guitarras, hasta hace un instante inmóviles,

comienzan a balancearse y a temblar, hasta que las desprenden unas manos nerviosas. Se oye una voz, al principio serena, pero que luego estalla en un lamento. Otra voz le responde, y entonces, entre el silencio de los circunstantes, se van desenvolviendo las palabras de lamento, de queja, de amor y pasión, del yaraví. Se diría que, por el conjuro de las cuerdas, ha entrado a acompañarnos el espíritu mismo de Melgar. Casi nadie le nombra, pero todos sienten la presencia del poeta romántico y gallardo, amante de su patria y de su dama, y a quien nos parece ver surgir, en estas horas turbias de la noche, con su alta corbata, su frente amplia y el corazón iluminado».

El ensayista cusqueño Uriel García señalaba, por su parte: «Con más eficacia que la escolástica universitaria, la picantería forja al pueblo y le infunde vigor nacional. Es el estrado para su poesía y para la expresión de su pensamiento, hasta para la ciencia práctica del curandero y del agricultor, del artesano y del alarife. En sus entrañas se fortaleció siempre la protesta del pueblo expoliado. De aquel, que en 1780 se levantó contra el corregidor, poco antes de Túpac Amaru. De aquel, que siguió a Pumacahua y a Melgar, en 1814; del mismo, leal a todos los caudillos [...]. De sus fecundas entrañas populares, además, salió el arriero o trotamundos arequipeño, para quien todos los caminos de América le eran conocidos [...]. Su yaraví conmovía aldeas y caminos y su singular fábula mestiza se incrustaba en el lenguaje popular de todas las comarcas. Y como hombre trashumante, tenía el espíritu más libre y dócil para asimilar otras costumbres. Nuevas costumbres que, al volver el arriero a la Peña entrañable de la picantería de su barrio nativo, renovaban la atmósfera rutinaria del ambiente social».

IQUITOS, REALIDAD Y SUEÑO

Jorge Nájar*

Constituida en 1864, la principal ciudad de la Amazonía peruana conmemora 150 años de creciente actividad. Evocación y memoria de un visitante asiduo.



Puerto de Iquitos, de Otto Michael. 1898. Acuarela sobre papel. Colección Museo Naval del Perú.

Recorriendo las calles de Iquitos, uno comprende que los centros históricos de las ciudades son engendrados por la geografía y la historia. Y, por supuesto, por quienes los concibieron y quienes los habitan. El centro histórico de Iquitos es único dentro la arquitectura del Perú, muy diferente, por ejemplo, a los de Lima, Cusco, Arequipa, Trujillo o Ayacucho. En Iquitos los edificios históricos han conseguido crear un diseño curioso, mezcla de lejanías y añoranzas con la materia del lugar. Un gran exponente es la Casa Cohen, situada en la esquina de la cuarta cuadra del jirón Próspero y primera de Morona. O la Casa Morey del Malecón Tarapacá. No solo en ellas, también en otros edificios, suntuosos azulejos revisten las fachadas de las casonas de antaño.

Si bien la ciudad no fue precisamente fundada durante el periodo virreinal, en sus cercanías se instalaron los misioneros jesuitas para establecer sus reducciones. En 1831, cuando el científico alemán Eduard Poeppig descendió al Amazonas por la vía del Huallaga y el Marañón, escribió: «En la tarde del 13 de agosto, llegamos a Iquitos, el pueblo más pequeño de esta región. Una angosta abertura en las tupidas selvas de la ribera apenas permite distinguir su ubicación»¹. Treinta años más tarde, Antonio Raimondi señaló que el pueblo de Iquitos tenía unas 400 almas, la mayoría indígenas de la etnia Iquito. En realidad, «la ciudad nunca fue oficialmente fundada, pero se considera que 1864 fue el año de su constitución, cuando llegaron los cuatro barcos que el presidente Castilla mandó construir en Inglaterra»².

El despliegue de la ciudad comenzó con la construcción del apostadero y la factoría naval, y la organización de las exploraciones para impulsar la navegación fluvial. Por esos mismos años, la juventud de los antiguos pueblos de la selva alta se volcó hacia Iquitos en busca de la soñada fortuna rápida que, al parecer, procuraba la explotación del caucho. Venían de Moyobamba, Rioja, Tarapoto, Lamas y otros pueblos amazónicos. En esa ola llegaron mis abuelos. Asimismo, desde la capital del país, el interés de los gobernantes se había concentrado en Iquitos.

El 9 de noviembre de 1897, por disposición de Nicolás de Piérola, la ciudad de Iquitos se convirtió en la capital del departamento de Loreto. Por supuesto que

este cambio de estatuto se inscribía dentro de un movimiento mucho más amplio. En el tiempo de bonanza se construyó la mayoría de los actuales patrimonios y se dotó a la ciudad de los servicios básicos y públicos: alumbrado eléctrico y el ferrocarril urbano en 1905; la instalación de la Corte Superior en 1907 y de la Iglesia Matriz en 1919, entre otros. La transformación gracias a la inversión pública y privada engendró un auge sin precedentes. Se desarrollaron las principales casas exportadoras como las de Julio C. Arana, Luis Felipe Morey y Cecilio Hernández, así como las redes comerciales de otros caucheros no menos importantes.

La fiebre del caucho duró unos 40 años en total. En ese corto periodo también llegaron algunas familias de comerciantes de origen europeo, asiáticos, árabes y judíos. Muchas de esas familias se enraizaron en la localidad y estuvieron presentes, tiempo después, cuando se produjo el renacimiento de la explotación cauchera. En 1942, cuando Hank Kelly, cónsul estadounidense en Iquitos, comenzó a preparar su viaje para instalarse en dicha ciudad. Según su testimonio, no fueron pocos los «expertos en cuestiones selváticas que se reunían a la hora del té en el Salón Bolívar», en Lima, que le recomendaron llevar «comida enlatada para un año»³; traducción evidente de la opinión que no pocos «expertos» tenían en la metrópoli sobre la comida amazónica. Sin embargo, la experiencia del funcionario estadounidense en Iquitos es bastante esclarecedora sobre la vida cotidiana. Se alojó en el Gran Hotel Malecón Palace, propiedad de un judío maltés que era, a su vez, cónsul de China. «El Gran Hotel Malecón Palace alguna vez tuvo un comedor. Cuando llegué aún estaba ahí, pero desierto... Afortunadamente estaba ahí don Martín, propietario del restaurante Unión, que era considerado como un benefactor público. Si no fuera por él, muchos solteros sin hogar, incluyéndome a mí, hubiésemos muerto de hambre... Don Martín no preparaba mucha comida y cuando se acababa no había más... Sin embargo, a pesar de estar vendido todo, uno podía conseguir una porción de chanco con yuca fritos (la papa de la selva), arroz y fréjoles»⁴.

Sin embargo, por aquellos mismos años, cuando Aurelio Miró Quesada visitó la ciudad, no pudo dejar de ver desde el malecón la llegada de las canoas llenas

de los productos que iban a ser puestos a la venta en unas mesas largas. Por el barranco que subía a la ciudad, avanzaban los vendedores con sus cargas de colores variados. Unas veces se trataba de productos del campo, frutos sabrosos de los árboles; otras veces eran pescados del río, cogidos entre las redes que luego secaban en el barranco sobre estacas. En el interior del mercado el mismo observador asistió al despliegue de toda esa carga. En unas mesas lucían trozos de «carne del monte» aún sangrante. En otras el paiche fresco junto a las gamitanas y tortugas. Entre los platos típicos ponía de relieve a una «sopa vibrante y tentadora de maní en caldo de gallina»⁵. Miró Quesada tiene una visión global y no habla solo de un sector de la población porque, precisamente, Iquitos es más que la oposición entre los patrones del caucho y sus trabajadores. Iquitos es mucho más que la herencia de unas cuantas fortunas que se ha ido diluyendo con el transcurso de los años.

En una de mis escapadas a Iquitos conocí a Mario Vargas Llosa y a Carmen Balcells. Si la memoria no me falla eso ocurrió hacia 1970. Nos presentó el poeta Javier Dávila Durand en la Casa de Hierro de la Plaza de Armas, saboreando unos helados de aguaje. Con Vargas Llosa y Carmen Balcells también habían llegado desde Barcelona una pareja joven motivada por adentrarse en la experiencia del ayahuasca. Alquilamos los servicios de un peke-peke y nos fuimos al oratorio de un curandero ribereño. Aunque han pasado varias décadas, sigo marcado por esa aventura, sobre todo por el regreso del tambo del curandero hacia los primeros auxilios para la viajera alucinada.

En Iquitos también están muchos cuadros de César Calvo de Araujo. En la sede del Ministerio de Cultura, en el malecón Tarapacá, se encuentra ese impresionante lienzo de unos cuerpos nativos prácticamente desnudos al lado de un misionero. Calvo de Araujo (Yurimaguas, 1914-Lima, en 1979) fue el primer pintor amazónico que llegó con una propuesta nítida para captar lo tropical y lo exótico y combinarlo con la pintura misma. En Iquitos trabaja el agustino Joaquín García, el hombre que tal vez más ha hecho por la recuperación de la memoria amazónica. Erigió en el centro de Iquitos una de las bibliotecas especializadas más grandes de América Latina. Alberga alrededor de 30 mil volúmenes, donde se recoge el legado

de múltiples culturas e infinitos saberes ancestrales. Muchos de los documentos de esta biblioteca provienen de donaciones de sacerdotes, historiadores, etnólogos nacionales y extranjeros, periodistas y cronistas. Joaquín García es al mismo tiempo editor de Monumenta Amazónica, proyecto editorial que comprende las series: conquistadores, misioneros, agentes gubernamentales, científicos y viajeros, extractores y testimonios indígenas, toda la historia amazónica desde el siglo XVI hasta el siglo XX. Y allí radica también el antropólogo Alberto Chirif, cuya obra es mercedamente reconocida.

La ciudad solo tiene conexión aérea y fluvial con el resto del país. La Vía Interprovincial Iquitos-Nauta la conecta con dicha localidad, establecida en 1830 por orden del subprefecto de Moyobamba, Damián Nájar. Esta ciudad se ubica cerca de la confluencia de los ríos Marañón y Ucayali. Se puede recorrer la vía hacia Nauta y desde ahí trasladarse en canoa a la confluencia de los ríos que forman el Amazonas. Y de noche, de regreso, coronar la experiencia con un sustancioso inchicapi de motelo. A lo largo de esa ruta son muchas las comunidades involucradas actualmente en proyectos de desarrollo sostenible. Y están creando centros de atracción turística basados en los productos naturales y en el respeto del paisaje, otra forma de entender y practicar la ruralidad, una manera más de reconocer el aporte de las antiguas *tullpas* en medio de la complejidad de nuestros días. Para muchos amazónicos peruanos nacidos al promediar el siglo XX, Iquitos era nuestra capital administrativa, cultural, financiera. Era y sigue siéndolo, con todos sus encantos y sus sueños acodados en el malecón o en el bullicioso y colorido barrio de Belén, frente al mítico río Amazonas.

* Poeta, narrador y traductor. Nació en Pucallpa y reside en París. Pasó parte de su infancia en Iquitos, ciudad a la que vuelve regularmente. En 2013 apareció su *Poesía reunida*.

1 Poeppig, Eduard. *Viaje al Perú y al río Amazonas 1827-1832*. CETA (Centro de Estudios Teológicos de la Amazonía), Iquitos, 2003.

2 Chirif, Alberto. *Julio C. Arana: cauchero del Putumayo*, <http://elcomercio.pe/edicionimpresa/html/2007-09-14>.

3 Kelly, Hank y Dot. *Memorias de un cónsul americano en Iquitos 1943-1944*. CETA. Iquitos, 2012.

4 Kelly, Hank y Dot. *Memorias de un cónsul americano en Iquitos 1943-1944*. CETA. Iquitos, 2012.

5 Miró Quesada, Aurelio. Ob. cit.