

CHASQUI



EL CORREO DEL PERÚ

Año 10, número 19

Boletín Cultural del Ministerio de Relaciones Exteriores

Setiembre de 2012



Fernando de Szyszlo. Sol negro. 1992. Acrílico sobre tela. 195 x 160 cm. Colección del artista.

POR UNA CULTURA HOSPITALARIA: JOSÉ MARÍA ARGUEDAS Y
EMILIO ADOLFO WESTPHALEN /LA COCINA MÁGICA ASHÁNINCA /
FERNANDO DE SZYSZLO: LA MEMORIA SOBRE EL LIENZO

JOSÉ MARÍA ARGUEDAS Y EMILIO ADOLFO WESTPHALEN

POR UNA CULTURA HOSPITALARIA

Ina Salazar*

José María Arguedas y Emilio Adolfo Westphalen nacieron en 1911. Ambos creadores forjaron una amistad desde su coincidencia en las aulas de San Marcos, en 1932. Los alcances del legado de José María Arguedas y Emilio Adolfo Westphalen no solo se miden individualmente, sino que son el fruto del intercambio constante que tuvieron. De esta relación surgirían posicionamientos, experiencias y acciones que marcaron de manera profunda al medio artístico y cultural del Perú actual.

Emilio Adolfo Westphalen y José María Arguedas se encontraron por primera vez en los patios de San Marcos, en 1932: Emilio Adolfo terminaba sus estudios de Letras, José María prácticamente los iniciaba, pues recién había ingresado a la universidad el año anterior. La literatura y la poesía a las que llegan por caminos tan distintos —la belleza de las canciones quechuas oídas y aprendidas durante la niñez, en un caso, y las lecturas literarias y los profesores del Colegio Alemán de Lima, en el otro— hacen posible el encuentro de los dos hombres ese año.

Desde entonces hasta el 2 de diciembre de 1969, los lazos de amistad, de complicidad intelectual, de entendimiento artístico fueron poderosos, como lo han consignado amigos y estudiosos y lo atestiguan la correspondencia entre ambos, y como también lo expresaron algunos signos voluntaria y públicamente plasmados por el uno y el otro en sus obras: Arguedas, antes de morir, le dedica a Emilio Adolfo su última novela, inconclusa, *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971), con estas palabras: «A Emilio Adolfo Westphalen y al violinista Máximo Damián Huamani de San Diego de Ishua, les dedico, temeroso, este lisiado y desigual relato». Westphalen escribe, años más tarde, para José María el breve poemario *El niño y el río*, con esta significativa dedicatoria: «A José María Arguedas, homenaje pobre al poeta y amigo». Curiosamente, como se ve en estas dedicatorias, los dos hombres se encuentran en un mismo sentimiento de insuficiencia, «homenaje pobre», «relato lisiado» que trasluce antes que nada el valor otorgado a la amistad, pero estas palabras reflejan también y, sobre todo, el alto, altísimo lugar en que ambos colocaban la literatura y el arte dentro de la sociedad, considerándolos «no distracción de la vida, sino vida más plena, no embeleo para ocultar al hombre, sino nuevo instrumento para que el hombre llegue a serlo», como lo dijo Westphalen, y practicaron ambos. Compartieron plenamente esa

convicción y ese sentimiento de insuficiencia, lejos de la autosatisfacción y de la vanidad, lo que en cada uno se expresó de diversa manera: el pudor, la discreción extrema de Westphalen respecto a su propia obra (nunca publicó ni fueron mencionadas, comentadas cosas suyas en las revistas que dirigió) es significativo de ello, como también la permanente, hasta enfermiza autocritica de Arguedas respecto a su quehacer de escritor, condicionada en mucho por el temor de no cumplir con la misión que él mismo se asignaba; es decir, mantener vivo el lazo entre arte y vida, transmitir «el jugo de la tierra».

Pero el sentimiento de insuficiencia es inversamente proporcional a lo que en verdad aportaron Arguedas y Westphalen tanto mediante su creación como del quehacer cultural desplegado. No hay nada menos pobre, menos lisiado que la literatura que nos dejaron: con *Las islas extrañas* y *Abolición de la muerte*, Westphalen emprendió una exploración que permitió a la poesía peruana, y a la poesía de habla hispana en general, conquistar nuevos territorios, en una apropiación singular de las armas surrealistas, a través de una palabra arraigada en una imaginación todopoderosa. La novela *Los ríos profundos* o el cuento «La agonía de Rasu-Ñiti», de Arguedas, para no citar sino dos ejemplos, son ambas expresiones de

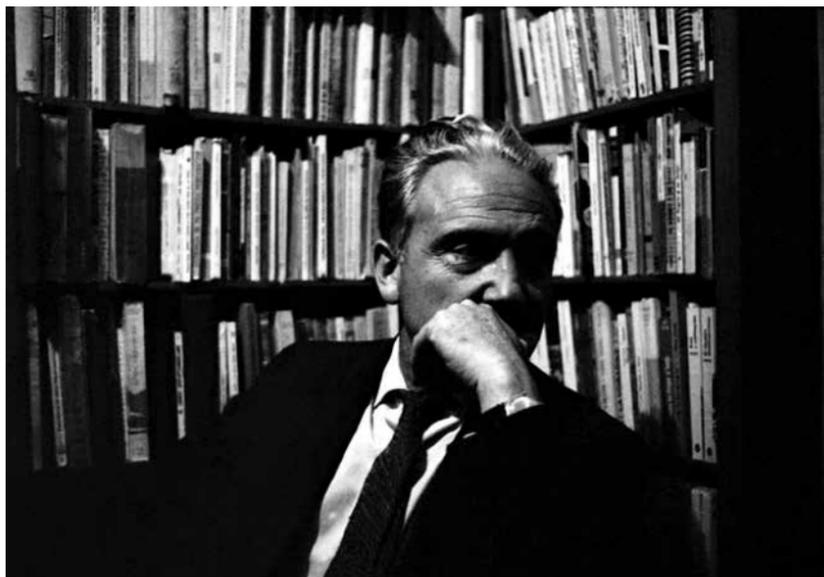
una lengua narrativa profundamente renovada, que marca la salida definitiva del indigenismo tradicional, y propone nuevas modalidades de expresión de esa «misión histórica» de la literatura latinoamericana de dilucidar al «otro», es decir, al no-europeo.

Este sentimiento de insuficiencia respecto a la altísima función del arte en la sociedad cobra particular importancia y sentido en el Perú que les toca vivir, un país en que la cultura es considerada superflua, decorativa, de divertimento, y un país, sobre todo, en el cual el arte y la literatura son un «quehacer de minorías y para minorías que se cumple sobre fondo de una gran comunidad iletrada» (Salazar Bondy 1963: 26). Con ello trabajan, desde esa conciencia, recrudescida, exacerbada por el hecho de que Westphalen y Arguedas tienen en común no haberse contentado con ser solo escritores, ambos fueron activísimos agentes culturales, confrontados, por ende, de manera más frontal, más violenta con las carencias estructurales y circunstanciales de la sociedad peruana.

Los alcances del legado de Arguedas y de Westphalen no solo se miden individualmente, sino que son el fruto del intercambio constante que tuvieron. De este nacieron posicionamientos, experiencias y acciones

que marcaron de manera profunda al medio artístico e intelectual, y permitieron enriquecer, abrir el imaginario nacional, como lo identificó Alberto Escobar (Escobar 1989). Luis Rebaza Soraluz (Rebaza Soraluz 2000), quien prolonga y enriquece la reflexión de Escobar, ha estudiado el sustancial papel de Arguedas y Westphalen en la formación de un sector pensante y artístico que desea superar la desarticulación de la sociedad peruana y asumir una modernidad liberadora. Los dos hombres tejen un poderoso lazo con la generación de artistas, escritores e intelectuales inmediatamente posterior (Javier Sologuren, Jorge Eduardo Eielson, Sebastián y Augusto Salazar Bondy, Fernando de Szyszlo, José Matos Mar, Blanca Varela...), que serán los actores de una efervescencia y producción intelectual y creativa relevantes en el siglo XX peruano. Para estos, Westphalen y Arguedas constituyen, en el diálogo entablado, en la complementariedad que forman, una referencia modélica e incluso tutelar determinante que se presenta como punto de partida para imaginar la figura del artista peruano contemporáneo. El modelo de articulación cultural que constituyen Arguedas y Westphalen, y que se irán forjando a lo largo de las décadas de intercambio, se construye en un primer momento en la identificación y la corrosión del paradigma criollo/hispánico más propiamente limeño. Entre el Occidente hacia el que va Arguedas y la cultura andina descubierta por Westphalen se alza la Lima criolla, hispánica. El quehacer y la obra de ambos hombres apuntan a liberar el imaginario nacional, y cuestionan en profundidad la autoridad de sus parámetros.

Westphalen lo hace aquejado como él mismo dice «de esa no sé si virtud o enfermedad que en su jerga literaria denominó José Carlos Mariátegui ‘cosmopolitismo’ y que para el autor de *Abolición de la muerte* significó sobre todo «reconocimiento de aperturas y posibilidades —de la libertad de discrepancia— del recelo ante supersticiones y fanatismos (esas antesalas de la barbarie, conforme señaló Diderot)» (Westphalen



José María Arguedas (Andahuaylas, 1911 - Lima, 1969)

1984: 63). Fue desde la vera de una vanguardia subversiva y cuestionadora que intentó sacar, sacudir al Perú de su letargo, de su localismo conservador y su servilismo imitativo, combatiendo, como él dice, la «obra de la acción gástrica corrosiva de la ciudad natal». Ello lo llevó a cabo, por supuesto, a través de su poesía, pero lo hizo también de manera activa y casi militante, junto con César Moro, en las manifestaciones surrealistas que desplegaron en la capital, entre las cuales se encuentra la primera exposición surrealista en América Latina de 1935 o la edición de la sulfurosa «hoja de poesía y polémica», único número de *El Uso de la Palabra*, aparecido en 1939, y luego, de manera mucho más madura, en la dirección de *Las Moradas y Amaru*. Con estas revistas, los jóvenes creadores e intelectuales peruanos no solo dispusieron de ese esencial espacio de vida intelectual y artístico que fueron las pocas buenas revistas en esos tiempos de precariedad cultural, sino que pudieron gozar de otra visión del paisaje cultural del país y del mundo, una visión iconoclasta que supo cuestionar los dictados de la Lima criolla de raigambre colonial, que amplió los campos de interés e instauró una actitud al mismo tiempo exigente, rigurosa y de apertura. Para decirlo con las palabras de Luis Loayza, «lejos de proponer a sus lectores el ejercicio intelectual entendido como juego o evasión, *Las Moradas y Amaru* los enfrentó a su responsabilidad, los enriqueció y sigue enriqueciendo» (Loayza 1974: 215).

Arguedas atacó, corroyó desde la otra vera las bases de la sociedad criolla, identificando responsabilidades respecto a la realidad interior negada, [ese] «gran pueblo oprimido por el desprecio social, la dominación política y la explotación económica» (Arguedas 1983: 13), pero también y sobre todo en una labor lenta, paciente, profunda de difusión y valoración de las culturas andinas, un esfuerzo sostenido por quebrar el cerco, abrir las compuertas entre el mundo criollo costeño y el serrano, relativizando así la validez de los cánones vigentes. Su acción como gestor cultural fue obra de toda una vida: como maestro en Sicuani, como funcionario en el Ministerio de Educación encargado del folclor nacional, como director de investigaciones etnológicas en el Museo de la Cultura Peruana, como director de la Casa de la cultura, como profesor en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, en la Escuela Normal, en la Universidad Nacional Agraria, sin olvidar su papel de animador junto con las hermanas Bustamante de la peña Pancho Fierro, lugar de tertulia, música y arte popular, en



Foto: Herman Schwarz.

Emilio Adolfo Westphalen (Lima, 1911- 2001).

que se reunían intelectuales y artistas y por el que pasaron personalidades del mundo entero. Arguedas fue definitivamente uno de los actores mayores de esa creciente toma de conciencia en el Perú, a través de su presencia e influencia en los sectores cultivados de la década de 1940, del problema nacional, es decir, de los «muros aislantes y opresores» que separaban al mundo criollo costeño de todo el resto del país, mundo ignorado, ampliamente mayoritario en la sierra, pero también en la selva.

La corrosión del paradigma criollo-hispánico-limeño la efectúan en la complementariedad y en el diálogo que tuvieron a lo largo de sus vidas y sobre todo en la época de formación que son la década de 1930 e inicios de la década de 1940. Son tiempos de definición y afirmación combativa y virulenta para ambos, años sobre todo en que se hacen de una ética común, que se forma en contra, en oposición, de manera reactiva y que se legitima como tal, socioculturalmente desde los márgenes y ontológicamente desde la poesía y la lengua.

Como ya lo observó Escobar, Arguedas y Westphalen se encontraron y se reconocieron en la vivencia de una posición de marginación. El autor de *Las islas extrañas* lo enuncia claramente en su ensayo «Poetas en la Lima de los años treinta» al referirse a su relación con Lima:

«Mi situación social me ponía, en verdad, al margen de la Lima que concentraba el poder económico y político. Por mi condición de descendiente reciente de familias de inmigrantes (de mis cuatro abuelos solo mi abuela paterna había nacido en el Perú), me sentía como en cuarentena permanente, reo de no estar integrado y no compartir las tradiciones, mejor dicho, los prejuicios e intereses de las clases dominantes. La hostilidad que al parecer se me

oponía podría quizá equipararse a aquella de la cual se quejó José María Arguedas dentro de un plano muy enconado de rivalidad entre serranos y costeños» (Westphalen 1980: 103).

Westphalen se encuentra e identifica con Arguedas en un fuerte sentimiento de exclusión («en cuarentena», «reo») respecto a los estratos y círculos sociales que dictan la norma y que son los de la Lima burguesa y oligárquica criolla. Esta situación «marginal» determinada por su extranjería y pertenencia a la clase media, es decir, sin peso económico ni poder de influencia o decisión, le permite entender la problemática de la no integración, de la hostilidad, de la negación de lo otro, del otro, de lo que no es limeño-criollo. Arguedas, además de revelar en tanto que novelista (y estudioso), y, por consiguiente, en tanto que testigo y observador, la hostilidad y el rechazo de los limeños-costeños hacia los serranos y la relegación de estos, se ve personalmente afectado en su propia condición de intelectual y escritor provinciano, rural, serrano, y, hasta su muerte, estará habitado por ese sentirse al margen del mundo urbano capitalino y sus códigos, sentimiento perceptible incluso en sus relaciones con el círculo de sus más cercanos cómplices y amigos, como Szyszlo o el propio Westphalen. Se hace manifiesto en los diarios de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*¹, así como en la correspondencia que mantienen los dos hombres, que el intelectual o artista limeño es identificado, percibido en una posición de superioridad por su procedencia capitalina, por su

1. Y es lo que se siente en estas palabras que evocan el trato particularmente afectuoso que le brindaba el escritor Guimarães Rosa: «ningún amigo ciudadano me ha tratado tan de igual a igual, tan íntimamente como en aquellos momentos este Guimarães; me refiero a escritores y artistas; ni Gody Szyszlo; ni E. A. Westphalen, ni Javier Sologuren, menos aún los extranjeros notables». De «Primer diario», 13 de mayo de 1968 (Arguedas 1983: 23).

dominio y posesión de la alta cultura, por su inscripción «natural» en ella y por su pertenencia a la comunidad «letrada». Si bien esto problematiza la horizontalidad de las relaciones entre Westphalen y Arguedas, lo que evidencia que inevitablemente «el intercambio cultural tiene lugar dentro de un régimen de dominación» (Rowe 1979: 101), ello no impide, sin embargo, que el sentimiento de desclasamiento experimentado por ambos se convierta, a través de la dinámica del diálogo que se establece en las décadas de 1930 y 1940, en herramienta sistemática de cuestionamiento de la *doxa* dominante y de propuesta y defensa de valores alternativos. En la época formativa y afirmativa que son esas décadas, los amigos identifican, denuncian, atacan al *stablishment* (crítico, literario y cultural) limeño, así como sus dictados. Basta constatar en sus escritos y también en la correspondencia que mantuvieron, sobre todo cuando Arguedas trabajaba de maestro en Sicuani, la manera como ambos proceden a una sistemática destrucción de la palabra oficial, rechazando e invalidando la legitimidad de las corrientes instituidas como el indigenismo y el vanguardismo, y poniendo en tela de juicio furiosamente la legitimidad de las autoridades críticas literarias. Ello es flagrante en las diversas opiniones y comentarios sulfurosos y extremos que intercambian en su correspondencia respecto a la actualidad literaria y cultural limeña y la manera virulenta como Westphalen ataca al ambiente literario oficial en el único número de *El Uso de la Palabra*, en particular en el artículo titulado «De la poesía y los críticos», en que desautoriza a uno de los mayores representantes de la crítica literaria, Luis Alberto Sánchez, a raíz de la publicación de su *Índice de la poesía peruana contemporánea*, y arremete asimismo contra la actividad crítica propiamente dicha, definida como «práctica de mal agüero», «uso carente de resonancias fecundas de cualquier especie», «estafa desvergonzada» y la identifica sobre todo como instrumento de regulación social y de preservación de los valores imperantes.

El sentimiento de desclasamiento convertido en herramienta sistemática de cuestionamiento en que se reconoce un solo y único enemigo (la *doxa* dominante: criolla-hispánica) es también lo que permite la propuesta y defensa de valores e íconos alternativos. La marginación cambia de signo, es transformada, recuperada como valor. Arguedas y Westphalen llenarán de sentido esta posición marginal, y no es fortuito que el lugar preferencial desde el cual hablan sea el de la poesía, que es dentro de las

...

diferentes artes (en la órbita occidental) el más marginal o extremo y, a su vez por ello, espacio preservado y quintaesenciado, si pensamos en la trayectoria que del romanticismo alemán, Baudelaire y los poetas malditos hasta las vanguardias modifica la función y el estatus de la poesía, asumiéndose esta cada vez más como palabra descentrada frente a la tradición, a lo instituido, a la oficialidad. Con ella, desde ella, proponen y defienden valores e iconos alternativos, pronuncian los vocablos de otra tradición, que pasan de una tradición otra. Esta se encarna en particular en la figura de José María Eguren. El autor de *Simbólicas* constituye una presencia referencial para los dos hombres. Además de aparecer como «ángel tutelar», según Westphalen, por ser «el primero que escribió poesía en el Perú y del cual derivamos todos, desde Vallejo hasta los siguientes», Eguren será defendido porque se presenta como un autor incomprendido por el *establishment*, e incluso relegado. Son elocuentes al respecto el no reconocimiento por parte de Luis Alberto Sánchez de la importancia poética de Eguren y la poca pertinencia interpretativa de Estuardo Núñez ante la obra del autor.

El valor que adquiere Eguren como contrafigura se entiende y se completa asimismo respecto al lugar asignado a José Santos Chocano, modelo oficial, «vate» coronado en noviembre de 1922 como poeta de América, modernista estridente, de gran popularidad, aficionado a los grandes temas históricos y geográficos del continente y del país y en cuya vida se confundieron el trabajo poético y la carrera política, diplomática y aventurera. Eguren se erige en oposición a la del vate y cantor oficial. Es lo que vemos en estas palabras de César Moro:

«Por entonces en el Perú, el poeta era el cantor oficial de efemérides patrióticas o el bohemio que prostituía su inspiración, llamémosla así, enteramente banal y de almanaque, al alcance de los pilares de cantina, en una cualquiera de las numerosas y sórdidas trastiendas de pulpería. Eguren fue el Poeta, en su acepción de ser perdido en las nubes, de no tener nada que decir, ni hacer, ni ver fuera de la Poesía. Cosa insólita entonces y ahora: jamás bregó en la política» (Moro 1957: 110).

Como Moro y con Moro, Westphalen y Arguedas se reconocen en esta personalidad de una marginalidad positiva. Es, pues, modelo por «su extraordinaria incorruptibilidad poética y vital», afirmándose como esa otra posible y necesaria figura del poeta, que, al separar quehacer poético y función social, encarna

"...no es fortuito que el lugar preferencial desde el cual hablan sea el de la poesía, que es dentro de las diferentes artes (en la órbita occidental) el más marginal o extremo y, a su vez por ello, espacio preservado y quintaesenciado..."

un arte que no admite concesiones ni compromisos, un arte que se presenta antes que nada como valor universal y absoluto, por encima, más allá de distinciones y consideraciones de orden social o cultural o político y que se ve regido por una postura ética. La necesidad del lazo entre ética y escritura se profiere, se afirma desde la poesía, que es territorio marginal ante los ojos de la sociedad, pero ontológicamente fundamental para el hombre, pues es el que contiene, es el que mantiene viva y en el que más profundamente se renueva la médula de las culturas; es decir, la lengua, las lenguas. Muy acertadamente Alberto Escobar identificó cuánto y cuán bien entendieron Arguedas y Westphalen que «en la patria universal de la poesía caben todas las lenguas» (Escobar 1989: 19) y que es desde la lengua, en la lengua donde se puede, se debe modificar, mover las fronteras, disolver los encasillamientos, corroer, cuestionar la autoridad de una cultura sobre otra. En ellos, el trabajo en profundidad en la lengua fue una convicción y una obsesión: basta ver la intensidad y angustia con la que Arguedas se cuestionó a raíz de su experiencia docente sobre el porvenir del quechua y la necesidad de castellanización y luego la manera tenaz con la que hizo de la literatura el espacio (privilegiado) de una «problematización de la lengua natural» (Escobar 1989: 122), no solo en la lucha constante que sentía llevar con el castellano, sino también y sobre todo en la búsqueda en sus novelas de una lengua literaria capaz de recrear los poderes del quechua como idioma y cosmovisión (*Yawar fiesta*, *Los ríos profundos*) o en el intento de plasmar los hervores de la migración en la lengua hablada de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, sin olvidar la extrema importancia que le otorgó a la traducción de poesía, canciones, mitos quechuas al castellano. En Westphalen, quizá de modo menos obvio, esa labor de apertura, de desterritorialización también se hizo. Si bien no fue poseedor como Arguedas del legado de dos lenguas, en su infancia y su formación escolar se vio envuelto y nutrido por otros idiomas además

del castellano (alemán, italiano, francés, inglés) —como él mismo lo ha contado en su artículo «Las lenguas y la poesía»—, lo que le permitió una conciencia de la propia lengua y la necesidad de una salida de ella. Así es como su obra (la que él considera como válida) empieza escribiéndose con la deportación inaugural que implicó el poema «Magic World» de 1930 escrito en inglés, y así es como su lengua poética, esa que en *Las islas extrañas* y en *Abolición de la muerte*, trabaja en las entrañas mismas del castellano violentando nuestras representaciones y abriendo nuestro imaginario, se va haciendo, forjando en el descubrimiento y aprovechamiento de las «posibilidades distintas —acaso a veces adoptables— de riqueza expresiva que poseen los otros idiomas» frecuentados (Westphalen 1995: 15).

Westphalen exaltó —como se sabe— en múltiples ocasiones y desde diferentes frentes la cultura andina, pero, por encima de todo, pudo gracias a Arguedas vislumbrar los poderes, los alcances de la lengua quechua en la relación del hombre con el mundo, es decir, ese sentir «el mundo como parte de uno mismo y no como algo objetivo», «[esa] especie de comunión universal, de inmersión poética en que se anulan objeto y sujeto [y que] es para muchos de nosotros todavía una cima inaccesible aunque intuitiva, ensoñada o, simplemente, deseada» (Westphalen 1969: 3). Al identificar el quechua como poesía de la lengua y lengua de la poesía, Westphalen, el poeta nutrido por la tradición europea, hace de esta nueva fuente en la cual se regenera la modernidad occidental huérfana («cima inaccesible aunque intuitiva, ensoñada o, simplemente, deseada»), ya que es capaz de instaurar una intimidad con la materia y la naturaleza y de aprehender la inmediatez del ser sensible que los idiomas occidentales han perdido. Esta valoración, a la que llega el autor de *Las islas extrañas* de la lengua quechua que corroe y muestra los límites de la cultura dominante, fue no solo posible

gracias a la iniciación del amigo José María, sino también a través del propio quehacer de Arguedas, del Arguedas poeta quechuahablante por supuesto, pero también y sobre todo del escritor cuyo arte hizo del castellano una lengua hospitalaria, capaz de acoger con benevolencia y ternura esa música «tan intensa y transparente de sabiduría, de amor, así tan oníricamente penetrante, de la materia de que todos estamos hechos y que al contacto con esta sombra se inquieta con punzante regocijo, con totalidad» (Arguedas 1982: 144-145).•

Bibliografía

- Arguedas, José María (1983). *El zorro de arriba y el zorro de abajo, Obras completas*, tomo V, Lima: Horizonte.
- Escobar, Alberto (1989). *El imaginario nacional, Moro-Westphalen-Arguedas, una formación literaria*, Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Loayza, Luis. «Regreso a *Las Moradas*», en *El sol de Lima*, Lima: Mosca Azul Editores.
- Moro, César (1957). «Peregrin Cazador de Figuras», en *Los anteojos de azufre*, Lima: Boletín Bibliográfico de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, año XXX.
- Rebaza Soralez, Luis (2000). *La construcción de un artista peruano contemporáneo*, Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Rowe, William (1979). *Mito e ideología en la obra de José María Arguedas*, Lima: Cuaderno del Instituto Nacional de Cultura.
- Salazar Bondy, Augusto (1963). *La encrucijada del Perú*, Montevideo: Hora de Latinoamérica, Arca.
- Westphalen, Emilio Adolfo (1939). «La poesía y los críticos», en *El Uso de la Palabra*, Lima, diciembre.
- (1969). «José María Arguedas (1911-1969)». *Amaru*, nro. 11, diciembre.
- (1980). *Otra imagen deleznable*, México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- (1984-1995). «Nacido en una aldea grande», en *La poesía, los poemas, los poetas*, México D. F.: Universidad Iberoamericana, Artes de México.
- (1978-1995). «Eguren y Vallejo: dos casos ejemplares», en *La poesía, los poemas, los poetas*, México D. F.: Universidad Iberoamericana, Artes de México.

* Catedrática de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Caen-Basse Normandie. Ha publicado artículos en diversas revistas de Francia, Estados Unidos y del Perú sobre la poesía peruana del siglo XX y XXI, Westphalen, Vallejo, Moro, Eielson y Varela. Como poeta ha publicado *El tacto del amor*, Lima, 1978, y *En tregua con la vida*, Lima, 2002.

Emilio Adolfo Westphalen

Mundo mágico

TENGO que darles una noticia negra y definitiva
todos ustedes se están muriendo
Los muertos la muerte de ojos blancos las muchachas de ojos rojos
Volviéndose jóvenes las muchachas las madres todos mis amorcitos
Yo escribía
Dije amorcitos
Digo que escribía una carta
Una carta una carta infame
Pero dije amorcitos
Estoy escribiendo una carta
Otra será escrita mañana
Mañana estarán ustedes muertos
La carta intacta la carta infame también está muerta
Escribo siempre y no olvidaré tus ojos rojos
Tus ojos inmóviles tus ojos rojos
Es todo lo que puedo prometer
Cuando fui a verte tenía un lápiz y escribí sobre tu puerta
Esta es la casa de las mujeres que se están muriendo
Las mujeres de ojos inmóviles las muchachas de ojos rojos
Mi lápiz era enano y escribía lo que yo quería
Mi lápiz enano mi querido lápiz de ojos blancos
Pero una vez lo llamé el peor lápiz que nunca tuve
No oyó lo que dije no se enteró
Solo tenía ojos blancos
Luego besé sus ojos blancos y él se convirtió en ella
Y la desposé por sus ojos blancos y tuvimos muchos hijos
Mis hijos o sus hijos
Cada uno tiene un periódico para leer
Los periódicos de la muerte que están muertos
Solo que ellos no saben leer
No tienen ojos ni rojos ni inmóviles ni blancos
Siempre estoy escribiendo y digo que todos ustedes se están muriendo
Pera ella es el desasosiego y no tiene ojos rojos
Ojos rojos ojos inmóviles
Bah no la quiero

En *Belleza de una espada clavada en la lengua*. Poemas 1930-1968, Lima: Rikchay, 1986.

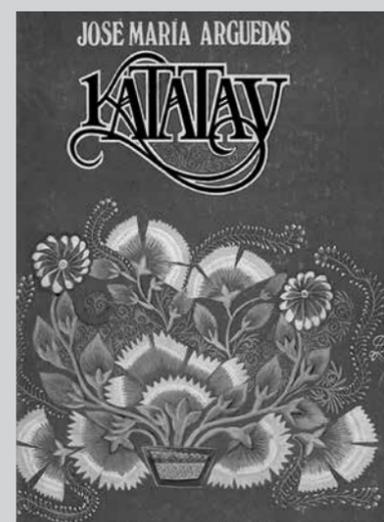


José María Arguedas

Temblar

Dicen que tiembla la sombra de mi pueblo;
está temblando porque ha tocado la triste sombra del corazón
de las mujeres.
¡No tiembles, dolor, dolor!
¡La sombra de los cóndores se acerca!
—¿A qué viene la sombra?
¿Viene en nombre de las montañas sagradas
o a nombre de la sangre de Jesús?
—No tiembles; no estés temblando;
no es sangre; no son montañas;
es el resplandor del Sol que llega en las plumas de los cóndores.
—Tengo miedo, padre mío.
El Sol quema; quema al ganado; quema las sementeras.
Dicen que en los cerros lejanos
que en los bosques sin fin,
una hambrienta serpiente,
serpiente diosa, hijo del Sol, dorada,
está buscando hombres.
—No es el Sol, es el corazón del Sol,
su resplandor,
su poderoso su alegre resplandor,
que viene en la sombra de los ojos de los cóndores.
No es el Sol, es una luz.
¡Levántate, ponte de pie; recibe ese ojo sin límites!
Tiembla con su luz;
sacúdete como los árboles de la gran selva,
empieza a gritar.
Formen una sola sombra, hombres, hombres de mi pueblo;
todos juntos
tiemblen con la luz que llega.
Beban la sangre áurea de la serpiente dios.
La sangre ardiente llega al ojo de los cóndores
carga los cielos, los hace danzar,
desatarse y parir, crear.
Crea tú, padre mío, vida;
hombre, semejante mío, querido.

En *Katatay y otros poemas / Huc Jayllicunapas*, Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1972.



SZYSZLO: LA MEMORIA

Con motivo de la exposición retrospectiva realizada el año pasado, el Museo de Arte de Lima y el Banco de Crédito del Perú han presentado la obra de Mario Vargas Llosa y una antología de textos escritos por Octavio Paz, Sebastián Salazar Bondy y Mario Vargas Llosa.



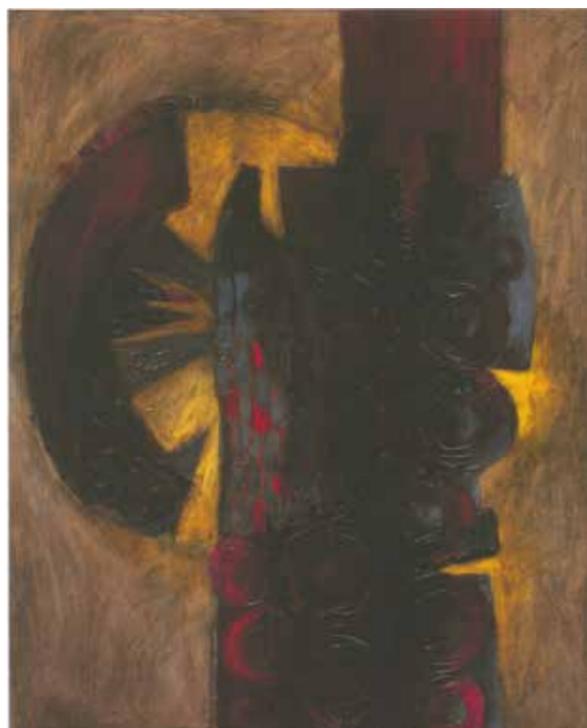
1



2



3



4



5

LEYENDAS:

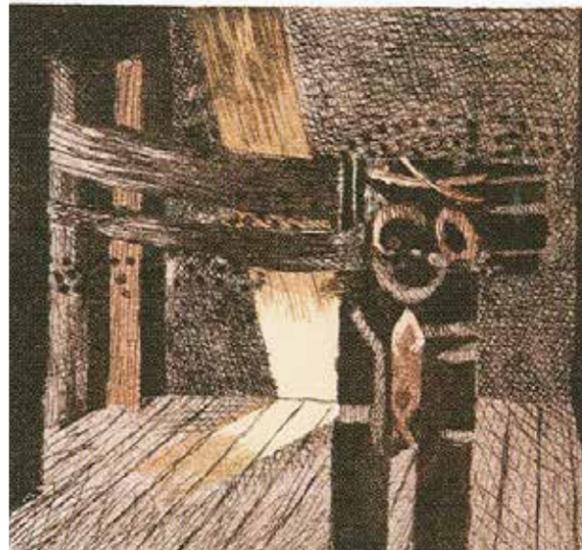
1. *Casa de Venus*. 1975. Acrílico sobre tela. 180 × 120 cm. Colección Paul Grinsten, Lima.
2. *Camino a Mendieta XXVI*. 1977. Acrílico sobre tela. 121,5 × 121 cm. Colección Banco de Crédito del Perú, Lima.
3. *Sol negro II / Homenaje a Lorenzo*. 1999. Acrílico sobre tela. 200 × 139,5 cm. Colección del artista, Lima.
4. *Puka Wamani*. 1967. Acrílico sobre madera. 153 × 122 cm. Colección particular.
5. *Waman Wasi XLIII*. 1975. Acrílico sobre tela. 188 × 13,5 cm. Colección Vicente de Szyszlo, Lima.
6. *Los visitantes de la noche* (tríptico). 1988. Acrílico sobre tela. 570 × 140 cm. Museo de las Américas, Washington D. C.
7. *Cuarto de paso*. 1984. Aguafuerte sobre papel. 50 × 65 cm. Tirada de 22 ejemplares numerados. Buenos Aires, Taller de la Galería Praxis.

RIA SOBRE EL LIENZO

publicado un exhaustivo volumen consagrado a la obra de este artista excepcional. El libro, que lleva por título *Szyszlo*, contiene una Bondy, Javier Sologuren, Marta Traba y Emilio Adolfo Westphalen, entre otros reconocidos intelectuales.



6



7

Una América que se llama Szyszlo

Marta Traba, 1964

Szyszlo trabajó sobre el poema anónimo que refiere la muerte de Atahualpa, escrito según su traductor José María Arguedas poco tiempo después de la muerte del inca, y se apoyó, según sus propias palabras, en la «belleza rotunda y triste» de la elegía. Esto nos lleva al antiformalismo de su pintura abstracta, que no solo se preocupa por los contenidos, sino que es, ella misma, contenido. El contenido se exalta, y en esa pura exaltación halla la forma. Pero la forma es tan directa, tan sensorial, tan ávida de poseer y verificar, sin enfriamiento alguno, el poder del contenido, que adquiere esa sobrecogedora violencia, verídica, brutal y romántica violencia, no hallada jamás en la pintura europea que necesita espiritualizar y racionalizar los contenidos ni tampoco en la pintura americana, que obedece a imposiciones colectivas determinadas por la angustia de interesar a los mercados.

Hay en la obra de Szyszlo una «actitud» en el entendimiento de la pintura, que es profundamente americana, aunque se hace neta y visible en los países que han tenido tradición precolombina, no en los «aluvionales» como Argentina o Venezuela. La actitud de representar la emoción, no de intelectualizarla como los europeos que tratan de darle un más riguroso contexto racional. De la actitud latinoamericana nace un aliento poderoso y bárbaro, una secreta épica de la obra —la épica de Obregón, de Lam, de ciertos cuadros de Matta, de Cuevas, de Martínez—. Épica que tiene sinónimos; anarquía, desmesura, caos, barroquismo, y sus analogías emotivas: dolor, angustia, confusión, anhelo. De esta materia anhelosa están hechos los cuadros de Szyszlo.

Los cuadros de la serie sobre la muerte de Atahualpa despliegan, lentamente, grandes masas funerales. La pincelada se desliza por las superficies con los movimientos indeterminados del agua; pero no es un agua fluvial, es un agua oscura y sorda de abismo. El movimiento es tan ritual, tan denso, que la referencia a la vida o sinónimo de vida, pugna y lucha, se ha perdido. Pero adentro de la materia, en las zonas más insondables, surge un fulgurante debatirse de la luz que va fracturando, sin ruido, la mortaja oprimente de los sombríos colores.

Un notable crítico de Fernando de Szyszlo, el escritor Emilio Adolfo Westphalen, sostiene que en el poema fúnebre de Atahualpa todo el padecimiento no logra quebrar el aliento de la vida.

Esta idea de vida y muerte en plena convivencia se traduce en los cuadros. Yo creo que para Szyszlo ahora los conceptos de 'vida' y 'muerte' dejan de ser opuestos y llegan a fundirse sin combate. Todos los cuadros anteriores de Szyszlo eran campos de batalla, con fuertes núcleos en que formas ásperas disimulaban mal su agresividad en la tierna atmósfera general del color. Aquí, en cambio, el conflicto cede, y una mayor certidumbre, tal vez una más desesperanzada certidumbre, late imperiosamente. Entre vida y muerte, los mayores matices de la emoción se revelan, intermitentes, en los cuadros.

La muerte depone su peso negativo. Ni siquiera «El negro arco iris que se alza» fulmina toda esperanza. Pero este manejo espléndido del tema mayor no se hace impunemente, sin muertes propias. Muchas veces esas pequeñas muertes, que irrigan la totalidad de su pintura, oprimen la obra y cierto estupor sobrecogido altera el grave himno elegíaco.

Fuente: *El Tiempo*, Bogotá, 31 de mayo de 1964, p. 9.

Itinerario de un artista integral

Luis Eduardo Wuffarden

Quien recorra la trayectoria de Fernando de Szyszlo, tan profundamente imbricada con la historia peruana de los últimos 75 años, verá perfilarse con claridad la imagen de un artista integral. Si bien merece ser reconocido ante todo como pintor, el amplio dominio de Szyszlo sobre las diversas disciplinas visuales, así como sus notables dotes teóricas, trasciende los límites de toda clasificación. Es también humanista de vasta cultura, maestro de varias generaciones y líder de opinión genuinamente comprometido con el destino de la sociedad en la que vive. Todo ello confiere a Szyszlo un protagonismo central en las batallas decisivas por la modernidad del país y de América Latina.

En su caso, la condición moderna es entendida como ejercicio constante de las libertades humanas y de la imaginación creadora, pero también como la apremiante exigencia de indagar una identidad específica. Su trabajo lo consigue de manera emblemática, conciliando una ineludible mirada hacia adentro —al remoto pasado del Perú, a sus raíces indígenas, a su conflictivo ser social— con la apertura a lenguajes artísticos de vigencia universal que le permiten dialogar en pie de igualdad con el mundo.

Andando el tiempo: Aquí, el comentario semanal de la vida literaria y artística

Octavio Paz, 1959

Después de muchos años he vuelto a ver al pintor Fernando de Szyszlo. Invitado por Antonio Souza, expuso en su galería algunos de sus últimos cuadros. Szyszlo es el mejor pintor peruano o, al menos, el más conocido en el extranjero. Fue uno de los iniciadores de la pintura abstracta en Hispanoamérica. Aunque la crítica cerró los ojos —¿los tuvo alguna vez abiertos?— ante su exposición, me dio alegría ver que la noche de la inauguración estaban presentes los pintores jóvenes (Lilia Carrillo, Soriano, Felguerez, Coronel, etcétera). La exposición era para ellos y unos cuantos más. Szyszlo no ha cambiado mucho. Guardo de nuestros años en París —allá logró conquistar la difícil admiración de Hartung, el más severo de los abstractos— una serie de grabados: *Homenaje a César Vallejo*. Al compararlos con los óleos recientes, encuentro que es más dueño de sí, más libre y osado, pero que sigue siendo el mismo: difícil, austero, violencia y lirismo a un tiempo. Una pintura que no se entrega, replegada sobre su propia intimidad. Una pintura que desdeña la complicidad sensual y exige al espectador una contemplación más ascética. En México su polo opuesto sería Soriano, todo impulso y efusión, gran surtidor de colores y formas delirantes. No quiero decir que la pintura de Szyszlo sea una pura construcción intelectual, sino que es una lucha entre rigor y espontaneidad. Sus formas, tensas y veloces, a veces son agresivas, crueles; otras, sus colores reconcentrados, tienen destellos de salvaje entusiasmo. Vuelo fijo, explosión y reserva. Muchos pintores —quizá estimulados por Picasso— cambian con frecuencia de manera; Szyszlo no cambia: madura, crece. Tiene algo que expresar.

Fuente: *Claridades*, México D. F., 30 de abril de 1959, p. 23.

Textos extractados de: *Szyszlo*, Lima: Museo de Arte de Lima y Banco de Crédito del Perú, 2011, 357 pp.

LA COCINA MÁGICA ASHÁNINCA

ORÍGENES MÍTICOS

Pablo Macera y Enrique Casanto ofrecen un ilustrado acercamiento a la cosmovisión asháninca, a través de las tradiciones orales integradas a su cocina.

Este libro nos aproxima a un espacio, una historia, una realidad habitualmente ignorados dentro del país que conforman. No podemos entender a los ashánincas y su riqueza cultural (incluidos sus hábitos de cocina), sino a partir de una visión del Perú que lo reconozca por su multiplicidad cultural.

Los ashánincas son uno de los diez grupos étnicos de la familia lingüística arahuaca. Su presencia en la Amazonía peruana se remontaría, según Carlos Mora, a tres mil años antes de Cristo. Esta familia arahuaca se encuentra esparcida en toda la región del bosque tropical sudamericano, incluidas las Antillas. Según Santos y Barclay, es posible que aquella parte del Perú oriental donde hoy se encuentran los ashánincas «haya sido el lugar de origen de la familia arahuaca, desde donde partieron las tribus arahuacohablantes hacia el este y el norte».

Según los mismos autores, el macrogrupo arahuaco incluye diferentes etnias, además de los ashánincas (machiguengas, yine, kakinte, nomatiguenga, yanasha). Los ashánincas mismos están distribuidos en diferentes departamentos (Pasco, Apurímac, Ayacucho, Huánuco, Junín, Loreto y Ucayali) y nueve ríos (Apurímac, Ene, Tambo, Satipo, Pichis, Bajo Urubamba, Alto Ucayali, Pachitea, Yurúa). Con 80.593 pobladores, según el Censo Nacional del 2007, los ashánincas son la población indígena más importante de la Amazonía peruana. Le siguen los aguarunas (55.366) y los shipibos (23.117). Su gente se ubica en poblaciones dispersas de diversa magnitud que totalizan 411 comunidades.

El conjunto asháninca admite su división en dos grandes grupos: los ashánincas del Gran Pajonal y los ashánincas ribereños.

Por otro lado, dentro de los ashánincas-ashénincas existen diferencias lingüísticas. Si bien la política actual del Estado peruano insiste en estimular un proceso de unificación lingüística, Enrique Casanto, coautor de esta obra, expresa al respecto sus reservas por la omisión de algunas grafías: «g», «tz», «th», «w». De allí que por ejemplo la palabra 'manitsi' (otorongo) queda convertida en 'maniti'.

Es característico de los ashánincas un secular y activo intercambio entre las zonas selváticas bajas y los Andes centrales, así como múltiples



Foto: Elsa Estremadoyro.

operaciones mediante su compleja red fluvial. Los procesos históricos ashánincas han sido conflictivos debido a la presión colonizadora iniciada en el siglo XVI. Al menos, sin embargo tuvieron los ashánincas un periodo de aproximadamente cien años (mediados del siglo XVIII-XIX) durante el cual constituyeron un espacio político libre bajo el liderazgo, primero, de Juan Santos Atahualpa y después de su hijo, Josecito. Sin embargo, a mediados del siglo XIX el Estado nacional peruano abrió una ofensiva militar contra los ashánincas que constituyó el preámbulo para operaciones colonizadoras de migrantes europeos. Luego, a finales del siglo XIX, la Peruvian Corporation, constituida por los acreedores de la deuda externa peruana, recibió una enorme concesión de tierras que perjudicó los espacios tradicionales ashánincas. En el curso del siglo XX, el territorio asháninca sufrió una presión migratoria andina. Asimismo, en los últimos decenios, los ashánincas experimentaron diversas intervenciones (misioneros adventistas, Instituto Lingüístico de Verano), así como la violencia política asociada al MRTA y Sendero Luminoso. Efecto de las últimas situaciones políticas fueron sus migraciones muy lejos de los territorios centrales.

En ese contexto debemos ubicar los esfuerzos de las sociedades amazónicas por preservar sus propias tradiciones particulares. Los ashánincas

no son una excepción. La cocina representa así una forma de lucha cultural, una línea de resistencia. La experiencia alimentaria, según expresión de Noelia Carrasco, es un hecho colectivo: «Al alimentarnos no solamente ejercemos una acción individual indispensable. Somos sujetos, objetos y partícipes de una complejísima operación social». Estas cocinas tradicionales se encuentran en peligro, según han dicho Hocquenghem y Monzón. Están amenazadas de ser paulatinamente sustituidas, entre otras razones, según las autoras, por la larga preparación que exigen sus recetas.

Es difícil medir el éxito de las operaciones de alimentación dentro de los escenarios de la Amazonía peruana. Hay de hecho quienes asumen una posición cuasi pesimista o mejor dicho de relativa prudencia. Por ejemplo, Dourojeanni señala que la biomasa de animales vivos en la Amazonía no parece ser muy alta. Algunos estudios indican que hay 200 kilogramos por hectárea, del cual la mitad es fauna del suelo, invertebrados. Los vertebrados no alcanzan de 20 a 30 kilogramos por hectárea, inferior de cinco a diez veces a las sabanas africanas. La posición de Dourojeanni tiene antecedentes en Betty Meggers (1976) o R. Gross (1982), quien afirmaba que «la permanencia y la densidad de los asentamientos aborígenes de la Amazonía

están limitados a un bajo desarrollo debido a los recursos insuficientes de proteínas». Esta hipótesis ha sido debatida por Beckerman, quien ha priorizado para los asentamientos humanos amazónicos el alto índice de proteínas de origen animal y vegetal. Algunas estrategias alimentarias parecen indicar sin embargo dificultades específicas. A ese respecto habría que ponderar el uso de los insectos en la alimentación asháninca que proveen de grasas y proteínas, según Devenan. Corresponde a los niños ashánincas recolectar esta caza menor, incluidos insectos y reptiles (hormigas, escarabajos, caracoles...).

Hay un consenso de que al lado de la aparente abundancia de los recursos alimentarios hay también que admitir las dificultades para el buen uso respectivo. Giovanna Caverero señala que la morbilidad en el río Tambo está sobre todo asociada con la desnutrición crónica (74 por ciento), que a nivel infantil llega al 83,7 por ciento.

La unidad de producción asháninca es la sociedad conyugal con división del trabajo según los géneros. Recientemente han ocurrido cambios como consecuencia del ingreso al mercado. Tizón ha afirmado que la mujer asháninca abandona los ámbitos de producción a ella tradicionalmente asignados, para invertir su tiempo de trabajo en la producción

de bienes agrícolas comercializables por el hombre.

Los autores citados han señalado la diversidad empleada por los ashánincas para la cocina de las carnes rojas, las aves o el pescado. Aparte del uso de ollas, colocan también directamente sobre las cenizas calientes o tenazas sobre las hogueras. A su vez, pescado y orugas suelen ser ahumados o secados al sol. La cocina es sencilla, formada por un trípode de maderos para sostener las ollas. Según Santos y Barclay, a pesar de la importancia de la pesca, caza y recolección, «la parte más grande de su consumo proteico (80 por ciento) proviene de los huertos. Los campos son horticultores. Para las proteínas animales fuera de la caza acuden a la crianza de diferentes animales, incluyendo gallinas, patos y aves, con exclusión de los cerdos». Esta exclusión de los cerdos tiene dos motivaciones. La primera se relaciona con «el daño que pueden ocasionar estos animales a sus huertos de yuca». La otra es una prohibición cultural-religiosa que data por lo menos de tiempos de Juan Santos Atahualpa. Para el me-

naje doméstico de la cocina utilizan ollas elaboradas por ellos mismos o intercambiadas con vecinos o familiares. Los mismos autores señalan sin embargo que «el arte de la alfarería está desapareciendo, debido a la presencia de ollas de aluminio».

El menaje doméstico incluye también cestos y esteras que, al igual que la cerámica, son obras de las mujeres. Algunos de estos cestos pueden ser muy resistentes como los que utilizan para la cosecha de yuca (50 kilos en una sola carga). Hombres y mujeres colaboran para que la cocina familiar cuente con los utensilios necesarios. De las cacerías, por ejemplo, ejecutadas por los hombres provienen, entre otros, los siguientes instrumentos: la cola del pangolín para guardar la sal, la caparazón de la tortuga o motelo para guardar ahumados, el armadillo para guardar carne, la cola del lagarto y el pico de tucán para guardar sal, el cráneo del mono, la concha de caracol, el diente del pez paña y la pata de cangrejo, la uña de pangolín y lanceta de raya: todos empleados como ralladores.

En la cocina asháninca hay que mencionar además a las bebidas alcohólicas (maíz, frutos de palma, yuca dulce). La principal es el masato de yuca. 'Masato' es palabra del castellano regional amazónico y deriva de la palabra 'masa'. En asháninca a esta bebida se le designa también como 'piarentsi'.

Esta cerveza es obra de las mujeres:

«En el Perú el masato es una bebida fermentada que tradicionalmente se prepara con yuca sancochada, la cual es masticada y escupida en un recipiente, en el cual se mezcla con agua y se deja reposar para que el almidón de la yuca se convierta en azúcar por acción de las enzimas de la saliva y que finalmente se fermenta para convertirse en alcohol. Esta forma de preparación prevalece entre las etnias amazónicas nativas, sin embargo, comercialmente se prepara moliendo la yuca y agregando levadura para la fermentación, facilitándose así el consumo por parte de personas ajenas a las etnias amazónicas, que de la manera poco tradicional 'repudiarían' su consumo».

La comida es un factor de solidaridad: «es el único artículo, aparte de la vivienda, que no se comercializa, sino que se distribuye y entrega libremente a todos los visitantes. La caza y la pesca se distribuyen entre las familias vecinas.

Como la reciprocidad es la regla, esta división asegura una dieta cárnica permanente para todos, dada la falta de un medio adecuado de conservación. Aunque el alimento se distribuye libremente, nadie tiene derecho a tomar alimentos ajenos sin previo consentimiento de su dueño».

La alimentación asimismo está vinculada a creencias religiosas. Durante el embarazo, por ejemplo, la pareja evita ciertos alimentos. «Ninguno de los padres puede comer tortuga durante el embarazo, por temor de que el niño nazca afectado por la locura».

Extractado de la presentación. *La cocina mágica asháninca*, de Pablo Macera y Enrique Casanto, Lima: Fondo Editorial de la Universidad de San Martín de Porres, 2011.
www.usmp.edu.pe/fondoeditorial.

Narraciones*

Magia y palabra

Ahooshi (armadillo)

Pesa aproximadamente de 8 a 12 kilos. Anda solo y también en grupo. Es diurno. Su tiempo de procreación es el verano. Se alimenta de lombrices, gusanos, insectos. Lo cazan con flecha, escopeta y a veces con perros. El armadillo es apreciado en el mercado, y en estos tiempos no respetan si es hembra, pero si ven a sus crías no las cogen.

Había un asháninca llamado Pavocari, que quería llegar a ser un buen cazador para atraer a las mujeres. Pero sus padres no le habían enseñado y solo sabía recoger frutos, hongos y gusanos. Ya de más edad quiso tener esposa. Los padres estaban tristes porque decían: ¿Cómo va a casarse si no sabe cazar ni pescar y solo es un buen agricultor? Pavocari no hizo caso y caminó hasta que llegó a una comunidad casi de noche. Estaba avergonzado porque en su bolso solo tenía gusanos. No tenía flechas para cazar ni un pedazo de carne. Sin embargo, en ese pueblo lo recibieron bien. Pavocari les ofreció los gusanos que había traído. A todos les gustó. Desde entonces solo se dedicó a coger esos gusanos y no a cazar. Por eso lo hicieron dueño del armadillo. Al armadillo lo puede cazar el hombre o la mujer, o los dos juntos; al tenerlo en mano lo llevan a casa y cortan para quitar las vísceras y luego envolverlo en hojas. La carne, junto con la caparazón los hacen en ahumado, que posteriormente lo preparan en caldo o sopa, incluidos pequeños trozos de yuca.

Samani (samaño)

Roedor que pesa de 10 a 12 kilos. Anda solo. Camina largas distancias en busca de alimentos. Procrea en verano o invierno. Lo cazan sin control. Está amenazado de desaparecer. Lo cazan con flecha, trampa, perros, escopeta. El samani se alimenta de frutos silvestres, pacaes, maíz, yuca, zapote, ovillas, pituca, plátano verde. El dueño es Tinticotzi. La planta que protege su cacería es Samanishi.

Había un joven asháninca llamado Tinticotzi, que era muy divertido. Vivía con su abuelo que tenía poderes. Tinticotzi imitaba al abuelo y masticaba la coca y el tabaco. El abuelo le advirtió que no lo hiciera porque estaba en peligro de convertirse en algún ser. El joven no le hizo caso. Así empezó entonces Tinticotzi a convertirse en insecto. Cambiaron sus ojos, brazos, muslos. El abuelo quiso liberarlo, pero no pudo. Vio cómo los ojos de Tinticotzi se inflaron como un globo y sus brazos se convertían en las patas del grillo. Entonces le dijo a su nieto: Así como estás, nunca serás feliz. Por lo menos serás dueño del samaño y tendrás una planta que sirva para cazarlo. El hombre es el que caza al samaño y lo trae a casa. La esposa se encarga de hervir el agua y pelar la cerda. Luego el hombre lo corta por la mitad y saca las vísceras, lo limpia y corta en presas. Después lo pone en la olla de barro, que ya debe estar hirviendo con la sal. Una vez cocinado, se sirve con su yuca. Si la familia es pequeña, entonces ahúman el corazón, el hígado y también parte de la carne. A veces primero cortan las cuatro patas para comerlas en asado. Las ponen al fuego, y allí se asa y comen luego con yucas.



Ilustración: Enrique Casanto

Tsamari (paujil)

Pesa aproximadamente de 10 a 15 kilos. Andan de dos en dos, o uno cuando es tierno. No va en manada. El cazador cuando ve al Tsamari en su nido no lo mata. El mes más fácil para cazarlo es junio, porque entonces andan mucho. El cazador respeta al paujil cuando tiene sus crías. Lo cazan con flecha, honda o escopeta. Con la flecha se mata más de sorpresa. A veces el cazador recoge a los paujiles pequeños y los cría. Se alimentan de granos, frutos, caracoles, camarones y cangrejos. Viven en lugares pantanosos. Duermen en los matorrales. Su dueño se llama Meentya y la planta Tsamirishi.

Dicen que Meentya era un joven no muy diestro en la caza ni en la pesca, pero era buen agricultor. Cuando descansaba de su trabajo en el campo, iba a las quebradas en los ríos a buscar caracoles, camarones y cangrejos para su almuerzo, y lo llevaba todo a su esposa que preparaba y cocinaba la yuca. Se hizo un guerrero famoso y todos lo respetaban. Pero también había gente que le tenía envidia y lo convirtió en un ave paujil y también en el dueño del paujil con su planta Tsamirishi. El esposo caza al paujil y la esposa es quien saca las plumas del ave. Al llegar a casa, es la esposa quien lo corta y le saca las vísceras para asarlo en chipa con hojas de la mohena (inchaquitsopana), pero el resto de la carne del paujil lo cocina en la olla de barro.

Conoya (motelo)

Pesa aproximadamente de 10 a 300 kilos. Anda solo. Son diurnos. La procreación es en verano a la orilla de los riachuelos. Se alimenta de frutos silvestres, como wos, anona silvestre, hongos, troncos podridos. Cuando el asháninca coge al Conoya, lo lleva en la cayapa de un árbol para que bote o elimine su comida. Así lo tiene en ayunas hasta que el Conoya esté limpio, entonces el cazador lo lleva a su esposa para que cocine. El dueño de Conoya es Onoria, con su planta Conoyashi.

Onoria era una mujer asháninca muy maltratada por su esposo hasta que un día decidió huir. No sabía a dónde, pero resultó que en el monte había un sitio tranquilo donde vivían los motelos. Así, Onoria se fue caminando. De repente divisó algo de color amarillo con pintas marrones. Se asustó porque creía que era un otorongo. Dijo: Mejor que me coma antes que mi marido me maltrate. Pero entonces se dio cuenta de que era un motelo de gran tamaño, así es que Onoria decidió dormir encima del motelo. El motelo caminó toda la noche con Onoria encima de ella, sin dejar sus propias huellas. Solo se veía el rastro del motelo. Entre tanto, su esposo lo estaba buscando pero no pudo encontrarla. El marido fue entonces adonde un tabaquero, quien le dijo: Has perdido a tu mujer porque la maltratabas. Ahora es la mujer del motelo. El hombre asháninca como cazador, al encontrar al motelo en el monte lo pone en una rama de un árbol hasta que bote toda su comida, después de tres o cuatro días va y lo trae cargado. Al llegar a casa, es el hombre quien lo corta. Las vísceras no las comen, y luego la mujer se encarga de salar y poner al fuego cuidando de que no se quemé. También se corta en trozos pequeños, hirviendo con frijoles durante varias horas hasta que estén suaves la carne y los frijoles. Se come con yuca.



* En las narraciones se ha respetado la construcción propuesta por el autor asháninca Enrique Casanto.

LA NOVENA MARAVILLA EL ARTE DE PREDICAR

Ramón Mujica Pinilla*

El Fondo Editorial del Congreso de la República reedita una de las obras más relevantes del barroco peruano. *La novena maravilla* reúne treinta sermones de Juan de Espinosa Medrano «El Lunarejo». Esta publicación constituye la primera edición moderna de esta obra que no había sido reeditada de forma completa desde 1695.

La *novena maravilla*, de Espinosa Medrano, publicada en España (Valladolid) en 1695, es una antología póstuma de treinta sermones predicados en la ciudad del Cusco de 1656 a 1685. Seis sermones no están fechados, y esto podría ampliar su marco histórico. El compilador de la obra —Agustín Cortés de la Cruz— fue discípulo de El Lunarejo. No seleccionó los sermones en orden cronológico, sino temático, y queda por averiguar el criterio que utilizó para su edición. Según fray Ignacio Quesada, el «censor» de esta obra, *La novena maravilla*, contiene tres tipos distintos de «sermones panegíricos». Están los que exaltan los «Sagrados Misterios» del Santísimo Sacramento del altar y del misterio de la Encarnación, los que enaltecen a María la Virgen —la suprema criatura entre todas las criaturas, la que mereció colocarse en el primer lugar después de Dios— y los que ensalzan las virtudes de los santos más venerados en la ciudad del Cusco. Casi un tercio de los sermones fue predicado en la catedral del Cusco. Cuatro provienen de la capilla del Seminario de San Antonio Abad, uno de su universidad, dos del Convento de Santa Catalina de Siena, dos del Hospital de los Españoles, y otros son del Hospital de los Naturales, del Hospital de San Andrés, del Monasterio de las Descalzas, de la iglesia parroquial de San Blas y del convento de Predicadores. Además de esto, *La novena maravilla* incluye el «sermón cortesano», que Espinosa Medrano predica durante las exequias de Felipe IV (1666) y el que deliberó para su «oposición» de 1681, cuando postuló a la plaza vacante de canónigo magistral del coro de la Catedral del Cusco; un nombramiento que quedó confirmado en 1682 por cédula real de Carlos II, tal como consta en el libro de «Actas de Sesiones» del «Honorable Cabildo Metropolitano de la Catedral del Cusco».

La novena maravilla —como ya lo ha notado José A. Rodríguez Garrido— se editó en España en pleno litigio legal (1692-1696) en el Cusco entre el Seminario de San Antonio Abad —dirigido por el clero secular— y el Real Colegio de San Bernardo a cargo de los jesuitas¹. Mientras los colegiales antonianos eran indígenas o mestizos y usaban su formación académica como instrumento de movilidad social, los bernardinianos eran «forasteros», «muchos procedían hasta de Charcas», y, por lo general, eran los hijos de oficiales, acudados terratenientes o de influyentes criollos o españoles pertenecientes a la administración virreinal². Tras décadas



Portada original de *La novena maravilla*.

de rivalidades religiosas y de sonadas contiendas sociales que tenían dividida a la ciudad en dos bandos enfrentados, la Compañía de Jesús pretendió derogar, mediante una impugnación jurídica, el breve pontificio *Aeternae Sapientia* (1692) y la cédula real (1692), que otorgaba al seminario antoniano la licencia para conceder títulos universitarios. Esta era una prerrogativa que el Colegio de San Bernardo pretendía monopolizar en exclusividad utilizando como argumento una bula de Gregorio XV sobre legislación universitaria indiana fechada en 1621. La victoria final a favor de los antonianos se debió, en gran medida, al apoyo tardío y decisivo de la orden dominica y a la participación del propio Agustín de la Cruz, editor de *La novena maravilla*³. De hecho, cuando Agustín de la Cruz califica de «valientes panegíricos» a los sermones de El Lunarejo sobre Santo Tomás de Aquino era para aludir con ello a la batalla doctrinal entre los antonianos y los bernardinianos cusqueños

que tenían lecturas irreconciliables de la obra del doctor Angélico. Incluso cita a El Lunarejo vinculándolo con la defensa del tomismo ortodoxo en un contexto adverso y controversial:

Si Tomás es el m+, en su *Prólogo*, Cortés de la Cruz sugiere que durante el debate universitario cusqueño, los «envidiosos o incrédulos de su fama» cuestionaron maliciosamente su erudición: «Pero quién dijera que a un hombre tan eminente, a un tan grande teólogo como aquel, hubiese quienes lo quisiesen apocar después de su muerte, de tal manera que se dejaron decir que no era tanto lo que supo, y que aun en la Teología fue ignorante» (p. xii). Para su editor, esta crítica localista recaía sobre sus propios acusadores y equivalía a «querer maldecir al Sol; pretender negar lo que todo el mundo aplaude es acreditarse de bárbaros» (ibidem), un apelativo injurioso que —como

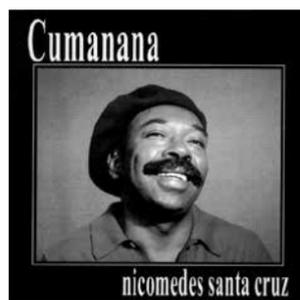
veremos líneas abajo— se asociaba al criollo.

Sea como fuere, el grabado que ilustró *La novena maravilla* a modo de frontispicio sirvió de modelo visual para una célebre pintura virreinal cusqueña de finales del siglo XVII, que conmemoró la concluyente bula papal *Aeternae Sapientia* (*Sabiduría eterna*) (1692), y legitimó las pretensiones antonianas. Tanto en el grabado del sermonario como en la pintura figura la misma imagen alegórica de la Sabiduría Eterna⁴. Se la representa como a una mujer coronada, que empuña un cetro y apoyada sobre un libro cerrado. Sin embargo, mientras en el grabado la Sabiduría sostiene el retrato luminoso de Santo Tomás de Aquino, en la pintura cusqueña sostiene una cornucopia de flores y bendiciones. Se la muestra en el cielo, entre nubes, encima del Seminario de San Antonio Abad, simbolizado por un huerto florido. La metáfora resonaba con un sermón de El Lunarejo, en que hablaba de cómo «se le cayeron a María algunas gotas de científica leche en nuestra tierra, de ellas brotaron en esta universidad las blancas azucenas de tanta borla doctoral, los azules lirios de tanto magistral bonete» (NM, 67-68). Los retratos a medio busto de 34 de sus célebres colegiales —entre ellos El Lunarejo— figuran al interior del capullo de flores cultivados por San Antonio Abad, su horticultor espiritual. La figura tutelar de Santo Tomás de Aquino conversa con la efigie del Cristo Crucificado de los Temblores que —desde el centro del huerto universitario— opera como pila o Fuente de Vida eucarística que irriga el jardín con su sangre. Entre los arcos postreros del fondo, el pontífice romano y el rey Carlos II le entregan a un colegial antoniano, respectivamente, su polémica bula y cédula real. Una rama florida con tres catedráticos cruza el muro divisor que separa al huerto universitario de San Antonio del de San Bernardo, donde se encuentran los jesuitas. Con este intercambio de seminaristas —sugiere una leyenda del cuadro⁶— ambas casas de estudio quedaban finalmente reconciliadas.

En realidad, la selección de sermones realizada por Cortés de la Cruz para *La novena maravilla* sintetizaba la agenda doctrinal del más célebre seminarista antoniano, quien, pese a su supuesto origen indígena⁷, había asumido a cabalidad el discurso reivindicador del criollo virreinal. Este había sido un tema medular en los escritos de El Lunarejo. Ya en su *Apologético en favor de don Luis de Góngora* —publicado en

SONIDOS DEL PERÚ

CUMANANA
NICOMEDES SANTA CRUZ
(XENDRA MUSIC, 2012)



En 1964, Nicomedes Santa Cruz firmó una obra distinta de las que como decimista y periodista ya lo habían hecho conocido: un álbum doble con música y poesía recitada, que el mismo autor considera el inicio de su etapa de investigador de la cultura afroperuana. *Cumanana* es, con 25 pistas, un testimonio inédito para su época de la tradición y riqueza de un pueblo mirado siempre por encima del hombro. Décimas inolvidables como «¡Cómo has cambiado, pelona...!» o «Ritmos negros del Perú» y clásicos del festejo como «Ingá» y «No me cumbén» hicieron que este disco constituyera un punto de referencia en el reconocimiento y la puesta en valor de una cultura tan americana como africana, en el que la picardía y la alegría de su música y verso contrastan con las circunstancias duras e injustas que al mismo tiempo retrata.

Cuarenta y ocho años después, el sello nacional Xendra Music rescata este documento en una edición que intenta respetar la presentación original, que incluía un inserto en el que junto a las letras y los poemas se publicaron valiosas notas firmadas por Santa Cruz, que ponían en contexto cada pieza. Esto se suma a que el sonido fue rescatado de los carretes maestros originales utilizados en la grabación del disco, lo cual asegura un sonido fiel al obtenido en la primera edición. Indispensable.

Lima en 1662—reconocía: «Tarde parece que salgo a esta empresa: pero vivimos muy lejos los criollos y, si no traen las alas del interés, perezosamente nos visitan las cosas de España; [...] pero ¿qué puede haber bueno en las Indias? ¿Qué puede haber que contente a los europeos, que desta suerte dudan? Sátiros nos juzgan, tritones nos presumen, que brutos de alma, en vano se alientan a desmentirnos máscaras de humanidad»⁸. El hecho mismo que fuese un «letrado criollo» el que defendía a un poeta metropolitano ocultaba lo que Nelly Richard ha denominado «la revancha de la copia»⁹. Espinosa Medrano recuperaba «su máscara de humanidad», y se apropiaba y asumía desde las Indias la mayor y más lúcida defensa de la lengua castellana que le permitía defender la esencia misma de su hispanidad. Al final, el debate literario en torno a la «poética culterana» de Góngora rebasaba el terreno lingüístico y apelaba a la Antigüedad Clásica como fuente cultural compartida que unificaba a Europa y América en una identidad común pre- y supranacional¹⁰.

En el prefacio a su tratado de lógica (*Philosophia Thomistica*, 1688) —parte del «curso filosófico» dictado en el seminario antoniano—, El Lunarejo confiesa que su mayor deseo era publicar sus obras en España. Pero se sobrecogía de temor al pensar que las frecuentes erratas cometidas en las imprentas americanas —pasajes «mutilados, oraciones desconectadas, silogismos suspensos, palabras omitidas»— le fuesen adjudicadas a él como autor y que esto contribuyese a reforzar la noción europea del indiano como un «bárbaro»¹¹. En su comentario, el «censor» de *La novena maravilla* retoma este tema y abiertamente reconoce que el calificativo de «novena maravilla», usado como título del sermulario, respondía a los prejuicios degradantes europeos frente al «ingenio» del criollo americano. Al igual que otros compatriotas suyos, este predicador perulero, era la verdadera

mina de oro y plata que enriquecería a su país y al mundo todo:

De este Ofir de tan encarecido precio y excelencia, pudiera el Perú y la América toda llenar las bibliotecas de la Europa con mayor abundancia, con más excesiva abundancia, que ha llenado sus numerosos reinos de tesoros y opulencias, si la penuria de impresiones no le embargara esta gloria, malográndole gran copia de raros y prodigiosos ingenios que a millares florecen de ordinario en ese nuevo Orbe (p. viii).

No era verdad que «los sujetos de Indias salen buenos potros y malos caballos» (ibidem). A los 40 años «la especie y naturaleza de los entendimientos indios» no perdían su lustre, sutileza, celo y fomento, y *La novena maravilla* lo demostraba a cabalidad. En el Perú había tal «multitud de hombres doctos y ancianos que ilustran aquellos reinos, con tan sobresalientes créditos, que pudieran solos estos desempeñar todo un concilio general, que es sobrada virtud cuando se consideran tan distantes del premio».

Extracto del prólogo. *La novena maravilla*, de Juan de Espinosa Medrano, prólogo de Ramón Mujica y estudio introductorio de Luis Jaime Cisneros, Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2011, 310 pp. www.congreso.gob.pe/fondoeditorial.

* Antropólogo e historiador especializado en arte barroco. En la actualidad ejerce la dirección de la Biblioteca Nacional del Perú.

1. Véase José Antonio Rodríguez Garrido, «Retórica y tomismo en Espinosa Medrano», en *Cuadernos de Investigación*, Lima: Instituto Riva-Agüero y Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1994.

2. Horacio Villanueva Urteaga, *La Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco*, Cusco, 1992, p. 8. También Antonio de Egaña, S. I., *Historia de la Iglesia en la América española. Desde el Descubrimiento hasta comienzos del siglo XIX*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1966, p. 317.

3. Pedro M. Guibovich Pérez, «Como güelfos y gibelinos: los colegios de San Bernardo y San Antonio Abad en el Cusco durante el siglo

RENZO DALÍ ENSAMBLE
RENZO DALÍ
(INDEPENDIENTE, 2012).



Uno de los músicos más talentosos de nuestro país lanza su primer álbum. Renzo Dalí, precoz multiinstrumentista (debutó a los 4 años tocando la batería) con un impresionante currículo académico, que incluye el Conservatorio Nacional de Música y la London College of Music y la Facultad de Artes de la Thames Valley University, firma *Renzo Dalí Ensemble*, un larga duración de 13 temas en el que el género predominante es el *latin pop*, el que trata de explotar una vena comercial y juvenil sin dejar de lado la honestidad de un artista que compone, arregla, graba y hasta produce la totalidad de su material. Dalí, de 26 años, es un músico sin complejos, que, desde su innegable calidad como arreglista y ejecutante, explora senderos musicales más

relacionados con el verso fácil y el acorde pegajoso, sin dejar que estos encierren el producto final en un fácil *pop* radial. Sonidos de jazz, de música clásica y hasta de música negra y andina peruana le imprimen frescura a la propuesta y a la vez dejan al melómano esperando algo más del genio del autor, que explote más el dominio que ejerce sobre gran cantidad de instrumentos, técnicas y escuelas. Interesante debut que nos obliga a estar atentos a un artista que promete. (Óscar Soto Guzmán).

XVII», en *Revista de Indias*, 2006, vol. LXVI, nro. 236, p. 123.

4. José A. Rodríguez Garrido, «La defensa del tomismo por Espinosa Medrano en el Cusco colonial» en *Pensamiento europeo y cultura colonial*, Karl Kohut y Sonia V. Rose (editores), Fráncfort: Vervuert y Madrid: Iberoamericana, 1997, pp. 115-136.

5. Ramón Mujica Pinilla, «El arte y los sermones», en *El barroco peruano*, Lima: Colección Arte y Tesoros del Perú del Banco de Crédito, 2002, pp. 294-299.

6. Una leyenda en el cuadro dice: «Aunque las flores que nacen / reverberan tan brillantes / a los riegos de Bernardo, / sepan, que las plantas son del jardín de Antonio Magno [...] y para más florecer, / quieren también merecer / estar siempre acompañados / de la casa de Jesús / y la Doctrina de Ignacio».

7. En 1668, cuando en virrey Conde de Lemos pasó por la ciudad del Cusco asistió a una celebración donde este connotado orador predicaría un «panegírico». Cuando el Lunarejo predicaba— cuenta el cronista Juan de Velasco— «era necesario coger lugar con mucho tiempo, para lograr oírle, siendo siempre los concursos nunca vistos con ningún otro. Aquella vez que estubo el Virrey presente, sucedió que la Indiana vieja, madre del predicador, vestida con el infeliz traje de Indiana, queriendo entrar a la Iglesia no pudiese conseguirlo, porque la arrojaba el concurso que había fuera de las puertas. Advirtióle el hijo desde el pulpito, y suspendiendo el panegírico, pidió al auditorio que por Dios dejase entrar aquella mujer, que aunque Indiana y aunque pobre y despreciable era madre suya, y tenía razón en querer oírlo. Fue luego introducida, y las señoras principales de la ciudad la pusieron en su asiento y compañía»; véase Presbítero Juan de Velasco, *Historia del Reino de Quito en la América meridional*, tomo I, parte 1: Que contiene la historia natural, año de 1789, Quito: Imprenta de Gobierno, 1844, p. 198. Véanse las dudas sobre el origen indígena de El Lunarejo planteadas por L. J. Cisneros y P. Guibovich en «Juan de Espinosa Medrano, un intelectual cusqueño del seiscientos: nuevos datos biográficos», en *Revista de Indias*, año XLVIII, nros. 182-183, 1988, pp. 327-347.

8. Juan de Espinosa Medrano, *Apologético a favor de don Luis de Góngora*, edición anotada de Luis Jaime Cisneros, Lima: Academia Peruana de la Lengua y Universidad de San Martín de Porres, 2005, p. 127.

9. Citado por John Beverly, «Máscaras de humanidad: sobre la supuesta modernidad del Apologético, de Juan de Espinosa Medrano», en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año XXII, nros. 43-44, Lima-Berkeley, 1996, p. 52.

10 Argumentaba Espinosa Medrano, «Asómbrese [el portugués Manuel] Faria [de Sousa], clamando por imposible el trasladar a nuestra lengua la trabazón latina, que en esto en Góngora es proeza valiente [...]. Era este lenguaje ornamento poético de la majestad romana, no cabía en nuestro idioma tanta imitación de lo grande. La ropa, que sirvió de gala a las musas latinas, arrastraba mas aína la castellana [...]. Mas, ¡oh prodigios del ingenio de Góngora! Levantó a toda superioridad la elocuencia castellana y sacándola de los rincones de su hispanismo, hizola corta, sublime; de balbuciente, facunda; de estéril, opulenta; de encogida, audaz; de bárbara, culta [...]. Harto mejor, pues, que Júpiter en su cerebro a Minerva, este Padre mayor de las Musas volvió a dar nuestro ser a la castellana en la regeneración de su soberano ingenio, y amaneció entonces nuestra poesía de tan divino taller, grande, sublime, alta, heroica, majestuosa y bellísima, digna entonces de mayores ornatos [...] crecióle la estatura, igualóla al tallazo de la gentileza latina y quedaron comunes los arreos, indiferentes las galas»; Espinosa Medrano, *Apologético a favor de don Luis de Góngora*, edición citada, pp. 155-158. Para Marcelino Menéndez Pelayo, el *Apologético* era «uno de los frutos más maduros de la primitiva literatura criolla», y era la «perla caída en el muladar de la poética culterana»; Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, vol. II, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1940, pp. 350-352.

11. Walter Redmond, «Juan Espinosa Medrano: prefacio al lector de Lógica», *Fénix*, nro. 20, 1970, pp. 74-80.

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@reee.gob.pe

Web: www.reee.gob.pe/portal/cultural.nsf

Los artículos son responsabilidad de sus autores.

Este boletín es distribuido gratuitamente por las misiones del Perú en el exterior.

Diagramación e impresión:

Editora Diskcopy S. A. C.

Teléfono: (511) 446-3035 / 445-5902

ventas@editoradiskcopy.com

EL SANTUARIO DEL TAYTACHA QOYLLUR RITI

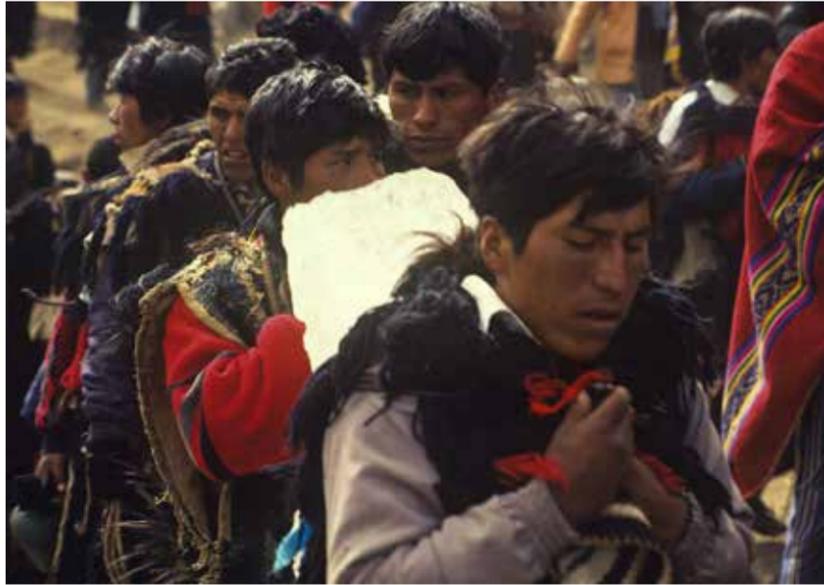
Manuel Ráez Retamozo*

La peregrinación al santuario del Señor del Qoyllur Riti, que se realiza anualmente entre mayo y junio en las alturas del Cusco, combina devociones religiosas con otras expresiones culturales ancestrales. La festividad y el santuario del Qoyllur Riti fueron declarados Patrimonio Cultural de la Nación en 2004. En 2011 la peregrinación fue inscrita en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por la Unesco.

Sobre el origen de la peregrinación al Señor del Qoyllur Riti (Estrella de la Nieve) cuenta la tradición cusqueña que, a finales del siglo XVIII, en las alturas del poblado de *Mawayani* (Ocongate) vivía Marianito Mayta, un niño indígena muy pobre que ayudaba a su padre en el pastoreo. Este niño despierta las sospechas de las autoridades eclesiales al estar acompañado por un extraño niño que usaba ropa eclesial. Temerosas las autoridades de alguna acción sacrilega deciden aprehender al niño y a su acompañante en el paraje de Sinakara, lugar donde Marianito acostumbraba a pastar sus animales. Llegado el día, y al percatarse el niño pastor de la acción de las autoridades, decide entregar su vida para proteger a su amigo, quien había resultado ser el mismo Jesús. Mariano es sepultado debajo de una gran roca, que llevaría grabada la efigie del Señor Crucificado, y el paraje de Sinakara se convierte en un lugar sagrado.

Con el tiempo, esta peregrinación trascenderá su inicial identidad indígena y campesina para convertirse en expresión del sincretismo religioso y multicultural de sus devotos, pues en la actualidad confluyen al santuario cerca de 100.000 peregrinos: desde campesinos quechuahablantes que oran al *Taytacha* y realizan ofrendas a sus *apus* (espíritus de las montañas) hasta escépticos universitarios que se sorprenden del fervor de un ama de casa o del transportista, cuando toca la piedra sagrada o «juega a sus deseos» con las *alasitas* o, incluso, del turista extranjero arrebatado de misticismo.

Si bien el origen cristiano de esta tradición se ubica luego de la gran rebelión del cacique cusqueño José Gabriel Condorcanqui, Túpac Amaru II (1780), parece que fue más el resultado de cristianizar una antigua peregrinación indígena que se realizaba en esta área. El carácter sagrado del paraje de Sinakara está en su ubicación, pues es la base del nevado *Qolqepunku* (Puerta de Plata), que forma parte de la cadena oriental del Vilcanota y es un límite natural y mítico de dos grandes ecosistemas: el andino y el amazónico; otro aspecto que sacraliza el área es la presencia del imponente nevado Ausangate (6.385 metros de altitud), uno de los *apus* más importantes que veneran los campesinos de la región sur, pues es considerado protector poderoso, creador de los camélidos y refugio de las almas de los «condenados» que buscan perdón. Por ello, durante los días de homenaje al Señor del Qoyllur Riti sobresale la presencia de



Campeño cargando bloque de hielo en la peregrinación al santuario del Señor del Qoyllur Riti

cientos de *pauluchas* o *ukukus* (míticos hombres-osos o alpacas), que tienen la fuerza de vencer a los «condenados» y ascender al nevado *Qolqepunku* para traer la nieve sagrada; asimismo, se presentan numerosas comparsas de *qollas* y *chunchos*, que rememoran el mítico encuentro entre los pobladores del *Qollasuyu* y del *Antisuyu*.

Durante casi todo el año, el santuario del *Taytacha Qoyllur Riti* es un lugar inhóspito y silencioso, situación que se quiebra días antes de la fiesta dominical de la Santísima Trinidad, fecha móvil y cercana al solsticio de invierno, y que coincide con el culto al *Taytacha*. Desde el viernes previo a este domingo, arriban al paraje de Sinakara miles de peregrinos, muchos llegan a pie y por diferentes senderos; otros, que viajan en vehículos a motor, deben arribar primero al pequeño poblado de *Mawayani*, y desde allí, ascender a pie al paraje. Todos los peregrinos llevan lo necesario para pernoctar por varios días a la intemperie; algunos son *kimichus* o representantes de sus localidades, y se les distingue porque portan pequeñas réplicas o demandas del *Qoyllur Riti*, así como numerosos cirios de los devotos que no pudieron ascender; otros peregrinos llegan cargando piedras de diversos tamaños, a manera de penitencia, y que irán depositando cerca de las cruces o calvarios que hay en el camino al santuario; los danzantes ascenderán sin disfraz, mientras sus músicos interpretan el tradicional alabado en cada calvario en que se detienen por respeto y descanso.

Llegados a Sinakara, los peregrinos se ubican por «naciones» y en sus «celdas», es decir, en espacios asignados

por la Hermandad del Qoyllur Riti en referencia a su procedencia provincial y su localidad; luego presentan su saludo al *Taytacha*, cuya sagrada efigie está plasmada en una gran roca dentro del templo. Los *kimichus* depositan sus demandas muy cerca de la piedra sagrada para que el Señor extienda su poder sobre ellas. Los demás peregrinos encenderán sus cirios y pugnarán por turnos para tocar la efigie sagrada. Los danzantes, ataviados de colores y múltiples rostros, ejecutarán por primera vez su distintiva coreografía frente al templo, para después seguir danzando a lo largo y ancho del santuario. El domingo o día de víspera, los sacerdotes asignados confiesan a cientos de peregrinos, celebran algunas misas y realizan la procesión del *Taytacha* y de la Virgen María por el espacio sagrado del santuario, formando siempre una doble fila (a modo de serpiente), como era tradicional en las antiguas procesiones incas. Antes de oscurecer, los *pauluchas* o *ukukus*, agrupados por «naciones» y llevando sus cruces distintivas, ascienden al nevado *Qolqepunku*, donde pasan la noche y los que se pierden se convierten en intermediarios sagrados de sus localidades. Llegada la noche, se inicia la velada al Señor del Qoyllur Riti con la presentación de cerca de medio millar de comparsas de danza del Cusco y de otras regiones, que evocan la etnicidad, el género, el mito o la historia, y sobresalen los *qollas*, *chunchus*, *negros*, *mestizas coyachas*, *chilenos*, *contradanzas*, *chuqchus*, *wacawacas*, *kachampas*, *caporales*, *tuntunas*, *diabladas*, entre otras comparsas. Durante los días en que se pernocta en el santuario, y como muestra del sincretismo religioso,

se realiza el «juego de los deseos» en *puqllanapata*, una explanada cerca del templo, donde en analogía a las *khuyas* (piedras zoomorfas en miniatura) utilizadas por los campesinos para sus ofrendas propiciatorias al *apu* o a la *Pachamama* (Madre Tierra), los peregrinos utilizan también piedras u objetos en miniatura (*alasitas*) para representar situaciones que buscan propiciar en su vida. Así tenemos, por ejemplo, a peregrinos convertidos en «transportistas», que recorren con sus vehículos diferentes regiones del país; «policías» que cuidan el orden o controlan las carreteras; «comerciantes» que ofrecen variados productos y a buen precio; «profesionales» recién graduados, «becarios» que viajan al extranjero; «granjeros» que compran y venden ganado; «amas de casa» que amplían su vivienda, incluso nos encontramos con eficaces «ladrones» o exitosos «contrabandistas». Todo es posible en el santuario, si se pide con fe al *Taytacha*.

El culto al Señor del Qoyllur Riti concluye el lunes al mediodía, con la misa y procesión de bendición, luego del descenso de los *pauluchas*. Enseguida, miles de peregrinos inician el retorno a sus localidades, con la promesa de volver al siguiente año y renovar su alianza, y llevan sus *alasitas* benditas y el agua milagrosa que proviene del manantial del *Taytacha* o de la nieve bajada por los *pauluchas*. Un grupo de peregrinos de Paucartambo y Ocongate, que acompaña a los Hermanos Celadores, en la tradicional «procesión de 24 horas» a lo largo de 40 kilómetros, porta la demanda del *Qoyllur Riti* hacia los poblados de *Tayankani* y *Ocongate*, no sin antes reverenciar y despedirse del Sol en el lugar de *Intilloqsimuna*, al amanecer del último día. Así concluye el grandioso peregrinaje al *Taytacha* andino, envuelto en historias, mitos y rituales únicos, y que, con justo reconocimiento, en noviembre de 2011 ha sido aceptado por la Unesco en la Lista Representativa de Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad. ●

* Antropólogo. Es investigador adjunto del Instituto de Etnomusicología, donde ha tenido la responsabilidad del registro etnomusical en diversas regiones del país. Asimismo, es autor de las siguientes publicaciones: *En los dominios del cóndor. Fiestas y música tradicional del valle del Colca* (2002), *Melodías de los valles sagrados. Fiestas y danzas tradicionales del Cusco* (2004) y *Dioses de las quebradas. Fiestas y rituales en la sierra alta de Lima* (2005).