

# CHASQUI



EL CORREO DEL PERÚ

Año 11, número 20

Boletín Cultural del Ministerio de Relaciones Exteriores

Mayo de 2013



La construcción del Perú (detalle), de Teodoro Núñez Ureta. Mural. 1954. Foto: Daniel Giannoni.

EL PENSAMIENTO FILOSÓFICO PERUANO EN LOS SIGLOS XVI Y XVII / ANTONIO  
CISNEROS: LAS ESCALAS DEL VIAJE / TEODORO NÚÑEZ URETA: UN RETRATO DEL  
PERÚ / LA COCINA AIMARA / EL VALS Y LA CANCIÓN CRIOLLA / CAHUACHI,  
LA CAPITAL TEOCRÁTICA NASCA

# EL PENSAMIENTO FILOSÓFICO PERUANO EN LOS SIGLOS XVI Y XVII

José Carlos Ballón\*

En el transcurso de casi dos décadas, un amplio grupo de investigadores ha consultado diversos archivos, seleccionado documentos y autores poco leídos en sus fuentes originales y realizado la traducción directa del latín, para acercarnos a un material hasta ahora inédito en su forma de un *corpus* que inicia la tradición de la filosofía en el Perú.

Este libro\* de 1438 páginas en dos tomos puede tomarse como una introducción histórica al pensamiento filosófico en el Perú, aunque también como una selección de textos, para una lectura inicial de sus fuentes coloniales. Pero en sentido estricto, no es ni una «antología» ni una «historia del pensamiento filosófico colonial», sino un compendio de sus principales voces en disputa. Su objetivo se acerca más a la idea heideggeriana de recuperar «la controversia con el inicio de nuestra historia acontecida».

Se trata de recuperar «nuestra experiencia histórica acumulada como comunidad intelectual en la construcción de categorías conceptuales y sensibilidades éticas o estéticas a lo largo de los siglos XVII y XVIII con el propósito de formalizar las reglas de nuestra convivencia y socializar diversas representaciones imaginadas de nosotros mismos, durante un periodo en el que se consolidó una sociedad multicultural y se establecieron los cánones discursivos clásicos de nuestras representaciones imaginarias más comunes».

## El canon peruano

Nuestra vida republicana en el transcurso de los siglos siguientes (XIX y XX) resulta incomprensible si previamente no conocemos los códigos de entendimiento intersubjetivo establecidos en este periodo constitutivo de nuestra sociedad. La independencia republicana resulta profundamente enigmática si ignoramos tales antecedentes. Jorge Basadre planteó mucho antes que nosotros el enigma que aquí tratamos de desentrañar:

Es difícil ser un sudamericano porque no hay, hasta hoy, código, gramática, decálogo, para orientarlo como tal [...]. Cualquier corriente cultural que tenga vigencia puede ser sentida por nosotros [...] sabemos absorber con facilidad ideas ajenas, nos inspiramos en las fuentes más variadas, improvisamos admirablemente y a todo eso solemos darle un aire de elegancia y, en cierto sentido, hasta de originalidad por la mezcla de elementos tan contradictorios<sup>1</sup>.

En efecto, nuestro conglomerado cultural se presenta a primera vista como una maraña ideológica inconsistente, que popularmente se suele denominar hoy «cultura chicha», como sinónimo de incoherencia e improvisación.

Aún seguimos sintiendo la misma irritación crítica del joven Víctor Andrés Belaunde cuando afirmaba: «Es la incoherencia la que nos explica la inferioridad de nuestra vida colectiva»<sup>2</sup>. Muchos de nuestros grandes pensadores e historiadores nacionales



Retrato de Francisco Ruiz Lozano. Siglo XVII. Óleo sobre lienzo. 164.5 x 123.2 cm. Autor: Anónimo. Colección de Retratos del Museo de Arte de San Marcos.

se han planteado la interrogante de si «existe un pensamiento filosófico auténtico y originalmente peruano», de la misma manera que hablamos de un pensamiento inglés, francés, estadounidense, chino o indio. La mayoría de las respuestas han sido negativas.

El presente libro sugiere la hipótesis de que, en realidad, asistimos a un fino y complejo tejido multicultural de conceptos y sensibilidades cuya constitución en gran parte todavía nos resulta enigmática, pero de cuya solidez pueden dar testimonio los sucesivos fracasos en todo intento por cambiar las reglas de nuestro entendimiento intersubjetivo, desde el poder político, confesional o económico, en algún sentido modernista.

El estudio de este código o gramática social que regula nuestras relaciones simbólicas de convivencia desde hace cuatro siglos, el estudio de sus orígenes, de sus principales conectores y de su estructura discursiva, «es

posiblemente el objetivo que animó la larga investigación que condujo al presente libro».

## Antecedentes

Puede considerarse como obras clásicas en esta línea de investigación la legendaria *Vida intelectual del virreinato del Perú* (Lima, 1909), de Felipe Barreda y Laos, seguida del mejor mapa bibliográfico de nuestra filosofía: *Fuentes para la historia de la filosofía en el Perú* (Lima, 1952), de Manuel Mejía Valera. Esta etapa de investigación cierra la primera mitad del siglo XX con la *Historia de las ideas en el Perú contemporáneo. El proceso del pensamiento filosófico*, de Augusto Salazar Bondy (Lima, 1965), que sumada a los trabajos anteriores, parece ofrecer un panorama completo del *corpus* historiográfico del pensamiento filosófico peruano.

Manuel Mejía Valera registró con minuciosidad numerosos autores y

escritos de nuestra filosofía colonial, pero la gran mayoría de las fuentes allí registradas se encuentran hasta la actualidad desperdigadas en bibliotecas conventuales y privadas del país, de difícil acceso. Una buena parte está en latín y no ha sido hasta hoy traducida al castellano. De muchas no se conoce su actual ubicación o solo tenemos referencias historiográficas indirectas. Algunas están a punto de perderse por el deterioro físico y otras quizá ya se han perdido de manera irreparable.

Pero desde la segunda mitad del siglo pasado se vienen retomando varias pistas importantísimas. En primer lugar, la notable traducción y estudio de los escritos lógico-semánticos de Juan Espinosa Medrano por Walter Redmond O'Toole, de la Universidad de Austin, Texas. También el esfuerzo historiográfico y de interpretación de María Luisa Rivara (UNMSM) sobre la obra del padre jesuita José de Acosta.

Desde fines de la década de 1990 Walter Redmond y James G. Colbert (Fitchburg, Massachusetts), asociados con la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) en torno al «Proyecto Vargas Ugarte», vienen realizando una recuperación, transcripción y publicación digital del *Cursus philosophicus dictatus Limae* (Sevilla, 1701), del pensador jesuita del siglo XVII José de Aguilar.

Paralelamente, Ángel Muñoz García, de la Universidad de Zulia-Venezuela, ha traducido por primera vez al español la obra cumbre del jesuita Diego de Avendaño, *Thesaurus Indicus* (Amberes, 1667-1686, seis volúmenes), que publicó la Universidad de Navarra (Pamplona: Euna, 2001, 2003 y 2007). Hay que resaltar también los estudios sobre el probabilismo y la modernidad de los profesores Luis Bacigalupo y Augusto Castro de la PUCP, y la reciente tesis sustentada en la Universidad de Navarra por el padre José Antonio Jacinto Fiestas sobre el mismo tema.

Desde una óptica historiográfica, hay que resaltar las contribuciones del historiador Pablo Macera en sus ya clásicos ensayos: *El probabilismo en el Perú durante el siglo XVIII y Lenguaje y modernismo peruano del siglo XVIII* (Lima, UNMSM, 1963). Igualmente, desde una óptica antropológica, los trabajos de Emilio Mendizábal Lozack: *La pasión racionalista andina* (Lima, UNMSM, 1976) y de Jürgen Golte: *La racionalidad de la organización andina* (Lima, IEP, 1980).

## Tópicos discursivos

Entre fines del siglo XVI y la segunda mitad del siglo XVIII la investigación ha detectado la presencia constante de tres grandes tópicos discursivos alrededor de los cuales nuestros pensadores

\* *La complicada historia del pensamiento filosófico peruano. Siglos XVII-XVIII (selección de textos, notas y estudios)*, de José Carlos Ballón, Ediciones del Vicerrectorado Académico de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos-Universidad Científica del Sur (Fondo Editorial), 2011. Tomo primero: 671 pp. Tomo segundo: 767 pp. <http://vrcademico.unmsm.edu.pe/index.php/portada>.

coloniales articularon sus discursos y debates, como si buscaran encontrar en ellos una suerte de «fundamento» de nuestras representaciones, identidades y diferencias.

En primer lugar, el *tópico naturalista*, esto es, la remisión de todos nuestros discursos a un estado u orden natural que se supone originario, como si los elementos naturales (el lugar geográfico, el color de la piel, las relaciones de consanguinidad, etcétera) fueran signos inapelables de nuestras identidades y diferencias culturales.

En segundo lugar, el *tópico providencialista* de nuestros relatos históricos, con el que se pretende dar algún «sentido» o «destino inexorable» a nuestras representaciones de los acontecimientos como encarnación de alguna fuerza o designio sagrado que trasciende a las circunstancias y actores individuales en pro de algún destino teleológico.

Un tercer *tópico* está dado por la presencia constante de un aura mesiánica con la que asociamos nuestros discursos al poder sobre los demás. La presencia reiterada de este rasgo retórico en nuestra actividad discursiva nos sugiere la existencia de un *tópico evangelizador o civilizador* del discurso, como componente decisivo para la socialización de un discurso cualquiera.

Estos debates se iniciaron en el contexto de la estabilización de la sociedad colonial (con las «nuevas leyes» y la «extirpación de idolatrías») que originó una novedosa sociedad multicultural donde los códigos de convivencia heredados del mundo andino y europeo se volvieron insuficientes para articular reglas consensuadas de una convivencia intercultural.

### Sobre la filosofía natural

Lo primero en ser problematizado fue el horizonte cosmológico heredado de la fusión del viejo mundo grecolatino, árabe y judeocristiano, que articuló la convivencia de las comunidades europeas e ibéricas en particular durante la expansión del mundo medieval.

Pero en América (así como en China e India), la cosmología clásica confrontó una nueva y más complicada experiencia de integración intercultural. Los europeos se encontraron con formas de vida que no se estructuraban alrededor de un único «texto sagrado», ni compartían un único «panteón religioso universalista», ni organizaban su racionalidad a partir de categorías conceptuales de una universalidad metafísica, tal como compartían la cultura antigua europea, árabe y judía.

De la crítica de la filosofía natural antigua europea surgirán los grandes debates modernos de los siglos XVII y XVIII entre los partidarios de la novísima filosofía mecanicista de la naturaleza y los seguidores de la filosofía organicista de la naturaleza. Ambos buscaban un cosmos unificado que incluyera los mundos hasta entonces ignorados.

En torno a este debate naturalista, hemos seleccionado dos textos del padre jesuita José de Acosta: *Historia natural y moral de las Indias* (Sevilla, 1590) y *De Procuranda Indorum Salute* (Salamanca, 1589). Igualmente, fragmentos de la obra de Nicolás de Olea: *Summa Tripartita Scholasticae Philosophiae* (Lima, 1694) y de Joseph Eusebio Llano y Zapata: *Resolución Physico-Mathematica sobre la formación de los cometas y los efectos que causan* (Lima, 1743).

Llano y Zapata culmina casi un siglo de desarrollo de la naciente ciencia moderna en el Perú, iniciado en la segunda mitad del siglo XVII a partir de tres factores: la consolidación de la cátedra de Prima de Matemáticas en San Marcos, el cargo de cosmógrafo mayor del reino (1618-1873) y la edición regular de publicaciones científicas a partir de los años 1654-1665, cuando Francisco Ruiz Lozano publicó seis repertorios o lunarios astronómicos y un *Tratado de cometas* [Lima, 1665]. Recordemos que el debate sobre los cometas fue el punto que desató el inicio de la revolución copernicana de la ciencia moderna. Luego del descubrimiento de América, mirar al cielo adquirió de pronto gran interés económico y político.

Como una muestra de la crítica al mecanicismo cartesiano en el Perú, hemos incluido un manuscrito anónimo del siglo XVIII (doc. 28) titulado: *Papel sobre la Física de Descartes*. A ello hemos adjuntado fragmentos de una obra clásica de nuestra tradición organicista: Hipólito Unanue: *Observaciones sobre el clima de Lima y sus influencias en los seres organizados, en especial el hombre* (Lima, 1805; Madrid, 1815).

### Sobre la filosofía del lenguaje

La necesidad de construir una comunidad de hablantes en un mundo multicultural condujo a nuevos problemas. El segundo gran debate filosófico identificado, es el que se sostuvo sobre «los universales lógico-lingüísticos», condición de posibilidad de la comunicación y convivencia en una sociedad multilingüe.

El fracaso de la primera evangelización planteó el problema de buscar en otra esfera la posibilidad de un cambio en el imaginario indígena que permitiera «desarraigar de sus entendimientos que ningún otro Dios hay, ni otra deidad hay, sino una». Según Acosta, dicho cambio resultaba «dificultísimo», pues implicaba desterrar las idolatrías sobre cosas particulares, «reprobando sus errores en universal»<sup>3</sup>.

Para Acosta la idolatría no se debía a la carencia de «razón natural» de los mexicanos y peruanos, sino a una cierta «propiedad de las lenguas índicas», que consiste en su carencia de universales metafísicos, por ser lenguas restringidas a una lógica de primer orden: «De cosas espirituales y puntos filosóficos tienen gran penuria de palabras [...] carencia del conocimiento de estos conceptos». Por ello manifestaba que: «mucho me ha maravillado que [...] no tuviesen vocablo propio para nombrar a Dios [...] si queremos en lengua de indios hallar vocablo que responda de Dios, como en latín responde *Deus* y en griego *Theos* y en hebreo *Él* y en árabe *Alá*; no se halla este en la lengua del Cusco, ni en la lengua de Méjico»<sup>4</sup>.

¿Cómo cuestionar entonces las idolatrías andinas sobre entes particulares, sin disponer su lengua de términos universales? El trasfondo de este enigma giraba alrededor de la solución de dos problemas típicamente modernos. Por un lado, el llamado «problema de la traducción» (caracterizado a mediados del siglo XX por Jakobson como «comunicación interlingüística o intersemiótica») o de la «comunicación» (bautizado por Chomsky como «problema de Descartes»), en la medida en que plantea el siguiente problema: ¿cómo es posible acceder al conocimiento de otras mentes?

¿Cómo construir una «lengua general» cuya recopilación y composición

lexicográfica fuera reglada por una sintaxis universal que permita la comunicación evangelizadora de *universales intencionales*?

En este debate hemos reunido fragmentos de seis textos cruciales en disputa. En primer lugar, de la edición latina del libro de Jerónimo de Valera: *De la naturaleza de los predicables, de sus propiedades según Porfirio, junto con las cuestiones del sutilísimo D. Escoto* (Lima, 1610). En segundo lugar, la *Summulae*, de Cristóbal de Roa Albarracín, y la doctrina de los términos «no significativos». En tercer lugar, del libro de Ildefonso de Peñafiel: *Cursusintegri Philosophici, tomus primus: Disputa II. Sobre la naturaleza y propiedades del universal* (Lugdini, 1653). En cuarto lugar, del libro de Juan Espinosa Medrano: *Philosophia Thomistica Seu Cursus Philosophicus. Tomus prior* (Romae, 1688). En quinto lugar, un amplio fragmento de la obra del cosmógrafo jesuita Juan Ramón Conink: *Cubus et sphaera geometricae duplicata* (Lima, 1688). Finalmente, de la obra del jesuita José de Aguilar: *Cursus philosophicus dictatus Limae. Tomus Tertius. Tractatus in libros methaphisicae* (Sevilla, 1701).

### Los límites del lenguaje y la mística

Este debate condujo a otro problema clásico de la filosofía moderna: el de los «límites del lenguaje», que a su vez abrió otro camino: «la mística». Una suerte de alternativa en la sombra (asociada al fantasma del solipsismo) adherida a la metafísica moderna del sujeto, desde Descartes, Leibniz y Berkeley hasta el mismo Tractatus, de Wittgenstein, a inicios del siglo XX.

La literatura mística, a diferencia de la escolástica, abandona o mira con escepticismo la vía conceptualista de la filosofía teórica y en cierto modo se aproxima a la filosofía práctica.

La mística consiste en un tipo de experiencia de la conciencia que no se produce por la sensibilidad o la razón natural, sino que es de carácter trascendental. Una conciencia que ilumina desde fuera de este mundo oscuro, como muestra la emblemática metáfora de la oscuridad mundana de Ignacio de Loyola: «ilumina un mundo oscuro que no se comprende a sí mismo».

Como hecho lingüístico, el discurso místico constituye un desafío a los límites del lenguaje: mostrar aquello de lo que no se puede hablar con claridad, como «escrituras que carecen del sentido corporal». En esta parte hemos incluido largos fragmentos del libro del místico limeño Antonio Ruiz de Montoya: *Silex del divino amor y rapto del ánima en el conocimiento de la primera causa* (Lima, 1650).

### Sobre la filosofía moral

El tercer gran debate se sitúa en el terreno de la filosofía práctica y tiene por eje la doctrina moral del probabilismo. Una de sus primeras expresiones públicas en el Perú la encontramos en el jesuita Diego de Avendaño (1594-1688). El texto seleccionado pertenece a su monumental *Thesaurus indicus* (Amberes, 1667-1686, seis volúmenes).

La polémica desató verdaderos escándalos públicos de orden religioso (el intento de condenar el probabilismo en el VI Concilio Limense de 1772, bajo la acusación de «laxismo» moral) y también de orden político (la expulsión de los jesuitas por la *Pragmática Sanción* de Carlos III del 7 de setiembre de 1767, acusándolos de avalar el «regicidio»).

El «pecado» del probabilismo consistió en trasladar gran parte de los juicios morales y políticos a la esfera de la opinión y, por tanto, no sujetarlos a algún imperativo categórico sino a los motivos contextuales: las circunstancias que originan el acto moral. Avendaño adopta lo que Muñoz García denomina una «moral de situación». «Consecuencia del probabilismo es la casuística, opción opuesta al rigorismo», de ahí la acusación de «laxismo» con que fue estigmatizado el probabilismo como «causante de todos los males del Perú» por parte de los fundamentalistas morales.

Se incluyen dos textos que grafican la disputa del probabilismo: en primer lugar, el texto antiprobabilista del abogado de la Real Audiencia de Lima Francisco Álvarez<sup>5</sup>. El otro documento es un manuscrito inédito del siglo XVIII, de autor desconocido, contrario a la condena del probabilismo, que circuló clandestinamente en Lima durante el VI Concilio Limense de 1772, titulado: *La antorcha luminosa*.

### Sobre la naturaleza del poder político

El cuarto debate se refiere a la esfera de la filosofía política. Dos *tópicos* de los anteriores debates confluyen en los discursos políticos sobre el poder: 1) la representación organicista de la sociedad y el Estado como un todo y 2) el carácter sagrado del Estado como cabeza providencial del cuerpo social para la articular una comunidad multicultural y unificar sus fines trascendentales.

Se han seleccionado textos de Diego de Avendaño: *Thesaurus Indicus* (Amberes, 1668) capítulo I: «Si se puede dudar del derecho de los Reyes Católicos sobre las Indias» y del libro de Antonio de León Pinelo: *El paraíso en el nuevo mundo* (Madrid, 1656). Igualmente, fragmentos del libro de Vitorino Gonzales Montero y del Águila: *Estado político del Reino del Perú* (Lima, 1742) y del opúsculo de Pedro Joseph Bravo de Lagunas: *Voto consultivo* (Lima, 1755). Finalizamos con fragmentos de la legendaria *Carta dirigida a los españoles americanos* (Londres, 1801) de Juan Pablo Viscardo y Guzmán.

La presencia recurrente del paradigma organicista en nuestra tradición política fue detectada y estudiada mucho antes que nosotros por el historiador sanmarquino Miguel Maticorena Estrada<sup>6</sup>: «El organicismo, la metáfora del “cuerpo” político-social, o analogía orgánica, constituyó la base de la teoría del Estado y la sociedad en todo el periodo colonial de América Latina. El “cuerpo místico” de San Pablo dio paso al “cuerpo político” o “cuerpo moral-político de Francisco Suárez” y se transformará en América Latina en “cuerpo de nación”, metáfora naturalista, duramente criticada por Hobbes y por toda la tradición contractualista moderna, por sus consecuencias autoritarias».

\* Profesor principal de la Escuela Académico Profesional de Filosofía en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM) desde 1978. Es profesor visitante en la Facultad de Derecho José María de Hostos, de Puerto Rico, desde 2005. Editor de la serie Cuadernos de Filosofía de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la UNMSM (1995-1998).

1 Basadre, Jorge; *Historia de la República...* 6ª ed., Lima, Ed. Univ., 1970, t. XVI.

2 Belaunde, Víctor Andrés; *Meditaciones peruanas*. Lima, P. L. Villanueva Ed., 1963, p. 18.

3 Acosta, *Historia natural y moral...*, ob. cit. Lib. V, cap. III, p. 142.

4 Acosta, *De Procuranda Indorum...*, ob. cit., Lib. IV, cap. IX, p. 518.

5 Publicado al inicio del libro *Idea sucinta del probabilismo...* (Lima, Imprenta Real: Calle de Palacio, 1772, 206 pp.).

6 Maticorena Estrada, Miguel; *El concepto de cuerpo de nación del siglo XVIII*. Lima, UNMSM, 1974.

# ANTONIO CISNEROS

## LAS ESCALAS DEL VIAJE

Peter Elmore\*

La poesía de Antonio Cisneros tiene en todas sus escalas el signo del viaje. Da cuenta de una escritura que se desplaza en las aguas de la historia colectiva y de la experiencia personal. Traza los avatares y las aventuras de un sujeto a la vez único y plural.

Figura central de la llamada Generación del 60 en el Perú y autor de una de las obras poéticas más importantes en la literatura contemporánea de lengua castellana, Antonio Cisneros (Lima, 1942) dejó de estar entre nosotros el 6 de octubre de 2012. Su poesía, desde *Destierro* (1961) hasta *Un crucero a las islas Galápagos* (2005), tiene en todas sus escalas el signo del viaje. De la distancia y los encuentros, de los extravíos y los hallazgos, da cuenta de una escritura que se desplaza sin temor y con gracia en las aguas —pocas veces mansas, casi siempre turbulentas— de la historia colectiva y de la experiencia personal. Carta de navegación o cuaderno de bitácora, la poesía de Antonio Cisneros traza los avatares y las aventuras de un sujeto a la vez único y plural.

«El puerto /casi ha llegado / hasta los barcos», declaraba, con lacónica serenidad, la voz poética en el libro del noviciado, publicado cuando el poeta tenía 19 años. Cuarenta y cuatro años más tarde, un hablante febril y clarividente dice, en el primer poema en prosa de *Un crucero a las islas Galápagos*: «No es en esos meandros, donde viven los peces de agua dulce, que yo el gran capitán *broadcaster* destajero, con cien pesos al mes mientras navego y ciento treinta cuando estoy en tierra, he sentido terror por lo que resta de mi ordinaria vida». Significativamente, entre los escenarios emblemáticos de la poesía de Cisneros destacan las riberas y los litorales: bordes cambiantes que unen y deslindan, márgenes donde se deciden los destinos y se realizan los balances. Los puntos de partida y los destinos invitan a examinar una existencia que se descubre en el tiempo y sus cambios. Es lo que se advierte ya en los títulos mismos de «Entre el embarcadero de San Nicolás y este gran mar» y «Medir y pesar las diferencias a este lado del canal», dos poemas espléndidos de *Canto ceremonial contra un oso hormiguero* (1968), que ganó el Premio Casa de las Américas, de Cuba, cuando este era el galardón más prestigioso para la poesía en castellano.

Cisneros, a quien con error se le ha visto como exponente de una poesía meramente conversacional y centrada en la vida llana de todos los días, fue un poeta que se desplazó con soltura por un amplio espectro expresivo y formal: flexible y abarcadora, la poesía de Cisneros —vitalista y culta, coloquial y arcaizante, épica y confesional, cosmopolita y arraigada en la vida peruana— moldea y funde materiales en apariencia dispares. El ámbito de la escritura comprende, holgadamente, tanto

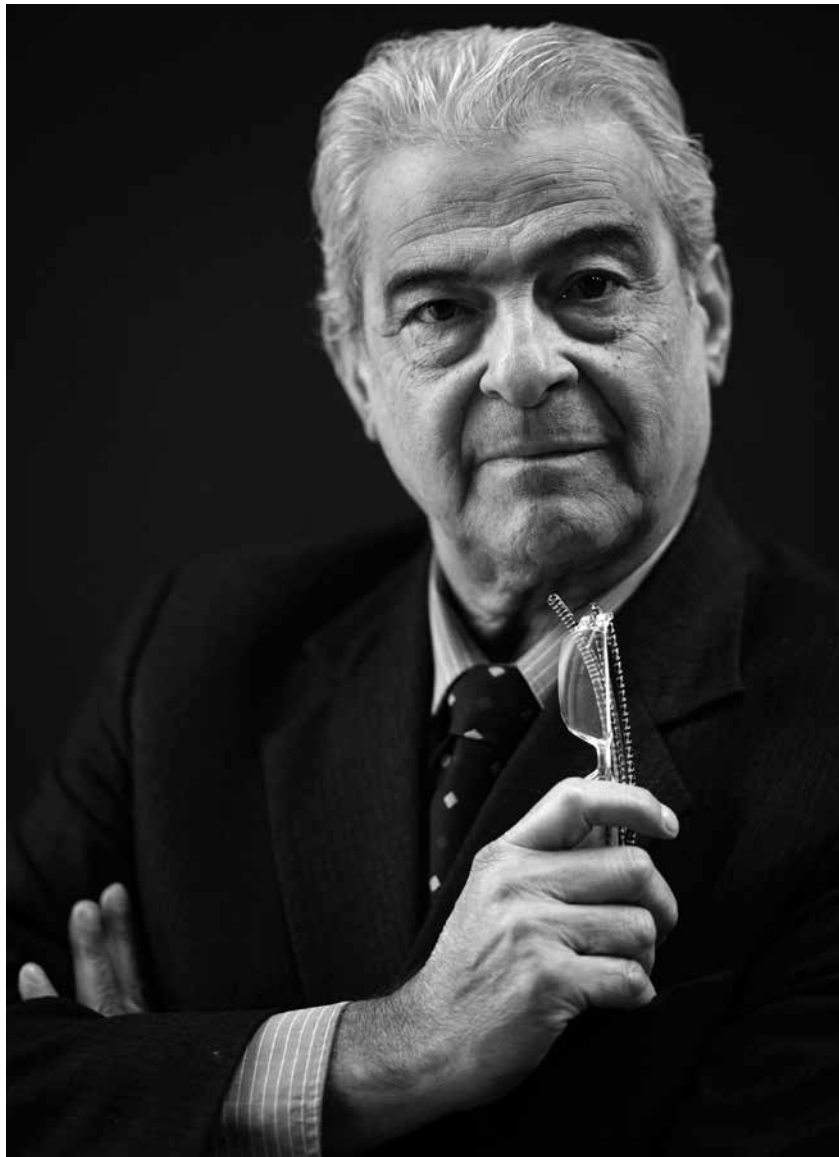


Foto: Mayu Mohanna

Último retrato de Antonio Cisneros. Lima, setiembre de 2012.

la larga duración histórica como la actualidad doméstica. Reacio a dividirse entre el impulso cívico y la meditación intimista, el poeta no cede ante la falsa oposición entre la realidad social y la experiencia personal: la primera persona de la poesía se convierte en una asamblea de voces y en un teatro de perspectivas. En Ezra Pound y, sobre todo, en Bertolt Brecht, halló Cisneros claves y propuestas que habría de elaborar creativamente. A través del monólogo dramático y de un reparto versátil de presencias, el poeta amplía la órbita de su expresión.

Ya en *David* (1962), el rey poeta es la persona (persona, en el teatro clásico latino, designa la máscara del actor) que representa el drama de su vida y lo somete al juicio ajeno. En *Monólogo de la casta Susana y otros poemas* (1986) una figura bíblica —Susana, perseguida y hostigada por los «viejos repelentes»— y un poeta de renombre universal —un Goethe que, en su ancianidad, no olvida «el vivo deseo por Annette»— son los otros en los que se refracta el poeta. En el segundo

libro de Cisneros, *David* es un ser complejo y, por eso, resistente a los clichés y las fórmulas: héroe y adúltero, monarca y poeta, el personaje recibe, según sus actos y actitudes, la solidaridad o el cuestionamiento de su cronista.

La simpatía o el sarcasmo tiñen la imagen del rey, pero la imagen más plena y genuina del *David* de Cisneros (o de Cisneros en *David*) se revela cuando toma la palabra, como en «Canto al Señor»: «Estoy acostumbrado al amor, / sin embargo conozco tu silencio». La plegaria precede en más de una década a una de las obras principales de Cisneros, *El libro de Dios y de los húngaros* (1975), que acoge la vivencia de la conversión religiosa y donde aparece «Domingo en Santa Cristina de Budapest y frutería al lado», acaso el poema más hermoso —por su tersa dicción, por el modo en que sostiene un tono jubilosamente ceremonial y por la impecable plasticidad de las imágenes— que escribió Cisneros.

*Comentarios reales* (1964) fue el libro que siguió a *David*. Después de la incursión heterodoxa en la histo-

ria sagrada, le tocaba el turno a la intervención polémica en la historia nacional. La alusión risueña a la obra del Inca Garcilaso de la Vega exhibe el propósito cuestionador del poeta, que a los 22 años recibió por este volumen el Premio Nacional de Poesía. El homenaje más asiduo, sin embargo, ha sido el de la imitación: las revisiones versificadas del pasado peruano se multiplicaron a partir del ejemplo de *Comentarios reales*. El ingenio crítico de Cisneros se luce, sobre todo, en los poemas satíricos (como, entre otros, «Oraciones de un señor arrepentido» o «Descripción de plaza, monumento y alegorías en bronce»). Es notable también su laconismo, la contención de la palabra poética, que fue un antídoto necesario contra la retórica frondosa de los epígonos del Neruda de *Canto general* o del Vallejo de España, *aparta de mí este cáliz*. En *Crónica del Niño Jesús de Chilca* (1981), Cisneros retoma la mirada histórica y la voluntad crítica de *Comentarios reales*, pero rectifica la escala y los procedimientos del proyecto: las voces de los poemas —salvo la del último, el excelente «Entonces en las aguas de Conchán (verano de 1978)»— proponen versiones estilizadas de los testimonios ofrecidos por informantes de una comunidad campesina, de antigua memoria y agónico presente, en la costa sur de Lima.

A los 26 años, con *Canto ceremonial contra un oso hormiguero*, Cisneros publicó uno de los libros más importantes de la poesía latinoamericana del siglo XX. Diestra interpelación de cierta idiosincrasia limeña, encarnada en el maledicente «oso hormiguero», el poemario es una toma de posición —aguda y ferozmente irónica, pero también nostálgica y emotiva— ante el entorno familiar, la propia biografía y la ciudad en la que se crió el poeta. «Y tuve una muchacha de piernas muy delgadas. Y un oficio / Y esta memoria —flexible como un puente de barcas— / que me amarra / a las cosas que hice y a las infinitas cosas que no hice, / a mi buena o mala leche, a mis olvidos. / Qué se ganó o perdió entre estas aguas. / Acuérdate, Hermelinda, acuérdate de mí», dicen los versos finales de «Crónica de Lima». En *Canto ceremonial contra un oso hormiguero*, el hablante lírico es protagonista y testigo: el yo confesional tiene la densidad y el perfil de un personaje, de una presencia activa en el teatro del mundo. La tragicomedia en la cual actúa —y en la que se decide el destino de su palabra— es la de la comunicación. Así, el canto ceremonial de la poesía combate a

«En medio siglo de trayectoria, la poesía de Antonio Cisneros se revela como una exploración de las escalas y las transformaciones de una conciencia creadora y crítica que se pone imaginativamente en escena para, al mismo tiempo, interrogar los límites de la identidad personal, las demandas de la historia y las posibilidades comunicativas de la palabra lírica».

quien, con su mala fe, vicia el diálogo social. Otra urbe —Londres, que es donde el poeta escribe su libro— se presenta también como escenario del habla y la experiencia, en poemas como «Karl Marx. Died 1883 aged 65» o «Kensington, primera crónica».

El agotamiento de la primera aventura europea del poeta es el sustento existencial de *Como higuera en un campo de golf* (1974), el más voluminoso de los libros publicados por Cisneros y, sin duda, el más cáustico de todos. Los poemas de desamor (como «Cuatro boleros maroqueros» o «Dos sobre mi matrimonio uno») y los de balance de la vida de expatriado (como «Londres vuelto a visitar, arte poética 2» o «A dedo hasta Florencia») son imprescindibles en la más sumaria de las antologías de Cisneros. A pesar de su excelencia formal, el libro se halla ante un callejón sin salida: el desencanto cubre todo, incluida la poesía misma.

Para que la travesía continuara, fue necesario el retorno a la fe: el verbo renace —celebratorio y solidario, sereno e íntimo— en *El libro de Dios y de los húngaros*. Poesía religiosa de alta ley, como la de los sonetos a la Virgen, de José Lezama Lima, o la de Telescopio en la noche oscura, de Ernesto Cardenal, es la de *El libro de Dios y de los húngaros*. Lo es también la de *Un crucero a las islas Galápagos* (2005), uno de los libros de poesía más brillantes, imaginativos y complejos de nuestros tiempos. Entre *El libro de Dios y de los húngaros* y *Un crucero a las islas Galápagos* se halla *Las inmensas preguntas celestes* (1992), cuya atmósfera de crisis y desasosiego replica, en las circunstancias de la guerra interna y la crisis económica que devastaron al Perú en la década de 1980, el clima sombrío de *Como higuera en un campo de golf*.

En *Un crucero a las islas Galápagos*, la concentración en cuadros dramáticos o escenas líricas define a los poemas en prosa, cuyo ímpetu lleva a los confines de la memoria y al trasmundo. El yo poético —que se figura como un navegante a la vez

alucinado y lúcido— observa con mirada de vidente, de modo que no es solo el formato del poema en prosa lo que vincula a este volumen con las *Iluminaciones*, de Arthur Rimbaud. En todos sus destinos —los del pasado distante, la actualidad y la ultratumba—, el testigo reconoce la paradójica presencia del más allá: el horizonte de la nostalgia o el de la anticipación apocalíptica orientan la travesía. La imaginación poética privilegia los litorales y los vastos espacios acuáticos: el signo de *Un crucero a las islas Galápagos* no es el estancamiento, sino la aventura.

La mirada del viajero sentimental y creyente abarca, en *Un crucero a las islas Galápagos*, varios tiempos y diversos planos: es, por ello, múltiple y panóptica. En el libro, la memoria y la fantasía distinguen a la persona poética, pero lo que en último análisis la define es el cuerpo. Como Jorge Eduardo Eielson o César Vallejo, para hablar de dos figuras claves de la modernidad poética en el Perú, Cisneros entiende en su poesía que el drama humano es, en un sentido radical, un drama somático. El dolor y el placer —el *pathos* y la pasión amorosa— son pulsiones encontradas, pero de la misma naturaleza: los misterios de la carne son problemas del espíritu. Nada ilustra lo anterior de un modo más trágico que el instante de la muerte, una y otra vez conjurado en las páginas de *Un crucero a las islas Galápagos*.

En medio siglo de trayectoria, la poesía de Antonio Cisneros se revela como una exploración de las escalas y las transformaciones de una conciencia creadora y crítica que se pone imaginativamente en escena para, al mismo tiempo, interrogar los límites de la identidad personal, las demandas de la historia y las posibilidades comunicativas de la palabra lírica.

\* Su publicación más reciente es la edición y prólogo de *Antología poética*, de Antonio Cisneros, en la colección Aula Atlántica del Fondo de Cultura Económica (México D. F., 2012). Es autor de varios libros de ensayo y narrativa. Es catedrático en la Universidad de Colorado, Estados Unidos.

## RÉQUIEM

II  
Sea este cordero a la norteña  
alegre y abundante  
como los bares el viernes por la noche.

Siempre esté con nosotros, es decir,  
en nuestro corazón,  
pero también en nuestro calmo vientre.

Compasivo y sabroso sepa ser  
en el lecho de muerte,  
donde cesan la gula y la memoria.

Sea el cordero  
símbolo y consuelo. Agnus Dei.

Sea eterno el cordero  
con sus papas doradas partidas en mitad.

Mas no se tenga  
por cosa de comer y digerir.

Sea solo un farol, una bengala  
en medio de los fondos submarinos.

Algo en la mano para esa travesía  
tan oscura y feroz como un mandril.

En *Las inmensas preguntas celestes*, Lima, Jaime Campodónico, 1992.



Con su esposa Nora Luna, 1984.

Foto: Jorge Deustua

## Últimas publicaciones y homenaje póstumo

Antonio Cisneros alcanzó a supervisar la reedición de sus libros *Como higuera en un campo de golf* (Barcelona, Kriller71, 2012), *Propios como ajenos* (México D. F.: UNAM, 2012) y *Canto ceremonial contra un oso hormiguero* (Lima: Peisa, 2012). Vio también la reedición de *Antología poética* (México D. F., FCE), editado y prologado por Peter Elmore, que fue presentado póstumamente por la Embajada de México en la Municipalidad de Miraflores. El Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú rindió homenaje y organizó una exposición sobre su obra en el Centro Cultural Inca Garcilaso, donde fue director desde el 2005 hasta la fecha de su fallecimiento. La Biblioteca Nacional del Perú le ha dedicado un número especial de su revista *Libros & Artes*.

---

# TEODORO NÚÑEZ URETA

## RETRATOS

---

El 2012 se celebró el centenario del nacimiento de Teodoro Núñez Ureta, uno de los más importantes artistas figurativos del Perú. En 2013, el Museo de Arte de la Universidad de Vargas Llosa de Arequipa realizaron una exposición de sus obras.



# NÚÑEZ URETA: DEL PAÍS

rativos del Perú. La galería Pancho Fierro de la Municipalidad de Lima, el Museo de la Nación y la Biblioteca Mario  
exposiciones retrospectivas de su obra.

**T**eodoro Núñez Ureta (Arequipa, 1912-Lima, 1988) fue uno de los más versátiles artistas plásticos contemporáneos. Con sostenida habilidad dominó géneros pictóricos diversos —la acuarela, el óleo, el pastel, el dibujo, el mural al fresco—, transmitiendo a través de ellos sus sobresalientes dotes de colorista, dibujante y perspicaz escudriñador del alma de su pueblo, vislumbrada a través de las multifacéticas formas de la realidad. Su aventura vital en el arte fue un permanente reencuentro con las raíces sencillas y claras del entorno social de su infancia, adolescencia y juventud: la Arequipa de la primera mitad del siglo XX, que mantenía una estrecha vinculación entre el universo rural de su hermosa campiña y la todavía apacible atmósfera cotidiana de aquella urbe que en 1950, año en que se traslada a Lima, no sumaba más de doscientos mil habitantes. Atmósfera atravesada cada cierto tiempo por convulsiones ciudadanas, que desde el siglo XIX han tenido decisiva gravitación en los acontecimientos políticos y sociales del país. Precisamente, el temprano compromiso de Núñez Ureta con las corrientes renovadoras de su región le costó el destierro a Chile, donde permaneció en 1932 y 1933. No cabe duda que la aguda observación de los campesinos y gente humilde de su tierra, la irónica mirada auscultadora de las laberínticas penumbras de los corredores y antesalas de las audiencias judiciales, la experiencia de ver con ojos burlescos a los politiqueros vendedores de ilusiones, junto con sus lecturas universitarias, sus viajes y su talante denunciador y rebelde, nutrieron su pincel para pintar, como él mismo lo asevera, «sin patrioterías, sin declamaciones, sin anteojos de turista: al país con su gente, su paisaje, su esperanza, su grandeza...».

Extracto del prólogo de *Teodoro Núñez Ureta: pintura mural*, de Luis Enrique Tord, Lima, Fondo Editorial del Banco Industrial del Perú, 1989.

#### LEYENDAS:

1. *Pasaje iqueño*, 1957. Fotografía de Daniel Giannoni. Cortesía de la Municipalidad de Lima.
2. *Autorretrato*, 1982. Fotografía de Daniel Giannoni. Cortesía de la Municipalidad de Lima.
3. *La ciudad de Arequipa*. Mural al fresco. 1950. Ubicado en el antiguo hotel de turistas de Arequipa. Cortesía del Fondo Editorial del Congreso de la República.

2



# LA COCINA AIMARA

La cocina sur andina del Perú tiene entre sus fuentes inspiradoras la antigua tradición milenaria del pueblo aimara. Un reciente libro del antropólogo Hernán Cornejo busca sus raíces en la edición bilingüe aimara-español, publicada por el Fondo Editorial de la Universidad San Martín de Porres.

La cocina aimara es una de las cocinas étnicas más importantes de Sudamérica, un patrimonio cultural vivo, con sofisticadas técnicas de cocción, reglas culinarias, fuerte simbolismo que puede evidenciar jerarquías, prestigio social, resaltar antiguos y nuevos roles sociales, organizar y homogeneizar a los hombres en grandes comidas ceremoniales. Maneja criterios funcionales, intencionalmente puede movilizar los sentidos, moldear conductas, equilibrar comportamientos, activar el funcionamiento de los órganos del cuerpo [...].

Es una cocina con historia, donde aún se pueden reconocer vestigios y estilos culinarios de los antiguos pucaras, tiahuanacos, puquinas, uros, lupacas, chiriguano y pacajes, profundamente arraigados al sentir del pueblo. Sus ollas de barro, batanes de piedra, morteros, moladoras y vasos ceremoniales testimonian el tiempo. Desde los primeros hombres que llegaron al Altiplano hasta nuestros días, los aimaras han edificado una cocina con un recetario de sorprendentes sabores y técnicas de preparación que muy bien pueden ser utilizados en el mundo moderno.

En el Perú, específicamente en los departamentos de Puno, Tacna, Moquegua y Arequipa, se puede distinguir estilos culinarios altamente diferenciados por sus sabores, estilos y estética. Este libro permite recuperar la simbología y recetas de la cocina aimara del Perú y en particular las técnicas de cocción, discreciones y excesos en la condimentación, preparaciones virtuosas, sofisticadas reglas gastronómicas y formas encubiertas de modernidad, tolerancia y asimilaciones con cocinas cosmopolitas.

## La cocina aimara de Puno

Es una cocina que se caracteriza por la sencillez y por mantener el sabor natural de los alimentos. No se complica con excesivas especias y frituras. La cocinera aimara de Puno se esmera en dominar al máximo los tiempos de cocción para que sus platos no queden excesivamente cocinados y ni pierdan el sabor original de sus ingredientes. Estas guerreras del sabor se caracterizan por preparar majestuosos caldos y guisos delicados con sabores extremos, y destacan, además, por ser expertas en comidas ceremoniales y de cálculo preciso para alimentar a grandes multitudes.

En Puno los aimaras viven en los pueblos de Tilali, Conima, Moho, Rosaspata, Vilquechico, Huancané, Juliaca, Puno, Ilave, El Collao, Chucuito, Yunguyo y Sandía. Los platos que en su mayoría se preparan en estos pueblos son los caldos a base de pescado del lago Titicaca, como el carachi (pescado nativo del lago), y también los suculentos e inolvidables caldos de cabeza de carnero que



Foto: Jean-Louis Conterre

alimentan a todo el pueblo en los días de fiesta y feria. También resaltan los guisos magistrales y venerados como el huaicani, matasca, thimpo, picante y el legendario olluquito con charqui. A ellos deben agregarse los soberbios platos de fiesta como el lechón al horno, variedad de asados e irreverentes rocotos rellenos con mucha vitalidad y armonía.

## La cocina aimara de Tacna

Es una cocina que ha sabido conservar mucho de la esencia de la tradicional gastronomía aimara, debido a la cercanía con los pueblos de Puno. La principal característica de esta zona aimara es la preponderancia de platos a base de frituras. Las cocineras aimaras de Tacna no tienen ninguna timidez a la hora de especiar sus preparaciones, pues apelan a sofisticados sistemas de cocciones y frituras. Su habilidad está en lograr preparaciones virtuosas llenas de combinaciones en carnes y chuños.

En Tacna los aimaras viven en los pueblos de Tarata, Ticaco, Sitajara, Susapaya, Chucatami, Turacachi, Estique-Pampa, Chucatami, Ticaco, Candarave, Curibaya, Quilahuani, Huanuara, Cairani, Ilabaya, Camilaca, Calana, y en los asentamientos humanos de Alto de la Alianza y Nueva Esperanza. Los platos que más resaltan y se distinguen por su sello aimara son el chicharrón de alpaca, el lechón al horno y los soberbios caldos de carnero.

## La cocina aimara de Moquegua

Imaginación y sabor caracterizan a la culinaria aimara de Moquegua. En ella predominan las carnes, choclos y papas, una trilogía de sabores que permiten preparar platos de sabo-

res fuertes y consistentes. En Moquegua, los aimaras vienen de los pueblos de Carumas, Cuchumbaya, San Cristóbal, Samegua, Sorata, Calacoa e Iscoña. Los platos que más destacan son el asado de alpaca y *kanka* de llama. Además, en los poblados de Carumas son especialistas en la permanente comercialización de frutas secas de durazno, melocotones y quesos.

## La cocina aimara de Arequipa, valle del Colca

Lentamente se va extinguiendo la cocina aimara en la ciudad de Arequipa. La presencia aimara en esta ciudad está casi extinta, solo queda una gran cantidad de toponimias y calles con nombres aimaras, inclusive muchos de sus platos, como el caldo de chuño negro, caldo blanco, chairo, chaquetripas, etcétera, han sufrido un lento mestizaje y han sido asimilados a la gran culinaria arequipeña. Pero es necesario resaltar que en las últimas décadas miles de migrantes aimaras de nuevo han poblado masivamente asentamientos humanos de Ciudad Principal, Cerro Colorado, Ciudad Blanca, Israel, Miguel Grau y Hunter.

Por otro lado, un importante grupo de aimarahablantes vive en el valle del Colca, específicamente en Caylloma, Tisco, Sibayo, Callalli, Tuti, Canacota, Chivay, Achoma y Maca. Estos aimaras conviven con un mercado emergente de exportación de lanas de auquénidos y tam-



Foto: Juanjo Calvo

bién con el turismo. A pesar de ello, los últimos aimaras collaguas del valle del Colca mantienen sus costumbres, celebraciones, algunos ritos dedicados a los cultivos y fiestas, con marcados rasgos aimaras, como la danza del Q'amili, Wit'iti o Wifala, Tukutusuy, carnavales, Fiesta de las Cruces, techamientos de casa, Jenq'aña y Todos los Santos. Los platos más destacados de los collaguas del valle del Colca son los legendarios chupes de maíz y cebada, también los asados y chicharrones de alpaca y llama, humitas, mazamoras de chuño o harina de maíz, tripas rellenas de sangre, o jolques de hígado.

Extractos de *La cocina aimara. Aymarana phayñaña*, de Hernán Cornejo, Lima, Fondo Editorial de la Universidad de San Martín de Porres, 2012. Ver [www.usmp.edu.pe/fondoeditorial](http://www.usmp.edu.pe/fondoeditorial).



## RECETAS

### CALDO DE PAPALIZA

**INGREDIENTES** | 4 porciones  
 300 gramos de olluco cortado en larguitos  
 250 gramos de carne de chalonga, remojarla 15 minutos antes de la preparación  
 4 papas peladas y partidas en dos  
 1 zanahoria cortada en largo  
 ½ taza de habas verdes  
 1 cebolla cortada en cuadritos  
 3 cucharaditas de ajos molidos  
 1 rama de perejil  
 2 cucharadas de aceite  
 Sal y pimienta al gusto  
 2 litros de agua



#### PREPARACIÓN

En una olla preparar aderezo con aceite, cebolla, pimienta, comino y chalonga. Dejar que sude y agregar agua. Cocinar hasta que la carne esté blandita e incorporar las verduras y el olluco. Dejar cocinar por 10 minutos y agregar las papas, rectificar la sal. Servir y espolvorear con perejil.

### TUNTA RELLENA CON QUESO

**INGREDIENTES** | 5 porciones  
 20 chuños blancos o tuntas, remojados la noche anterior  
 200 gramos de queso preferentemente de paria  
 1 taza de leche evaporada  
 50 gramos de mantequilla  
 ½ cucharadita de anís  
 1 cola verde de cebolla  
 1 rama de muña  
 2 cucharadas de aceite  
 Sal al gusto  
 2 litros de agua o hasta cubrir con agua los chuños

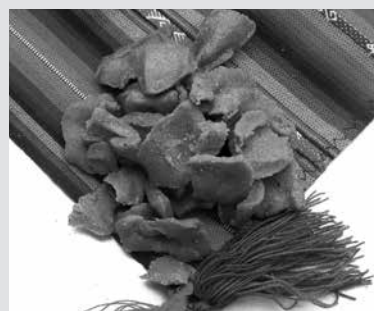


#### PREPARACIÓN

La noche anterior lavar y remojar los chuños blancos o tuntas en un recipiente destapado. Una hora antes de la preparación escurrir el agua y reservar en el recipiente. En una olla grande de barro cocinar los chuños, la cola verde y la sal al gusto. Esperar unos 20 minutos, luego escurrir el agua, agregar varios chorros de aceite, esperar de 8 a 10 minutos y retirar la olla. Destapar la olla unos minutos y reservar en otro recipiente, luego cortar por la mitad los chuños, untarlos con mantequilla, juntarlos con una tajada de queso y reservar unos minutos. En una olla grande colocar con mucho cuidado los chuños rellenos y agregar leche, mantequilla, anís y sal al gusto, cubrir con delgadas tajadas de queso y cocinar a fuego lento de 10 a 15 minutos, o hasta que el queso logre un punto «ligoso» y se consuma la leche.

### KISPIÑA

**INGREDIENTES**  
 1 kilo de harina de quinua (previamente tostada y molida en batán)  
 250 gramos de catawi (mezcla de cal con agua)  
 Sal al gusto  
 3 tazas de agua fría



#### PREPARACIÓN

Hacer una masa de harina de quinua con catawi y un poco de agua, mezclar hasta lograr una masa casi amarillenta, luego sobarse las manos con un poquito de aceite y con la masa formar un hilo grueso que pueda fácilmente ser cortado en pequeñas porciones y moldeado con la presión de los cuatro dedos, hasta lograr una forma de pequeñas galletas y reservar unos minutos. En una olla de barro se introduce una base que impida el contacto de la masa con el agua, el ingenio de la mujer aimara consiste en introducir maderitas o palitos, y una capa de paja o uchu andino. Cocinar al vapor los kispinos de 10 a 12 minutos, y luego voltear hasta lograr una cocción apropiada. Retirar de la olla y envolver los kispinos en una manta hasta que se enfríen.

### ASADO DE LLAMA

**INGREDIENTES** | 4 porciones  
 8 presas de carne de llama  
 ½ taza de ají panca molido  
 1 cucharadita de comino  
 1 cucharadita de pimienta  
 1 cucharadita de huacatay  
 Sal al gusto  
 ½ taza de aceite



#### GUARNICIÓN

8 papas peladas untadas con ají panca y aceite  
 8 chuños negros sancochados

#### PREPARACIÓN

La noche anterior marinar la carne de llama solo con sal y agua. Al día siguiente en un pocillo preparar un aderezo con ají panca, ajo, pimienta, comino, sal. Seguidamente untar la carne con el aderezo, a la cual a veces es necesario darle algunos cortes para que el marinado sea parejo. Después poner la carne en una asadera y untar las papas con ají panca. Hornear durante 20 minutos, voltear la carne y esperar a que tenga la cocción perfecta para servir con chuño sancochado y papas.

### KUSA DE CHUÑO

**INGREDIENTES** | 42 a 45 vasos aproximadamente  
 1 kilo de harina de tunta previamente remojada, tostada y molida en batán  
 2 palitos de canela  
 8 clavos de olor  
 2 bolas de chancaca  
 10 litros de agua



#### PREPARACIÓN

La tunta debe ser remojada el día anterior, y en la mañana siguiente se debe escurrir toda el agua. Después debe ser triturada en el batán con mucho cuidado y reservarla. En una sartén tostar la tunta ligeramente u reservarla en la intemperie. Esta operación tiene la finalidad de activar los jugos naturales y segregar el almidón necesario en el momento de la cocción. Después en una olla grande cocinar durante una hora aproximadamente la tunta con agua, chancaca, canela y clavo de olor. Dejar enfriar y cambiar de recipiente, para ello es necesario separar la harina de tunta y el líquido con una tela delgada. Al momento de servir, agregar y corregir el azúcar. Servir en vasos. Al final se puede espolvorear con canela molida.

### ASADO DE ALPACA

**INGREDIENTES** | 4 porciones  
 4 presas de carne  
 5 cucharadas de ají panca molido  
 4 cucharadas de ajos  
 1 taza de cerveza negra  
 Sal, comino y pimienta al gusto



#### GUARNICIÓN

8 chuños negros sancochados

8 papas peladas sancochadas

Llahua (salsa preparada de ají amarillo panca, cebolla, aceite y ajo)

Ensalada de lechuga, cebolla, tomate y marinado como limón, comino, pimienta y sal

#### PREPARACIÓN

El día anterior preparar en un recipiente o plato hondo un marinado o jugo condimentado con ají, comino, sal, ajo y cerveza. Luego untar la carne, tajarla con una servilleta delgada y dejar reposar durante 12 horas aproximadamente. Al día siguiente, calentar el aceite en una sartén y freír la carne. Servir con 2 papas sancochadas, 2 chuños y ensalada de llahua.

# EL VALS Y LA CANCIÓN CRIOLLA

Gérard Borrás\*

El vals criollo peruano sigue asociado a célebres compositores y artistas que le dieron fama internacional a mediados del siglo XX. El autor de *El vals y la canción criolla (1900-1936)* propone una nueva lectura de esa época, poniendo en evidencia las estrechas relaciones entre el vals y los habitantes de Lima.

El 18 de octubre de 1944, el presidente de la República, Manuel Prado, estableció que el 31 de octubre de todos los años sería en adelante festejado como el Día de la Canción Criolla, fecha en la que se rendiría un homenaje específico a la música «popular», esencialmente tocada y consumida hasta entonces por los sectores modestos de la capital. Este acto oficial, y finalmente muy político en el contexto de la época, consagraba una expresión cultural que hasta ese momento no había tenido sino relaciones bastante lejanas y bastante distendidas con los salones dorados de la República. Este reconocimiento le permitía pasar, según la expresión de Llorens Amico, «del callejón al palacio» (1983: 62) y probaba si era necesario que las canciones eran un poco menos frívolas y sin importancia como lo pretendían algunos.

Esta producción musical y cultural difundida, tocada y consumida en Lima de 1900 a 1936 es el objeto de nuestro estudio. En el seno de este grupo de *música criolla* de bastantes vagos contornos, se consolidó progresivamente un género desde fines del siglo XIX, como lo hicieron en otros lugares el tango, el son, la samba y la maxixa. En un inicio es conocido como vals limeño<sup>2</sup>, antes de convertirse paulatinamente en vals criollo, término que lo identifica con el criollismo, verdadero arte de vivir —según algunos— típicamente limeño. Este es el que privilegiaremos en nuestro estudio teniendo, al mismo tiempo, cuidado de no aislarlo totalmente de los otros géneros con los cuales compone un modo sonoro y estético particular.

La unificación oficial del presidente Prado estuvo acompañada en los años que siguieron de una producción, a la vez, abundante y de calidad. «La Generación del 50 [es] la época cimera de nuestra canción popular costeña», escribe uno de los observadores mejor informados del momento (Manuel Zanuttelli 1999: 99). Pero se asiste entonces a un desplazamiento por lo menos interesante. La canción criolla asume en ese momento una función social indudablemente nueva. Las mutaciones ocasionadas por las migraciones darán un estímulo al antiguo mito de la «Arcadia colonial» y una recuperación de vigor al criollismo como valor que puede servir de defensa ante la inquietante vitalidad de los andinos que llegan a la capital. El vals, más que sus congéneres de la canción criolla, será una de las herramientas de este intento de reescritura de la realidad. Antaño expresión predilecta de los sectores más marginalizados, «gente de medio pelo» de la sociedad urbana, este pasa a ser en las composiciones de Chabuca Granda y otros la expresión idealizada de un pasado histórico maravilloso en el que todo era «lujo, calma y voluptuosidad»<sup>3</sup>, an-



Carátula de *Lima, el vals y la canción criolla (1900-1936)*.

tes que lleguen los andinos, habría que añadir. Esta producción sólidamente apoyada por la producción discográfica, la radio y después la televisión, producirá una verdadera cortina de humo que no permite distinguir de la época de los orígenes sino escasas melodías antiguas que no vienen a chocar con las representaciones aceptables.

Este retorno insistente hacia un pasado idealizado dio origen en gran parte a la escritura de *Lima, la horrible*, asombroso panfleto incendiario en el cual Sebastián Salazar Bondy (2002 [1964]) desenmascara las ficciones y las representaciones engañosas del criollismo<sup>4</sup>. Salazar Bondy, tras González Prada y su prosa virulenta, después del «voto en contra» de Mariátegui<sup>5</sup>, denuncia esta fábula que trata de construir esta imagen idílica de la «Ciudad de los Reyes». Para Salazar Bondy, el problema mayor nace de la relación que los habitantes de Lima tienen con la memoria o más, exactamente, con la historia. Parecen satisfacerse más gustosamente con los contornos bastante vagos del mito, «la extraviada nostalgia»<sup>6</sup>, que con la «realidad-realidad» para retomar la expresión tan apreciada por José María Arguedas<sup>7</sup>. Esta relación desfasada entre una

memoria amnésica o ideológicamente reconstruida y una historia simplemente más cerca de los hechos es la que ha guiado en buena parte la redacción de la obra aquí presentada. El epígrafe que cita a Jacques Le Goff e indirectamente a Pierre Nora toma aquí todo su sentido.

En esta empresa ambiciosa, la canción podía desempeñar un rol esencial no perdiendo nunca de vista esta relación particular que mantienen las músicas y las canciones con la memoria o las memorias. Pocas expresiones humanas —excepto tal vez su vecina, la poesía— tienen esta capacidad de asumir las representaciones de las emociones y transmitir las a través de los años. Por cierto, sabemos muy bien que ya no se trata totalmente de la «misma» canción. Es obvio que «Jan Petit qui danse», aún familiar en los oídos de muchos habitantes del sur de Francia, no tiene completamente el mismo sentido que aquel que podía tener siglos antes<sup>8</sup>. Según las épocas, los receptores se las apropian y les dan a menudo nuevos significados, pero el objeto está ahí y perdura. El vals criollo no es una excepción. A más de un siglo de distancia, canciones como «La Palizada», «El guardián», «Tus ojitos», etcétera, forman parte de

la memoria colectiva de Lima y del patrimonio nacional. Pero ese es el problema. Si la música es soporte de memoria, elemento de memoria, su vínculo permanente e íntimo con el mundo que la hace nacer y le confiere sentido, la transforma en un objeto cultural extremadamente fugaz. Ahora bien, en Lima existe un sorprendente desfase entre lo que «estos grupos han hecho del pasado», retomando la expresión de Pierre Nora, y el pasado mismo. Por diversas razones, lo que la memoria colectiva peruana ha conservado de esta época «matriz» del vals y de la canción criolla es una memoria trunca, por no decir amputada, y le ha sustituido representaciones que poco o nada tienen que ver con lo que fue la realidad. Esta parte olvidada es la que hemos querido volver a encontrar y analizar, como primera etapa hacia una comprensión global de las evoluciones socioculturales del vals criollo.

Las dos fechas que enmarcan el periodo estudiado en esta obra delimitan un espacio que no es homogéneo desde el punto de vista de las producciones y consumos musicales. 1900 es por cierto una fecha «práctica», pero es también el momento en el que varios indicios muestran que el vals limeño emerge y comienza a construir sus propias características coreográficas y melódicas. Por eso la hemos escogido. 36 años más tarde muere Felipe Pinglo. Su desaparición es la otra fecha símbolo que hemos escogido a pesar de los problemas que planteaba. En efecto, muchas cosas cambiaron desde la época en que la única manera de escuchar y de hacer música implicaba la presencia simultánea de los músicos y de los oyentes. Los años veinte marcaron una ruptura con la primera ola de difusión masiva de discos. 1927 asiste a la llegada del cine hablado y musical. De 1930 a 1936, las radios extienden sus redes y su influencia, el disco y los aparatos de lectura como las «vitrolas» se convierten en objetos comunes. El vedetariado se ha consolidado en el mundo de la música popular y se puede hablar de una verdadera industria del espectáculo en este campo. A esto se añade la evolución de los gustos musicales que tienen incidencias inmediatas sobre la manera de componer música. Habríamos podido reducir el periodo para darle más coherencia, pero perdíamos mucho. Primero porque la diferencia tiene algo bueno: los dos periodos producen expresiones distintas y se capta mejor sus características específicas gracias a su comparación. Luego, porque, teniendo un enfoque más reducido, perdíamos la oportunidad de ver los sorprendentes nexos entre la canción y un contexto sociopolítico extremadamente rico: el incendio que toca a su fin, la crisis con Chile por Tacna y Arica, con Colombia por Leticia, el surgi-

# SONIDOS DEL PERÚ

MÁQUINA DESTRUCCIÓN  
AUTOBÚS  
(INDEPENDIENTE, 2012)

Autobús, una banda con varios años en la escena *indie* limeña y que logró gran notoriedad al abrir los conciertos de las internacionales The Killers y Franz Ferdinand, presenta su segundo larga duración, titulado *Máquina destrucción*, disponible en su integridad en su página web <http://autobusmusic.bandcamp.com>. Los puntos más altos del disco están en los terrenos de la producción, grabación y ejecución, que plasman el buen hacer de una banda que conoce su negocio y domina las convenciones del estilo, pues el *indie* es un género que hace tiempo dejó de definirse por su distribución, para hacerlo mediante sus propios estándares estético-musicales. *Máquina*



*destrucción* nos refiere directamente al Smashing Pumpkins del Mellon Collie and the Infinite Sadness, con algunos sutiles toques *dance* más cercanos a los primeros The Killers; todo inmerso en una estética con toques retro y *artsy* (que se extiende al arte conceptual del álbum y a los videos) muy de moda actualmente y que más de uno etiquetará como *hipster*.

NATURALEZA LUMINOSA  
LOS ÚLTIMOS INCAS  
(INDEPENDIENTE, 2012)

El dinamismo y la técnica del *rock* progresivo, unidos al virtuosismo del jazz, del ritmo inquieto del *funk* y de toda la identidad, misticismo y fuerza que imprimen los instrumentos tradicionales peruanos, hacen de la música de Los Últimos Incas (LUI) una experiencia en el que lo ecléctico es el hilo que da unidad al tejido. Un aspecto interesante de este grupo es el afán por la investigación. *Naturaleza luminosa*, cuarto trabajo de la banda, es un álbum que ostenta una coherencia y unidad digna de un disco conceptual, pero que se debe más a los aspectos musicales que a los temáticos. Fuera de eso, las letras de las canciones reivindican aristas del



pensamiento andino, y podremos encontrar joyas como «Llanto de la Pachamama», llena de poesía y de denuncia contra el daño ecológico. Un marco musical imponente, un trabajo de voces impecable y un sonido que no tiene nada que envidiar a trabajos salidos de grandes disqueras, vuelve a *Naturaleza luminosa* un álbum imprescindible. (Oscar Soto Guzmán).

miento del APRA, la llegada al poder de Sánchez Cerro..., la aparición también de otros actores, de otros testigos como *La Lira Limeña*, que comienza a publicar en 1929.

Al comienzo solo teníamos una idea aproximada de la memoria perdida, y estábamos lejos de sospechar lo que íbamos a encontrar. Para lograr hemos privilegiado un procedimiento que en muchos aspectos fue una verdadera prueba a medio camino entre la pesquisa de detective y el recorrido del combatiente. No podíamos obviamente satisfacerlos con las representaciones vehiculadas por esta memoria colectiva, voluntariamente o no castradora, sino ir in situ, como el antropólogo sobre el terreno, a buscar los rastros y los indicios que reconstruirían una imagen sonora, visual, sensible, de lo que pudo ser el vals criollo, la canción criolla de esta época. Se trataba de encontrar la mayor cantidad posible de «rastros» que permitiesen conocer mejor el objetivo en sí, de privilegiar su «materialidad objetiva» protegiéndonos de un análisis que haría de la lectura del texto de canción la única vía posible de estudio. Aun cuando los métodos de análisis literario han sido en extremo útiles, la reconstrucción de la memoria del vals criollo o de una parte de esta implicaba un procedimiento que pusiese en la mira una multiplicidad de soportes. Siguiendo en esto el procedimiento sugerido por Roger Chartier, hemos otorgado un lugar esencial a los objetos: discos, partituras, catálogos de editores, cancioneros, revistas, diarios, etcétera. Tantos elementos que como el hilo de Ariadna posibilitaban encontrar el rastro de cantidades de canciones y de músicas hoy totalmente olvidadas y que, sin embargo, esclarecían de manera extraordinaria la vida, las prácticas, las representaciones de los músicos y de los oyentes, en el contexto de su sociedad. Nuestra primera intención ha sido otorgar un amplio espacio a los «objetos encontrados». Aunque recarguen el texto, no hemos dudado en mostrarlos, en insertar imágenes, representaciones, porque en su materialidad hay toda una red de significados a la que deseábamos que el lector sea sensible.

Al final del volumen, agrupamos una selección de textos sobre la que hemos trabajado. Para el lector allí hay una suma importante de informaciones extraídas de soportes muy difíciles de encontrar, los discos y los cancioneros. A partir de este *corpus* puede acompañar la lectura y, si lo desea, proseguir el trabajo empezado en este breve estudio.

Este se organiza en torno a tres grandes movimientos, estando cada uno de ellos en deuda con algunos procedimientos. El primer capítulo debe mucho a la etnomusicología, disciplina que, en muchos aspectos, fue pionera al proponer prestar una mirada (y una oreja) aguzada sobre las complejas relaciones entre lo musical y lo social. Al darle forma me vino a la mente a menudo la célebre frase de Mantle Hood (1963): «El estudio de la música por sí misma y en el contexto de su sociedad». Esta frase marca sin duda todo nuestro estudio, pero hemos querido en el primer movimiento esbozar un contexto social en que aparecerían los actores, los creadores, las redes de difusión, y, al mismo tiempo, otorgar un lugar significativo al primer término de la ecuación: el vals en sí mismo. Consagrarnos tanto como es posible a los elementos formales que lo fabricaban, para en retorno comprender mejor sin duda sus funciones en el seno de la sociedad peruana de comienzos de siglo.

En el segundo capítulo se privilegiaban las representaciones. ¿Cuántas veces no hemos escuchado que la música era el «reflejo», la imagen de la sociedad en la cual es creada? Alain Darré lo dice con mucho acierto:

en un efecto de espejo permanente lo musical refleja el espacio social el mismo que lo reviste a su vez insuflándole nuevos sentidos (1966: 13).

Hemos intentado seleccionar en esta parte cierto número de temáticas representativas de los grandes temas que inspiraban a los letristas y a los compositores de la canción criolla. Después de haber puesto en evidencia en la primera parte del estudio la sorprendente capacidad de la canción para decir los acontecimientos, transmitirlos y divulgarlos,

la vemos en la práctica desde múltiples facetas. Estamos lejos de agotar el objetivo y cierto número de temas como los deportes, el fútbol en particular, hubiera podido enriquecer el *corpus* presentado aquí.

El tercer capítulo en sí no es muy diferente, en el fondo, del que lo precede. Muestra cómo la canción «dice», comenta, habla, de las crisis sociales, de la política, de los conflictos con los vecinos del norte y del sur. También es el reflejo, la imagen de estas situaciones. Pero al consagrar aquí una parte específica a las relaciones entre «música y política», nuestra intención era, sin embargo, la de superar la idea según la cual la música, la canción y la danza serían simplemente el espejo de lo que ocurre en una sociedad. Esta lectura, esta percepción de los objetos sonoros les denigraría el derecho de existir por sí mismos, solo serían el «reflejo de», «la imagen de». Finalmente, su función no sería sino la de ser servidores dóciles de los mensajes que deben transmitir. En este sentido, la canción que dice que es el reflejo de una situación, sería mucha más «informativa» que «performativa». Ahora bien, este capítulo nos facilita mostrar lo contrario. En el meollo de las crisis y de los conflictos, la canción se vuelve «un actor de la historia» para retomar la hermosa expresión de Jean Queniart (1999). Estamos lejos entonces de los chispazos románticos o de los amores macabros —por no decir necrófilos— que algunos vales se complacen en escenificar.

Introducción de *Lima, el vals y la canción criolla (1900-1936)*. Gérard Borrás. Instituto Francés de Estudios Andinos e Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2012. 503 pp. [www.ifeanet.org](http://www.ifeanet.org) / [www.pucp.edu.pe/ide](http://www.pucp.edu.pe/ide)

\* Es profesor de estudios latinoamericanos en la Universidad de Rennes 2, miembro del Centre de Recherches Historiques de l'Ouest (CERHIO) del Centro Nacional de la Investigación Científica. Dedicó sus investigaciones a las relaciones entre músicas populares y sociedades en América Latina y el Perú en particular. Es coautor con Fred Rohner del disco *Montes y Manrique. Cien años de música peruana 1911-2011*.

<sup>1</sup> No hay término de más compleja definición que el de «popular», sobre todo cuando se aplica a la cultura. En un encomiable trabajo de clarificación Denis-Constant Martin hace la siguiente observación: «La categoría popular no es, en general, ni precisa ni discriminan-

te y, cuando califica a la cultura, sugiere un conjunto vago cuyas capacidades analíticas y heurísticas son, a lo menos, poco evidentes» (Martin 2000: 169-183). En el campo musical, la masificación de la difusión ha hecho aún más evidente el lado inoperante de las fronteras que algunos han querido trazar. La música erudita de Shostakóvich difundida repetidamente en spots publicitarios y tarareada en la calle ¿no es tan «popular» como el último hit de moda, escuchado también por las élites políticas o culturales? En nuestro estudio «música popular» remite a una música tocada y consumida esencialmente en los sectores modestos de la capital peruana sin juzgar los elementos estéticos que la componen.

<sup>2</sup> En nuestro estudio conservaremos el término de «vals» tal como es utilizado en Lima. Lo hemos preferido a «valse», otro término limeño pero que mantenía la confusión con el «valse» europeo, y a «valsecito», diminutivo ambiguo.

<sup>3</sup> «El desarrollo de la difusión radial y televisiva a partir de los años 50 va modificando el carácter de la producción y difusión del vals, ampliando su espectro social. Las clases medias y altas reconsideran entonces su tradicional desprecio; es más: lo asumen como propio, identificándolo con una imagen fetichista de lo limeño que sobrevive hasta nuestros días. De ahí su oficialización, su vinculación con una Lima señorial inexistente y su afirmación en lo negro como contrapeso a la creciente presencia cultural andina en la ciudad» (Pilar Núñez Carvallo 1991: 101. Cfr. Christian Giudicelli 2000: 93-104).

<sup>4</sup> «Salazar Bondy deviene en *Lima, la horrible* un crítico insobornable de la Arcadia, un Perseo que mira cara a cara a la Medusa, una ave de rapina que no acepta la leyenda colonialista como heredad ni los fantasmas que la pueblan como antepasados venerables...» (Treviños y otros 2002: 17).

<sup>5</sup> Última frase de *Lima, la horrible* (Salazar Bondy 2002 [1964]: 132).

<sup>6</sup> Título del primer capítulo de la obra de Salazar Bondy. La expresión es de Raúl Porras Barrenechea.

<sup>7</sup> Cfr. *Primer encuentro de narradores peruanos (Arequipa, 1965)*. Lima, Casa de la Cultura, 1969.

<sup>8</sup> Se trata de una antigua canción que narra de manera indirecta los suplicios que se infligía a los condenados.

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](mailto:boletinculturalchasqui@reee.gob.pe)  
Web: [www.reee.gob.pe/politicaexterior](http://www.reee.gob.pe/politicaexterior)

Los artículos son responsabilidad de sus autores.

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

Impresión:  
Editora Diskcopy S. A. C.

# CAHUACHI, LA CAPITAL TEOCRÁTICA NASCA

Federico Kauffmann Doig\*

El Proyecto Nasca ha revelado, con el apoyo de la cooperación científica y arqueológica italiana, novedosos hallazgos de las milenarias poblaciones que se fueron sucediendo en los valles de Nasca y en Cahuachi, considerada la capital teocrática.

En 1982 el arqueólogo y arquitecto italiano Giuseppe Orefici se aprestaba a investigar los diversos testimonios del remoto pasado presentes en la cuenca del río Grande de Nasca y en particular el de Cahuachi, soberbio conjunto arquitectónico perteneciente a la cultura Nasca, que se ubica en la cuenca del río Nasca. Por entonces, en el mencionado sitio solo asomaban, en medio de un paisaje desértico, algunas colinas y restos de vetustos muros. Estos remanentes evidenciaban que aquellos promontorios, aparentemente naturales, ocultaban antiguas construcciones. En algunos casos de carácter ciclopeo, por lo que el historiador Josué Lancho Rojas señala a Cahuachi como el centro ceremonial de barro más antiguo del mundo.

El hecho de que no eran meras colinas solo lo certificaban algunas fotografías aéreas que circulaban en medios profesionales. Las mismas revelaban que Cahuachi era un antiquísimo asentamiento formado por enormes edificaciones piramidales, que quedaron sepultadas por gruesas capas aluviales.

Ahora, gracias a una permanente labor, conducida científicamente, Giuseppe Orefici, al frente de su Proyecto Nasca, ha devuelto a Cahuachi su antiguo esplendor. No solo ha retirado cuidadosamente las capas aluviales que por más de un milenio ocultaban las gigantescas estructuras piramidales del conjunto arquitectónico, ha ejecutado obras de consolidación y restauración de diversas edificaciones que integran este sitio. Aquello ha permitido la puesta en valor de las construcciones conocidas como Gran Pirámide, Templo del Escalonado y Pirámide Naranja. Por lo mismo, Cahuachi puede ser admirado ahora en su antigua magnificencia.

Los trabajos cumplidos en Cahuachi han permitido detectar las fases constructivas por las que atravesó su arquitectura y puntualizar su cronología en años, mediante la técnica del radiocarbono o Carbono 14. Paralelamente al Proyecto Nasca, se ha sometido a rigurosos y detenidos estudios el valioso material mueble desenterrado por Orefici: tejidos, piezas y fragmentaria de cerámica, objetos de metal, así como un mate primorosamente decorado. En aquel material aparecen registrados diversos motivos iconográficos. En cuanto al mate, su decoración permite vislumbrar el trance del estilo Paracas hasta su conversión en el de Nasca. Muestra la figura de un ser sobrenatural que, además de portar un adorno en la frente en forma de un penacho, luce alrededor del cuello un adorno plumario que forma el cuerpo de un ave prácticamente reducido a alas y cola.

Orefici no se ha limitado a la descripción de los testimonios que iba rescatando. Ha recalado por ejemplo que el culto y las impresionantes ceremonias, que se realizaban en Cahuachi y sobre las que hay evidencias concretas, son claros indicadores para sin-



Consolidación del Templo del Escalonado con la visión de la Gran Pirámide de Cahuachi.

dicarlo en definitiva como un centro ceremonial paradigmático. Si bien esto se presumía desde las investigaciones de Alfred Kroeber en 1926, William Duncan Strong en 1957 y Helaine Silverman en 1984-1985, ahora tenemos la certeza de que Cahuachi no fue la capital de la cultura Nasca; sin que por ello deba descartarse su doble función, tal como la cumplida en su gran mayoría por los monumentos arquitectónicos portentosos erigidos en el antiguo Perú, de fungir de sedes de culto y ceremonias y a la vez de centros desde donde las élites gobernantes —respaldadas en el culto y los rituales— ejercían el poder que les permitía administrar la sociedad impartiendo órdenes que debían ser obedecidas.

Al penetrar en el mundo de la religiosidad que acompañó a Cahuachi, Orefici nos ofrece valiosas observaciones acerca del rol que en el contexto de la religiosidad debieron cumplir las suntuosas prendas textiles y, en general, la indumentaria. Al respecto, la pieza textil 13, constituida por un manto particularmente valioso, por estar decorada con figuras relevantes de la religiosidad, fue extraída de uno de los bultos o fardos funerarios que yacía asociado a un grupo de los mismos descubierto y desenterrado por Orefici. En este tejido, policromado, se aprecia una figura, que al parecer evocaba al arco iris; expuesta con variantes de segundo orden, se advierte en esta que, mientras uno de sus cabos remata en la cabeza de un *qhoa* —el mítico felino cordillerano asociado a la lluvia—, el otro extremo presenta la figura de una hilera de testas humanas como indicando que cabezas decapitadas conformaban el *iranta* o alimento predilecto demandado por los poderes sobrenaturales, a fin de que mostraran benevolencia para con el hombre y permitiera así que los campos de cultivo no fueran afectados por azotes climáticos.

En el capítulo XI de su obra, basado

en testimonios plasmados en el manajo iconográfico asociado a Cahuachi, Orefici ahonda en el tema del pensamiento religioso. Recalca la íntima vinculación que se atribuía a las divinidades frente a la naturaleza. Débase mencionar como el más valioso documento iconográfico, puesto al descubierto por Orefici, una figura de grandes proporciones estampada en una de las paredes del Templo del Escalonado y trazada cuando la capa de barro que la revestía se encontraba todavía húmeda. La figura está compuesta por dos motivos escalonados similares, divididos por una línea vertical que los separa y presenta, hacia ambos costados. Esta figura emblemática resulta ser idéntica a una representación de trazos monumentales, plasmada sobre una pared de la Ciudadela Tschudi de Chanchán, a más de 1.000 kilómetros de Cahuachi; la hemos interpretado como un emblema por el cual son evocados tanto los suelos de cultivo que aquí toman la forma de andenes (motivo escalonado), como también un canal de riego que en el presente caso va representado mediante un surco: esto es, el gráfico simbólico reúne los dos elementos imprescindibles, tierra y agua, que concurren en la producción de los alimentos indispensables a la existencia.

Otros aspectos conexos a la función ceremonial y de culto que cupo a Cahuachi son abordados igualmente en la obra que nos introduce en los patrones funerarios que regían por entonces, y en la función del sacrificio humano del que dan fe la práctica de cercenar testas humanas (cabezas-ofrenda y cabezas-trofeo, de acuerdo con Orefici). Ahonda por igual en los ceremoniales de la muerte, en la música y danza durante los eventos rituales la predicción del tiempo y en otros temas.

Un capítulo de especial importancia es el concerniente al hallazgo de la tumba de la Niña Sacerdotisa excavada en 1999. El cuerpo de la joven difunta

yacía ataviado con suntuosos tejidos, collares de cuentas, pulseras de oro y plata y un ornamento facial elaborado mediante una lámina de oro martillada, repujada y recortada. Hacia ambos costados de este simbólico adorno facial, que era sujetado en la nariz dejando libre la boca, el orfebre representó claramente mostachos de felino; como en la parte inferior del mismo, también se observa una hilera de cabezas cercenadas que al parecer aludían al alimento reclamado por la divinidad imaginada.

Orefici sometió a exploración también otros sitios ubicados en la cuenca del río Grande de Nasca, con el fin de indagar acerca de su posible relación con Cahuachi. Intervino los conjuntos arquitectónicos de Pueblo Viejo y La Estaquería, los geoglifos de Nasca-Palpa, así como las muestras de arte rupestre de Chichictara cercanas a Palpa.

Sus investigaciones cubren asimismo sitios arqueológicos que rebasan la cuenca del río Grande de Nasca. De ello dan testimonio sus exploraciones en Madre de Dios y Cajamarca. Las más recientes, de 2011, las condujo en el departamento de San Martín, donde intervino un grupo de petroglifos en el área de Yurimaguas.

Desde 1982 Giuseppe Orefici ejerce la dirección del Proyecto Nasca, del Centro Italiano Studi Ricerche Archeologiche Precolombiane (CISRAP) de Brescia, Italia, y del Museo Arqueológico Antonini de Nasca, fundado por él y en el que es conservado y exhibido en forma didáctica el valioso y numeroso legado arqueológico que ha recolectado en Cahuachi.

Extracto del prólogo. *Cahuachi, capital teocrática Nasca*, de Giuseppe Orefici, Lima, Fondo Editorial de la Universidad de San Martín de Porres, 2012, volumen I y volumen II. [www.usmp.edu.pe/fondoeditorial](http://www.usmp.edu.pe/fondoeditorial).

\* Antropólogo, arqueólogo e historiador peruano. Ejerció la dirección del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. En la actualidad es catedrático en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.