

CHASQUI



EL CORREO DEL PERÚ

Año 13, número 26

Boletín Cultural del Ministerio de Relaciones Exteriores

Octubre de 2015



Martín Chambi. Autorretrato con placa de vidrio. Cuzco, hacia. 1925. Archivo Martín Chambi.

LA MIRADA DE CHAMBI / LOHMANN Y ROSTWROWSKI: PASIÓN POR LA HISTORIA
GRABADOS DE SZYSZLO / EL POETA RAÚL DEUSTUA / VISIONES DEL COLCA

GUILLERMO LOHMANN VILLENA

HISTORIADOR DEL VIRREINATO, DIPLOMÁTICO DE LA REPÚBLICA

Pedro M. Guibovich Pérez*

Es una de las figuras más importantes de la cultura peruana del siglo XX. Pertenece a ese notable grupo de diplomáticos que alternó el servicio al Estado con el cultivo de la disciplina histórica.

Lohmann Villena nació en Lima el 17 de octubre de 1915 y falleció en esta misma ciudad el 14 de julio de 2005. En 1933, luego de terminar su instrucción secundaria en el Deutsche Schule (Colegio Alemán), en Lima, ingresó a la Universidad Católica para seguir estudios en las facultades de Letras y Derecho. Tres años después, en 1936, fue nombrado catedrático auxiliar del curso de Historia del Perú en esa misma universidad y luego impartió los cursos de Fuentes e Instituciones. En 1938 obtuvo su grado de doctor en letras con la tesis *Apuntes para una historia del teatro en Lima durante los siglos XVI y XVII*. Y también ese mismo año recibió el grado de bachiller en Derecho con la tesis *Un jurista del Virreinato: Juan de Hevia Bolaños, su vida y obras*. En 1940 alcanzó su diploma de abogado.

Al servicio del Estado y la cultura

A pesar de su vocación por los estudios históricos, Lohmann optó por el servicio diplomático y, en 1943, se incorporó a él como tercer secretario. Ese año, viajó a España para asumir la secretaría de la Embajada del Perú en Madrid, cargo que desempeñó hasta 1950, y luego nuevamente, de 1952 a 1962. Además, fue consejero en la Embajada del Perú en la República Argentina (1965-1966), director de la Academia Diplomática del Perú (1969-1971), director general de Protocolo del Ministerio de Relaciones Exteriores (1971-1974), delegado permanente del Perú ante la Unesco (1974-1977) y secretario general de la Oficina de Educación Iberoamericana para la Educación, la Ciencia y la Cultura (1979-1983).

Lohmann, asimismo, desempeñó cargos de responsabilidad en las principales instituciones culturales de nuestro país: director de la Biblioteca Nacional (1966-1969), director de la Academia Nacional de la Historia (1967-1969), jefe del Archivo General de la Nación (1985) y vicedirector de la Academia Peruana de la Lengua (1995).

El historiador

Lohmann es el historiador peruano más prolífico de todos los tiempos. Su producción incluye 477 títulos entre libros, ediciones de textos, artículos y reseñas publicados desde mediados de la década de 1930. A la amplitud de su producción se debe sumar la calidad y la precisión de su trabajo de investigación en archivos del Perú y el extranjero.



Corpus Christi. Anónimo, siglo XVII.

Si tuviéramos que calificar su trabajo, se podría decir que es de una encomiable y generosa erudición. La precisión del dato, la constatación de la fecha, la identificación del personaje, la colación del documento y la filiación heurística caracterizaron su quehacer como historiador. Su saber parecía no tener límites. Su trabajo parecía no conocer descanso. Más de una vez nos hemos preguntado cómo hizo para publicar tanto. La respuesta es múltiple: disciplina, afección por el conocimiento y fascinación por la historia de los siglos XVI y XVII.

Durante años, la asistencia de Lohmann al Archivo General de la Nación fue ejemplar. Quien acudía a su local podía encontrarse con él, de pie unas veces, sentado otras, hojeando los enormes y pesados registros notariales de la sección virreinal, con meditada atención. Se decía que era el primero en llegar al archivo, que era quien en verdad lo abría. Hace años, un colega y amigo cercano, también asiduo asistente al archivo, picado acaso por el afán de emulación, me confesó que se había propuesto llegar antes que Lohmann. Nunca supe si finalmente lo consiguió. Por cierto, fue ahí donde traté por primera vez a Lohmann, como lo he contado en otra parte¹.

Para la elaboración de su tesis doctoral en historia, Lohmann investigó en diversos archivos limeños: Arzobispal, Central de la Beneficencia, Municipal de Lima, Nacional, Universitario de San Marcos; así como en la Biblioteca Nacional. Su familiaridad con los repositorios documentales locales era notable, pero le quedaba por explorar los archivos peninsulares, donde sabía que era posible complementar la información hallada en nuestra ciudad capital y rastrear nuevas pistas para el mejor conocimiento de la historia nacional. La posibilidad de investigar en España se le presentó en 1943 cuando fue enviado a la misión diplomática en Madrid. Trabajar en el Archivo de Indias, en Sevilla, se convirtió para Lohmann, según sus propias palabras, en «objetivo primordial» y «compromiso moral incorporar ese tesoro informativo al acervo de nuestra historiografía». Junto con la disciplina por



El Conde de Lemos, virrey del Perú (1667-1672).

el trabajo archivístico, Lohmann confesó tener una afección por el conocimiento; afección que él mismo definió como «casi enfermedad». El trabajo de Lohmann en los archivos parecía estar guiado por cuestiones por resolver, como por el hallazgo de un documento valioso o un dato revelador.

La vocación de Lohmann por el mejor conocimiento de la historia virreinal (y no colonial, como



Magaly del Solar, El Comercio

Guillermo Lohmann Villena. Lima, 1994.

gustaba decir él) lo llevó a escribir sobre el arte dramático y la literatura; virreyes, oidores, regidores, juristas, obispos y escritores; instituciones administrativas, económicas y educativas, y la difusión de ideas políticas y religiosas. Pocos han sido los temas no transitados por Lohmann. En honor a la verdad, hay que decir que sus investigaciones han sido pioneras, y creo no exagerar al decir que la historiografía de la época virreinal tiene dos etapas: antes y después de la obra de Lohmann.

El grueso de sus estudios se concentra en los siglos XVI y XVII, hacia los cuales sentía una auténtica fascinación. Cito sus palabras:

«He anclado mi barca dentro de un periodo ceñido por dos centurias —la décimosexta y decimoséptima— para mí verdaderamente dos siglos de nuestra auténtica grandeza, no solamente en extensión territorial, sino en el esplendor del arte —un pintor, Pérez de Alesio, había colaborado en la decoración de la capilla Sixtina y su gigantesco San Cristóbal aun hoy se puede admirar en la Catedral de Sevilla—, en la magnitud de nuestra literatura —baste solo recordar *La Cristiada* del dominico Hojeda—, en su potencia económica —el peso peruano era una moneda con valor desde Filipinas hasta el Mediterráneo—. En la Lima de entonces, si el transeúnte estaba de buenas, podía cruzarse en el camino con Isabel Flores de Oliva, con Toribio de Mogrovejo, con Francisco Solano, con Martín de Porres o con Juan Macías, con Amarilis, con Reinalte Coello —hijo del pintor de Felipe II, Sánchez Coello— o adquirir ejemplares acabados de salir de las prensas, del Quijote. ¿Se comprende por qué caí fascinado por esa época?»².

Esta atracción por la historia virreinal del Perú, en general, y de Lima, en particular, durante el gobierno de la dinastía de los Austrias es patente en la mayor parte de la producción de Lohmann.

Lohmann y Porras

Como mencioné al principio, Lohmann pertenece al grupo de diplomáticos peruanos que alternó el servicio al Estado con el ejercicio de la historia: Víctor Maúrtua, Raúl Porras Barrenechea, Víctor Andrés Belaunde, Alberto Ulloa Sotomayor, Juan Miguel Bákula, Bolívar Ulloa Pasquete y Abraham Padilla Bendezú. En su condición de miembro del servicio diplomático, Lohmann con seguridad trató personalmente a varios de ellos y valoró su labor profesional y su obra académica, pero fue Porras con quien tuvo mayor afinidad personal e intelectual.

Porras fue profesor de Lohmann en los cursos de Historia del Perú Republicano e Historia de los Límites en el Deutsche Schule. Lohmann reconocía que le debía su «inquietud por el legado de la cultura y sus manifestaciones, en particular por el pasado peruano y su acontecer, que nos hace ser lo que somos»³. Como maestro, Porras destacaba por su excepcional capacidad para reconstruir y evocar los episodios más singulares de la historia patria. Lohmann recordaba entre sus vivencias estudiantiles de aquellos años la sorpresa ante los métodos didácticos de Porras: la audición en la clase dedicada a las hazañas de Salaverry de la marcha *El ataque de Uchumayo*; la lectura de las letrillas del clérigo José Joaquín de Larriua o de los versos de los poetas románticos del siglo XIX. Antes de egresar del colegio, Lohmann frecuentó el Colegio Universitario que dirigió Porras en 1931, «en una novedosa iniciativa de proyección del claustro sanmarquino hacia la juventud»⁴.

Aun cuando Lohmann reconocía a Porras como un «maestro sin par y hombre generoso con su saber»⁵, ello no le impidió que hiciera una apreciación crítica de su obra histórica. En su reseña a *Relaciones primitivas de la conquista del Perú* (París, 1937), Lohmann aludió al proyecto de Porras de

escribir una biografía de Francisco Pizarro, a la que calificó de «algo que todos esperamos con anhelo venga a suplir con celeridad la vergonzosa y humillante carencia de un estudio completo sobre la conquista de nuestro territorio, que sustituya la anticuada bibliografía de que disponemos». Elogió la edición de Porras de los relatos tempranos de la conquista española del Tahuantinsuyo, porque «ha derrochado ingenio en las deducciones, erudición en el acopio de datos, elegancia en la exposición de estos y fino aticismo en las glosas». En suma, la califica de «ejemplo de erudición», algo raro en un país como el Perú «muy prolífico en bazofia como escaso y paupérrimo en selectos estudios»⁶.

Años más tarde, Lohmann tomó nuevamente la pluma para reseñar un nuevo trabajo de Porras: el tomo primero del *Cedulario del Perú. Siglos XVI, XVII y XVIII* (Lima, 1944). Una vez más reconoció las dotes de Porras de «escritor fino» e «impecable erudito», pero llamó la atención acerca de algunas deficiencias de la edición: errores tipográficos, falta de un índice y de notas explicatorias a los documentos publicados. Lohmann consideraba esto último como necesario para «aclarar muchos puntos controvertidos y controvertibles»⁷.

En estos comentarios a las obras de Porras son perceptibles los dos rasgos esenciales de lo que Lohmann consideraba debía ser el quehacer historiográfico en el Perú: por un lado, la erudición; por otro, la valoración crítica de la fuente documental. Aspectos ambos dejados de lado algunas veces por los historiadores locales, incluso por el propio Porras.

Con el paso de tiempo y las obligaciones políticas asumidas, Porras tuvo poco tiempo para meditar algunos de sus textos y editarlos con rigor. Lohmann calificó a Porras de «historiador romántico». No cuestionaba sus aportes al estudio de la historia

peruana, pero sí su manera de escribirla. De modo similar que los historiadores del siglo XIX, Porras hacía demasiadas concesiones a la literatura; su prosa es y seguirá siendo cautivadora, pero en detrimento del rigor histórico. Además, con frecuencia, como lo advirtió Lohmann, no era muy cuidadoso en registrar las fuentes bibliográficas y documentales consultadas para la elaboración de sus obras⁸.

No obstante las diferencias metodológicas, las coincidencias entre Lohmann y Porras eran varias: sentida admiración por la «labor civilizadora» de España en los Andes, erudita reivindicación de la figura de Francisco Pizarro, nostálgica fascinación por la historia de Lima virreinal y cuidada valoración de la obra escrita de José de la Riva-Agüero. Pero hubo algo que los diferenció sustancialmente: Lohmann hizo de la investigación histórica un proyecto de vida, cosa que muchos de los que nos interesamos en el estudio del pasado se lo agradecemos. Por eso, en el centenario de su nacimiento, recordamos su invaluable aporte a la cultura nacional.

* Profesor principal del Departamento de Humanidades de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

- 1 Guillermo Lohmann Villena. *Miembro honorario del claustro. Discursos y biobibliografía*. Lima: Universidad del Pacífico, 2004, pp. 16-17.
- 2 *Ibidem*, p. 26.
- 3 Guillermo Lohmann Villena, «Raúl Porras Barrenechea, hombre de letras y académico», *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, 28 (1997), p. 16.
- 4 *Ibidem*, pp. 16-17.
- 5 Guillermo Lohmann Villena, «Raúl Porras Barrenechea (1897-1960)», *Revista de Indias*, 83 (enero-marzo de 1961), p. 131.
- 6 *Revista de la Universidad Católica*, VII/5-6 (agosto-setiembre de 1938), pp. 223-225.
- 7 *Revista de Indias*, 24 (abril-junio de 1946), pp. 348-351.
- 8 «Raúl Porras Barrenechea, historiador romántico», *Homenaje a Raúl Porras Barrenechea*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1984, p. 184.



«Lima, Ciudad de los Reyes, corte y emporio del imperio peruano». Joseph I. Mulder, Amberes, 1688.

MARÍA ROSTWOROWSKI

SEÑORA

DE LA ETNOHISTORIA

Rafael Varón Gabai*

La notable etnohistoriadora autodidacta nacida en Barranco, Lima, en 1915, cumplió cien años de vida. Aquí una evocación de su trayectoria a cargo de uno de sus colaboradores en el Instituto de Estudios Peruanos.

María Rostworowski de Diez Canseco, la etnohistoriadora, se erigió sobre los papeles de los archivos; ella, la autodidacta que fue educada por institutrices europeas y pasó fugazmente por el colegio secundario y la universidad, abrió caminos de investigación que tendrían su punto de partida en la documentación primaria del archivo para continuar su recorrido por las chacras del campo y terminarían en el análisis, el debate y la difusión de su obra.

El convencimiento de la validez de su metodología de trabajo, tan singular en una historiadora, hacía que Rostworowski repitiese constantemente a los jóvenes investigadores que para abordar un tema se debía empezar por leer los documentos —las fuentes primarias—, y luego, de estos documentos tomar la información que haría surgir y entender el tema propuesto. Y no al revés. Por eso, ella confrontaba a los historiadores que pretendían realizar estudios a partir de disquisiciones teóricas inacabables pero que raramente visitaban los archivos.

El afán de Rostworowski por encontrar la información novedosa en los documentos inéditos se complementa con su memoria extraordinaria, lo que le ha permitido identificar la cita precisa y la fuente documental de procedencia. No sorprende, entonces, que sus libros estén rebosantes del sustento documental primario.

Su primer libro, *Pachacutec Inca Yupanqui* (1953), marcó época, pero entonces Rostworowski todavía no había cruzado el umbral que la conduciría al archivo y el consiguiente uso de los documentos manuscritos. Aun así, la autora fue una principiante intrépida al construir el libro con información procedente de los cronistas, sopesando y evaluando el texto de cada uno para tejer lo que probablemente sería la primera biografía documentada de un personaje indígena de nuestra historia.

En adelante, todas sus publicaciones tendrían como sustento único o mayoritario la documentación inédita. Y así fue su segundo libro, *Curacas y sucesiones. Costa norte* (1961), en el que por primera vez se utilizaron manuscritos de fondos judiciales y administrativos de la Biblioteca Nacional del Perú para introducir el litoral pacífico desde la época incaica a la Colonia, un área geográfica hasta entonces inexplorada con la fuente documental.

Rostworowski se seguiría concentrando en las sociedades indígenas, principalmente desde la época incaica hasta fines del siglo XVII, dándole continuidad histórica a las comunidades del antiguo Perú a través de esa dramática fractura que se produce con la conquista, pero que



María Rostworowski.

no por ello había hecho desaparecer a la población, sus creencias y sus conocimientos. Es decir, al documentar el pasado nativo a través de la fuente oral indígena —que había sobrevivido hasta nuestros días gracias a haber sido escrita por los primeros españoles—, se demostró la continuidad de las poblaciones prehispánicas durante la Colonia y en adelante, fortaleciéndose la visión de que la sociedad indígena de la antigüedad pervivía en el Perú colonial y republicano.

Así iniciaba Rostworowski investigaciones y publicaciones sobre la costa peruana. Debo mencionar que, especialmente en estos libros, Rostworowski observó que los actuales pobladores de los lugares que estudiaba habían guardado numerosos relatos de épocas remotas. Inauguró así la práctica de aplicar en sus estudios el uso de entrevistas, mapas y topónimos cuyas denominaciones habían sido mantenidas durante siglos por la tradición oral, pero, sobre todo, se habituó a caminar siguiendo el itinerario de los antiguos visitantes para recoger similares impresiones del

terreno y su gente, muchos de los que aún hoy siguen siendo transitados por los lugareños. Rostworowski caminó con el documento en la mano y rastreó la huella de visitantes y curacas, de litigantes, pescadores y agricultores; y en esos caminos que atravesaban arenas y quebradas, entre la tierra, los ríos y sus habitantes, la historiadora se encontraba frente al pasado, 300, 500 o 1.000 años después de la ocurrencia de los hechos que estudiaba. Y aquí vale la pena agregar que Rostworowski, como pocos historiadores, tuvo la capacidad de dialogar con la arqueología y emplear las fuentes materiales en sus investigaciones.

Seguirían *Etnia y sociedad. Costa peruana prehispánica* (1977) y *Señoríos indígenas de Lima y Canta* (1978), estudios de marcado carácter local y regional que buscaron comprender la lógica de las relaciones sociales de los antiguos habitantes de la costa. En *Recursos naturales renovables y pesca. Siglos XVI y XVII* (1981) se trataron aspectos en su momento novedosos para la investigación social que luego recibirían amplia acogida: el uso de tecnologías propias, únicas,

desarrolladas específicamente para el paisaje de la costa, destinadas a lograr un manejo sustentable de los recursos naturales. Como ejemplo tenemos las hoyas de Chilca y las lomas. En contraste con sus trabajos anteriores, Rostworowski publica *Estructuras andinas del poder. Ideología religiosa y política* (1983), estudio que explora los aspectos relacionados a las creencias e ideología comunes a las sociedades andinas.

En *Historia del Tahuantinsuyu* (1988), su libro de mayor difusión, Rostworowski ofrece una síntesis que enfrenta la imagen idílica, utópica e inexacta, que entonces prevalecía sobre el estado incaico y que aun hoy sigue presente entre algunos investigadores y el público en general. Un año después la investigadora publicaría un libro que traía un enfoque completamente diferente, que ella misma llamó un «divertimento», quizá porque seguía la biografía sazónada de picaresca de una mujer dinámica, producto de la conquista: la hija de Francisco Pizarro, *Doña Francisca Pizarro. Una ilustre mestiza (1534-1598)* (1989). La última publicación que debo mencionar en esta selección es *Pachacámac y el Señor de los Milagros. Una trayectoria milenaria* (1992), libro que haciendo uso de fuentes arqueológicas e históricas toca las dos creencias religiosas más importantes del Perú de los últimos dos mil años.

Es posible que el azar haya cumplido un papel en los hallazgos de Rostworowski en los archivos, a veces sorprendentes; pero no cabe duda, como se sabe, que lo importante al leer los documentos históricos es saber plantearse las preguntas correctas para encontrar aquello que resulte relevante para la comprensión del pasado.

Una experiencia personal que tuve con Rostworowski se dio cuando me encontraba a punto de partir a Europa para realizar mis estudios doctorales, que comprendían dos años de investigación en el Archivo



Raúl Porras Barrenechea (Pisco, 1897-Lima, 1960).



Pachacútec. Detalle de la pintura: *La dinastía incaica*, de Florentino Olivares, 1880.

General de Indias de Sevilla. Rostworowski me dijo que mi tema, aprobado por la Universidad de Londres sobre aguas y tierras de la cuenca de Lima prehispánica y colonial, no resultaría conveniente por cuanto la documentación que requería estaba en Lima y no en Sevilla. Sin embargo, podía consultar «unos legajos muy interesantes sobre los Pizarro» en el Archivo General de Indias. Así lo hice y sobre la base de la documentación de los Pizarro construí mi tesis doctoral.

Rostworowski, dio continuidad a la historia del Perú y a su población al construir página a página una línea de tiempo que nos ha demostrado que las «grandes obras del pasado» las hicieron los antepasados de los peruanos de hoy, y fueron ellos quienes concibieron y crearon estados religiosos y militares, edificaron las grandes obras y vivieron y murieron con la crudeza que la realidad impuso, y no con el idealismo

del vencido que añora un pasado que nunca existió, como algunos lo habían pretendido difundir.

A partir de la etnohistoria, cuya principal representante en nuestro país ha sido Rostworowski, el estudio del indígena peruano fue incorporado a la construcción de la historia social del Perú. María Rostworowski, maestra y amiga, es la figura esencial de la etnohistoria andina. Ella personifica esta perspectiva en nuestro país y puede decirse que es una de las mayores responsables del reconocimiento del hombre andino como actor y protagonista de la historia del Perú.

* Se ofrece aquí la versión revisada del texto «María Rostworowski y los archivos», *Alerta Archivística PUCP*, nro. 154, julio de 2015, pp. 14-16. Las *Obras completas* de María Rostworowski han sido publicadas por el IEP www.rostworowski.iep.org.pe



El valeroso capitán Apo Camac Inca. Guaman Poma, 1615.



Depósitos del inca. Collca. Guaman Poma, 1615.

RECUERDOS Y CONFESIONES

Cuando María Rostworowski cumplió 80 años, sus colegas y amigos le rindieron un homenaje dedicándole un libro con artículos vinculados a sus investigaciones. Reproducimos extractos de la entrevista realizada entonces por Rafael Varón Gabai.*

¿Cómo tan repentinamente llegas a convertirte en historiadora?

Desde siempre la historia me interesó. Desde pequeña leía todo lo que podía ser historia que caía en mis manos. Me interesaba especialmente el medioevo francés, el arte románico, el gótico. Al venir al Perú tenía una gran curiosidad y me preguntaba cómo era el Perú antes. *Los incas*, el libro de Markham, me causó gran impacto. Habla mucho de Pachacútec y Túpac Yupanqui. Mi marido me ayudó mucho, porque viajamos bastante por el Perú y me compraba todas las crónicas que en ese momento casi por primera vez se divulgaban, porque antes Garcilaso era el único prácticamente que existía. Como no podía hacer una vida muy activa, porque estaba siempre recuperándome de alguna enfermedad, leía mucho. Y es así que, para reponerme de un ataque de paludismo, fuimos en las vacaciones de invierno a Ancón, a la pensión Paulita. Entonces se produjo mi encuentro con Raúl Porras. Él estaba con sus discípulos en el departamento de su madre y pasaba a almorzar a la pensión. Vio que yo ni siquiera levantaba los ojos, metida en un libro de Riva-Agüero. Le llamó la atención y a la hora de almuerzo principiamos a conversar. Le conté la osadía mía de querer escribir un libro sobre Pachacútec. Se interesó y me ayudó. Me dijo que tirara los cuadernos y me enseñó cómo fichar, y cómo hacerlo bien desde el principio. Y me daba más información de cronistas. Yo apuntaba lo que me decía y luego cuando regresé a Lima buscaba todos los libros. Y cada vez que tenía una dificultad, lo invitaba a cenar a la casa. Después de la cena, ahí, en mi casa, él caminaba de arriba a abajo, en un cuarto, de esos largos, con las manos en el chaleco mientras yo escribía apuradamente todo lo que me decía. Pasaron los años y me consiguió permiso para ir a San Marcos, sacar libros de la biblioteca, escuchar las conferencias y los cursos que a mí me interesaban. Lo que no me interesaba, ni pisar. Y yo creo que después de todo fue bastante beneficioso seguir esa modalidad porque no me llenaron la cabeza de muchas cosas inútiles, sino me dediqué a una, a los incas. Y creo que revisé todo lo que estaba a mi alcance sobre los incas. Naturalmente me puse a escribir.

¿Te fue difícil vincularse con los especialistas?

No sé si interese lo que me pasó con Rowe. Al poco tiempo que salió Pachacútec vino al Perú, llamó a Porras y le dijo que quería conocerme. Rowe me llamó y me invitó a tomar café. ¿Café? Mi marido se enteró y pegó el grito en el cielo, ¡que cómo iba a ir yo a tomar un café

con un señor! Como yo no quería líos, lo invité a almorzar a mi casa y fue el peor fracaso que recuerdo en mi vida. Me esmeré en hacer una comida muy sabrosa, pero no abrí la boca. Todos intervenían, hasta Krysia, y yo tenía tanta rabia que no podía hablar. Después de treinta o cuarenta años lo he comentado con Rowe y le dije: «Qué imbécil debe usted haber creído que era».

¿Qué se sabía sobre historia peruana en general y sobre historia indígena a fines de la década 1940 y comienzos de la década 1950? Era un mundo aparte a lo que sabemos ahora.

Sí, realmente es un mundo aparte. En esa época todo estaba basado en la crónica de Garcilaso, en contra de las otras crónicas. Es muy interesante analizar este enfrentamiento de crónicas. Por otra parte, la costa era totalmente desconocida porque los cronistas dan muy poca información sobre los señoríos y su organización social y económica. Entonces encontré documentos sobre la costa norte que me puse a trabajar porque el tema me fascinó. En ellos se hablaba de los curacazgos y, en especial, de las herencias generacionales que pasaban de hermano a hermano, probablemente debido a la corta expectativa de vida. No se podía esperar que creciera la siguiente generación para transmitir la herencia, supongo yo. El hecho es que es evidente que una de las características de la costa es que las sucesiones eran generacionales. Ese fue mi primer trabajo sobre el tema, que publiqué en 1961 y ahora está totalmente agotado. Ni yo tengo un ejemplar.

¿Cuándo comienzas a asistir a clases en San Marcos?

Hacia 1948. Siempre estaba con prisa para regresar a casa, a mis oficios de ama de casa y de madre de familia. Me consideraba sanmarquina y entonces me identifiqué muchísimo con San Marcos porque me encantaba. Era una fuente, había cursos interesantísimos y yo podía sacar libros. Recuerdo a Tello, a Luis Valcárcel, a Luis Jaime Cisneros. En general, tenía muy pocos interlocutores, por el hecho de ser ama de casa y no poder circular entre la gente de estudios. En el archivo sí tuve bastantes amigos. Me encontraba todos los días con Pablo Macera, entonces muy jovencito, y también discípulo de Porras, pero no tuve mucha oportunidad, porque mi marido no me dejaba. Era muy celoso. No creo que los sanmarquinos me consideren sanmarquina, pero yo sí siempre me sentí muy sanmarquina.

* Varón, R. y Flores, J. (1997). *Arqueología, antropología e historia en los Andes. Homenaje a María Rostworowski*. Lima: IEP-BCRP.

LA MIRADA DE CHAMBI

El fotógrafo Martín Chambi nació en Coaza, Puno, en 1891, se formó en Arequipa de 1908 a 1917 y se estableció luego en la ciudad del Cuzco, donde desarrolló su obra excepcional. El artista murió en la capital inca en 1973.

Natalia Majluf*

Desde que su trabajo se conoció internacionalmente a fines de los años 70, Martín Chambi es reconocido como una figura clave de la fotografía del siglo XX. La exposición que actualmente se presenta en el Museo de Arte de Lima con el concurso del Banco de Crédito del Perú y del Archivo Fotográfico Martín Chambi, es sin duda la mayor y más ambiciosa que se haya organizado hasta el momento. La muestra presenta un panorama de las diversas facetas de su trabajo, que abarca, entre otros géneros, retrato, trabajo comercial, paisaje y documentación arqueológica e histórica. Es también la primera gran exposición que privilegia las copias de época, procedentes del archivo del artista y de colecciones privadas. La selección de más de trescientas fotografías, así como de libros, grabados y dibujos de sus contemporáneos, busca ubicar a Chambi como una figura inmersa en los debates centrales del arte sur andino de la primera mitad del siglo XX, definido por un claro compromiso con el indigenismo.

Chambi fue, en efecto, parte del grupo de artistas, escritores y políticos vinculados a la izquierda que, desde mediados de los años veinte, vindicó los derechos de la población indígena, se enfrentó al centralismo y dio forma al movimiento indigenista en el sur andino. A diferencia de la generación anterior, que había privilegiado la arqueología y las recreaciones incaístas en la literatura y el teatro, estos intelectuales, liderados por José Uriel García, concibieron una idea de la cultura indígena, que ya no solo se identificaba con la antigüedad precolombina sino también con la cultura andina contemporánea. Así, el nuevo ideal serranista o cholo se asociaba también a la arquitectura colonial, la religiosidad popular y a las tradiciones campesinas. Es significativo que García identificara a Chambi como el paradigma del artista «neoindígena». Su compromiso con la cultura regional se revela en su amplio trabajo de registro de diversos aspectos de la vida y costumbres de los pueblos del sur andino. En un contexto en que la mayor parte de los fotógrafos de Arequipa, Cuzco y Puno limitaron su acción al trabajo en los centros urbanos, Chambi recorrió sistemáticamente la región para documentar la vida cotidiana, las fiestas y el paisaje rural. A través de su amplia difusión en revistas nacionales y en postales, esas imágenes de la



Victor Mendivil con Juan de la Cruz Sihuana en el estudio, 1925. Copia por Victor Chambi y Edward Ranney (1978). Archivo Edward Ranney.

vida campesina impactaron de forma decisiva la cultura visual de la primera mitad de los años veinte, sentando las bases para el desarrollo del indigenismo en la plástica en todo el ámbito

nacional.

Chambi tuvo también un papel clave en el registro sistemático de los monumentos arqueológicos y coloniales de la región. Incluso se ocupó de cargar muchas veces

la pesada cámara para placas de vidrio de 18 x 24 centímetros a sitios de difícil acceso, como lo hizo en 1928 al realizar el más importante registro que hasta entonces se había emprendido



La familia de Ezequiel Arce con su cosecha de papas. Cuzco, 1934. Archivo Martín Chambi.



Boda de don Julio Gadea, prefecto del Cuzco, 1930.

de Machu Picchu. Sus fotografías ilustraron guías de turismo y fueron impresas y vendidas de forma sostenida como postales. Hasta el final de su vida, Chambi se enorgullecería de haber contribuido a difundir la imagen del Cuzco y del sur andino.

Desde el presente, la comprobación de la inevitable transformación del mundo que Chambi registró nos recuerda, en efecto, el inmenso poder de la fotografía para trascender el tiempo. Pero ese valor documental explica solo parcialmente la importancia de su obra y su vigencia en el presente. La visión que conscientemente asumió como artista es en realidad lo que le permitió dotar incluso a sus trabajos comer-

ciales de una extraña solidez y transformar, en palabras de José Carlos Huayhuaca, «una realidad concreta en imagen simbólica». Los autorretratos que realizó a lo largo de su vida son quizá la prueba más clara de esa mirada y de la insistente reflexión sobre su entorno y su propia identidad. Sea como retratista de estudio, como explorador del paisaje andino o como artista indigenista, cada una de esas facetas cuidadosamente escenificadas revelan el perfil de un fotógrafo que supo construir su propio lugar en el mundo.

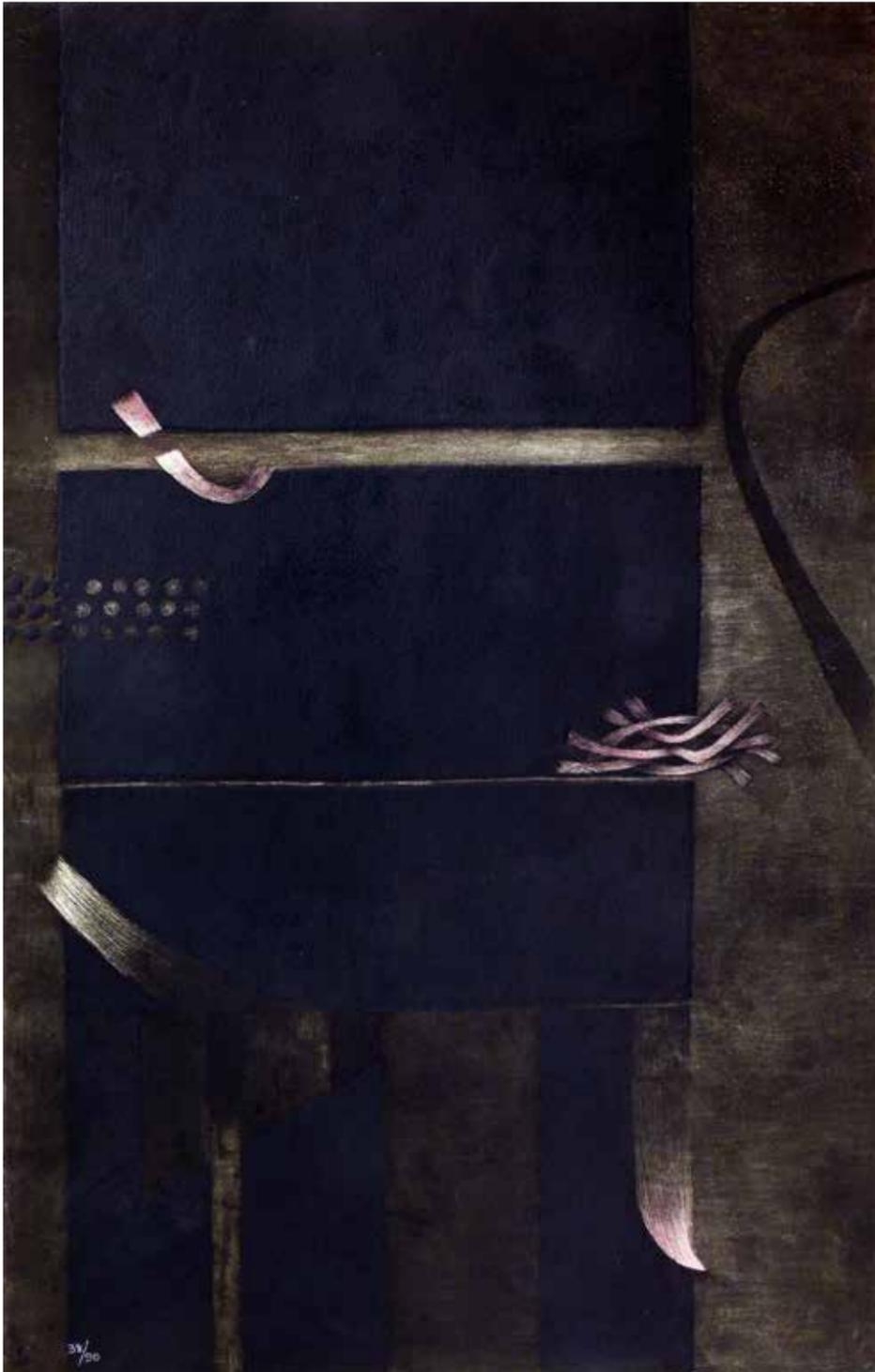
* Directora del Museo de Arte de Lima.
La muestra se exhibe del 21 de octubre de 2015 al 14 de febrero de 2016.



Campeña de Combopata, Cuzco, 1930.

FERNANDO DE SZYSZLO

Uno de los creadores más significativos del arte latinoamericano es, sin duda, Fernando de Szyszlo (Lima, 1925). Entre los libros y una muestra antológica de su obra como grabador organizada por el C



Ceremonia, 2003.

Fernando de Szyszlo ha sabido entregarse sin reservas a la creación de una obra que nos devuelve al primigenio asombro de lo humano. ¿Ante qué, ante quién? Lo esencial, lo de siempre: el ser y el universo, el júbilo de la existencia y el escándalo de la muerte, el deslumbrante misterio que se siente al mirar el océano o las estrellas, el brillo de unos ojos o el crepitar de los leños ardiendo. En el vértigo de lo fugaz, en el desvanecimiento continuo de lo que se acerca o se aleja, el esplendor de los colores y las formas lacerantes o aladas de su pintura nos convocan a una ceremonia ancestral donde vuelven a sentirse las palpitations de la maravilla y el horror de que estamos hechos.

El artista ha dicho muchas veces que solo pinta el mismo cuadro y que lo va abandonando y retomando en una búsqueda continua. Oficia, pues, en renovados y sorprendentes trances, una íntima liturgia cuyo extraño hechizo nos conecta de modo primordial con las raíces. En su largo recorrido, ha reunido el depurado oficio de la pintura con la emoción atávica. Es un hombre que conoce las cavernas y los rascacielos, el secreto celebrante de una ceremonia realizada en los albores de la civilización y en los trances más lúcidos y sensitivos del presente.

Szyszlo asimiló y conjugó con maestría sus referentes y circunstancias para alcanzar tan singular emplazamiento: centros y periferias, mantos Paracas y veladuras renacentistas, alturas andinas y honduras europeas, orillas del Pacífico y riberas del Atlántico, conciertos sinfónicos y solitarias melodías interpretadas con una arcaica flauta de hueso. Todo lo que lo nutre se reúne en la ceremonia, en el rito al que nos convoca, bajo los fulgores del deseo y las revelaciones de la poesía, alas que lo impulsan mientras convierte el lienzo o la hoja en un altar de plenitud frente al misterio y la desolación. Brilla la piedra, vuela el ave, fluye la sangre. Lo singular del caso es que las ceremonias concluyen, mientras que su arte permanece. ALONSO RUIZ ROSAS.



La habitación N° 23, 1997.



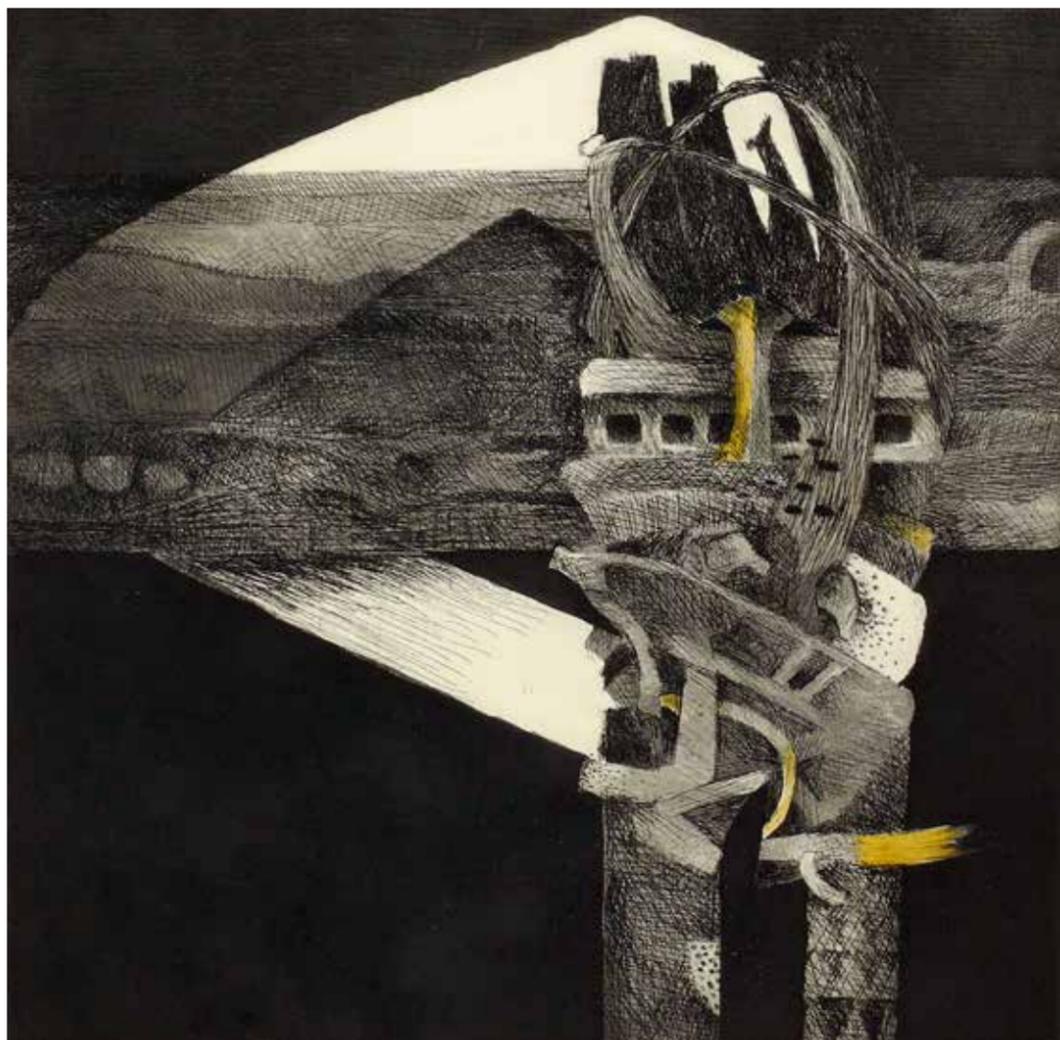
La habitación, 1997.

O, EL ARTE COMO RITO

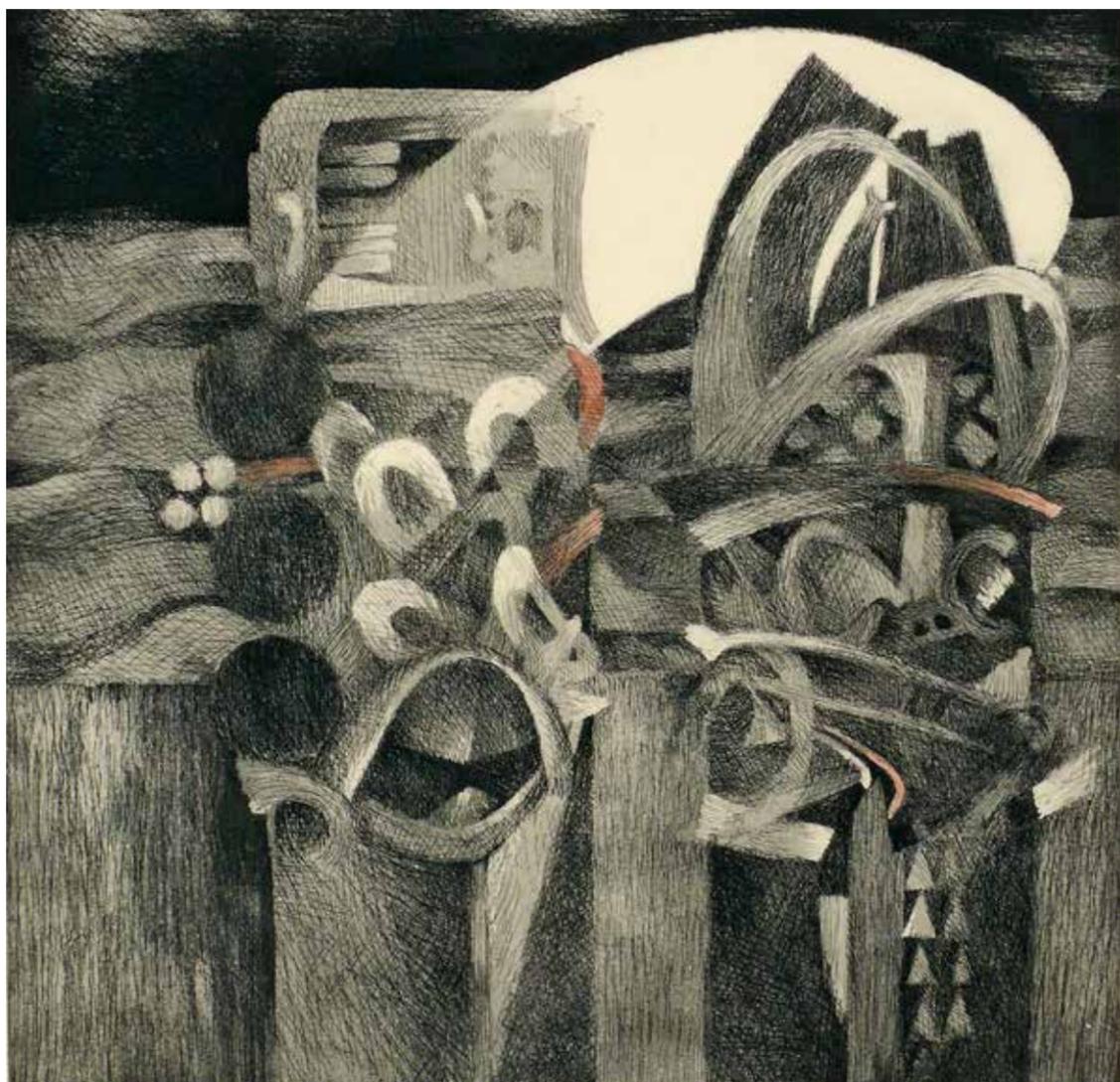
homenajes realizados por sus 90 años, destacaron una exposición de pintura en el Museo de Arte Contemporáneo de Lima Centro Cultural Inca Garcilaso del Ministerio de Relaciones Exteriores.



Sol negro, 1995.



Sin título, hacia 2000.



Sin título, hacia 2000.

LUZ LETTS

LO INSONDABLE BAJO LO EVIDENTE

Carlo Trivelli*

Una reciente exposición retrospectiva de Luz Letts (Lima, 1961) confirma la consistencia y madurez de su pintura.



Paseo, 2010.

Las mujeres vuelan, pero atadas a cometas sujetas a tierra (¿a tierra realmente?) por ovillos que, sujetos por manos masculinas, más que de pabilo parecen de lana (sí, tan poco apta para volar cometas...). Y en el aire, el vuelo no es fácil con tantos postes y cables eléctricos. Pero si los hombres parecen ser el cable a tierra, o los dueños de los destinos de las mujeres en esta imagen, Luz Letts nos ofrece otras con mensajes distintos: está la mujer de los múltiples brazos en cuyas manos se sientan (¿plácidamente?) pequeños hombrecitos a pescar, en el aire, con sus diminutas cañas. O los hombres pulpo, llenos de brazos y piernas, sumergidos en una piscina. Y hay estas y otras historias (porque en su obra lo que hay son también alegorías y toda alegoría recoge, al fin y al cabo, una historia) que tienen la cualidad de hacernos volar. Si este texto lleva el título que lleva, es porque la obra de Luz Letts genera en uno una sensación parecida a la que deja la lectura de un dictamen del *I Ching*: lo intemporal, hecho a partir de símbolos claros y evidentes, resulta insondable pero a la vez, súbita y delicadamente, anclado en nuestro tiempo.

Nos habla, mueve nuestro inconsciente y nos deja con media respuesta y una sensación de pregunta en la boca del estómago. ¿Por qué vuelan las mujeres en cometas? ¿Quién es la mujer de muchos brazos que nos tiene a



Canto de sirenas, 2012.

los hombres como pajaritos en las manos y, encima, pescando en el aire? Y para hacerlo mejor, Luz Letts tiene sus recursos: pisos de azulejos, piscinas o ramadas que enmarcan cada escena y les confieren un carácter parecido al de las iluminaciones de los libros medievales: la escena, como les pasa a los hombres pulpo -esos que tienen ocho brazos y piernas- está ahí claramente para resumir un texto. Solo que en este caso no hay texto, somos nosotros el código que tenemos que descifrar. Pero este lado lúdico y metafórico, esta pequeña profusión de nuevos mitos, tienen una contraparte algo más descarnada. Se trata de lienzos



Anyá y los patos, 2009.

de gran formato, a diferencia de los pequeños en madera, en los que nos ofrece un conjunto de imágenes en las que predominan hombres con camisas blancas, siempre suspendidos, ya sea en el aire o en la existencia misma.

Alrededor de ellos, el tiempo poco significa, las palomas revolotean casi sin notarlos. Estos individuos viven una situación que es como estar y no estar, porque siempre se está aquí y ahora y el ahora para ellos no parece un instante sino un tiempo dilatado en la introspección, tal como se dilatan los instantes y se ve la vida entera pasar por delante de nuestros ojos en un

salto mortal, un acto catártico, la decisión de riesgo como homenaje a la vida. Qué duda cabe, son imágenes poderosas, que tienen su contraparte en el humor. Y cuando uno se da cuenta de eso, el universo de Luz Letts de nuevo comienza a perfilarse con una complejidad que va en aumento y que cada uno debe ir construyendo (porque las imágenes que aquí nos ha dado, tal como en el *I Ching*, las completa uno mismo).

* Director del Área Cultural del Centro de la Imagen, curador y crítico de arte.

La exposición *Luz Letts: retrospectiva 1991-2015* se presentó en la galería del Instituto Cultural Peruano Norteamericano de abril a mayo de 2015.

MUSUK NOLTE Y LESLIE SEARLES

CEREMONIAS DE REVELACIÓN

Guillermo Niño de Guzmán*

PIRUW, exposición y publicación de la obra reciente de dos jóvenes valores de la fotografía peruana.

Hay algo aparentemente contradictorio en estas fotografías, un hecho que perturba y seduce a la vez, un rasgo que les confiere un poder extraño e hipnótico. Porque, en lugar de buscar la claridad, sus autores han querido sumergirse en el reino de las sombras, como si quisieran emprender un viaje de vuelta a los orígenes, a aquel estado de las cosas en que prevalecía la oscuridad y apenas se colaban jirones de luz, los suficientes para otorgarle un sentido al mundo.

Esta opción encaja perfectamente con el carácter de su propuesta: observar en su propio hábitat a seres que conviven estrechamente con la naturaleza y cuyos lazos atávicos apenas intuimos desde nuestra óptica occidental. Sin embargo, las peculiaridades de su registro, de su forma única de captar hombres, animales y paisajes, trascienden lo que podríamos denominar



De la serie Ceremonia de revelación, 2015.



De la serie Ceremonia de revelación, 2015.

fotografía documental de corte antropológico. Ciertamente, han conseguido penetrar en esa dimensión oculta que suele escapar a quienes emplean sus cámaras con propósitos científicos. Es sorprendente lo lejos que han ido en ese terreno. En buena cuenta, se han esforzado por mimetizarse con las comunidades que han

retratado, a tal punto que han rozado lo imposible: adoptar su mirada, darnos la sensación de que, aun fugazmente, han vislumbrado esos arcanos que son la cifra de su existencia.

Si atrapar la realidad es una pretensión efímera, estas fotografías nos insinúan que hay otra realidad más inasible todavía,

aquella donde existen verdades ancestrales a las que solo se puede acceder a través de mágicos rituales. De ahí el aura misteriosa de estas imágenes donde nada es lo que parece o, mejor dicho, donde todo es posible. Sí, hay algo mágico en estos pedazos de sombra levemente heridos por la luz, en estas figuras camaleónicas que

se metamorfosean ante nuestros ojos, gracias a la sutilísima visión de Nolte y Searles.

Lidiar con la penumbra, forzar la legibilidad de la imagen, entraña riesgos que solo fotógrafos con un notable dominio de su oficio y una exquisita sensibilidad son capaces de afrontar. En este caso, resulta admirable la coincidencia entre las aspiraciones estéticas y el manejo de los recursos técnicos. Por lo demás, estas fotografías son inquietantes porque no se conforman con la contemplación. Más bien, delatan el deseo de explorar territorios insospechados, la necesidad de transfigurar la realidad. Las composiciones visuales resaltan por la creación de atmósferas evanescentes que nos transportan a un ámbito de ensueño, a un paraje del alma donde resuena un clamor intemporal. Se ubican en esa frontera donde la experiencia humana sucumbe ante el esplendor de lo sagrado.

Musuk Nolte y Leslie Searles han logrado atisbar un fuego íntimo y secreto, aquel que solo resplandece en lo más profundo de la oscuridad. Después de todo, la fotografía es el arte de la revelación.

* Periodista y escritor.

Exposición realizada en el Centro Cultural Inca Garcilaso de mayo a junio de 2015. El libro *PIRUW* ha contado con el patrocinio de la Asociación Mario Testino (Mate).

RAUL DEUSTUA AL RESCATE DEL POETA

Ana María Gazzolo*

Sueño de ciegos reúne la obra de uno de los creadores más valiosos y menos conocidos de la llamada «Generación del 50».

La obra de algunos poetas está signada por el contrapunto entre el olvido y la memoria, una especie de destino insoslayable parece perseguirla y dejarla en el límite entre la desaparición y la resistencia. Es el caso del notable poeta peruano Raúl Deustua (Callao, 1920 - Ginebra, 2004), quien no se inclinó en vida a una difusión decidida de su obra, y lo que se conocía de ella se debió al impulso y a la convicción de algunos amigos. La publicación de *Sueño de ciegos. Obra reunida** da cuenta de la calidad de un poeta que lo fue también en su prosa crítica, el relato y el teatro.

Se inicia en la década de 1940, con sus amigos Javier Sologuren, Jorge Eduardo Eielson, Sebastián Salazar Bondy y Blanca Varela, publicando en periódicos y revistas, como *Mar del Sur* y *Letras Peruanas*. Gana el Premio Nacional de Teatro (1948) por *Judith*, y en 1955 publica *Arquitectura del poema*. Mantiene oculto el extraordinario poemario *Nueva York de canto*, fruto de una estadía en esa ciudad de 1943 a 1945. Esporádicamente, da a conocer otros poemas, hasta que, en 1997, se publica *Un mar apenas*, una recopilación de diez títulos que lo rescata del aislamiento. Desde fines de la década de 1950, había residido en Europa, principalmente en Ginebra y en Roma, trabajando como traductor para organismos de la ONU.

La obra esencialmente poética de Deustua ha sido calificada como insular porque se ha atendido solo a



Foto: Baldomero Pestana

Raúl Deustua.

su difícil clasificación y a su limitada difusión. Es evidente que no se trata de una obra fácilmente encasillable, pero ese criterio es insuficiente para apreciar la producción de un poeta. A lo largo de los títulos que la conforman, la obra de Deustua va definiendo

algunas líneas de significación que se articulan y revelan una visión del mundo cuyo sentido habita en lo secreto, en lo apenas perceptible. Es la suya una poesía del ser, no de las apariencias, que coincide en varios aspectos con la semiosis hermética, como la presencia

constante de la ambigüedad y de la contradicción; temas que involucran contrarios, como la palabra, el sueño, la ceguera, la sombra y el tiempo son centrales en su poética. En la concepción de este poeta, la palabra se confronta con el silencio, sin el cual no existe; el sueño encierra un código que no puede ser descodificado y es una manera de acceder a lo oculto; la sombra es la atmósfera en la que se descubre lo que ilumina; el tiempo, devorador del hombre, tampoco puede ser comprendido, y la ceguera, que se identifica con el poeta que va a tientas en su búsqueda, es una forma de visión: la auténtica. Toda esta estructura parece sostenerse en un hablante viajero que recorre, en el tiempo y en el espacio, episodios y escenarios de la cultura occidental, con los que crea la ilusión del transcurso; la voz de ese viajero revela su desarraigo, su no pertenencia y su búsqueda constante.

Poeta culto y refinado, exigente con la palabra, Deustua elimina lo accesorio para dotarla de sentidos nuevos. Con la palabra poética intenta nombrar lo oculto, el centro desconocido donde habita lo verdadero, y, a la vez, ella es el objeto de búsqueda que no puede hallarse. La poesía de Deustua se funda en un imposible, penetrar y conocer el ser con un instrumento que se revela insuficiente.

* Escritora.

Gazzolo, A. (ed.) (2015). *Raúl Deustua. Sueños de ciegos. Obra reunida*. Lima: Lápiz Editores.

Arquitectura del poema

La exacerbación de los sentidos: una música infinita. Vivir en el rumor inaudible de la noche como una serpiente de mar que muerde las estrellas.

Destruir a Dios y devolverlo a su raíz primera, al árbol sin frutos, pleno de amor y desolación. Si se pudiese defender la muerte como se defiende un paisaje húmedo y fértil, una sombra que vibra entre los dedos y nos hace un daño múltiple. ¡Estoy de pie en esta selva de cielos y metales! Todo árbol es la sombra de un lejano pastor, un inmenso oleaje que rompe los días, nuestro tránsito de sueño a sueño, a cada instante.

Soy, Dios, primer Dios, tu dedo vacilante sobre el seno de un niño que juega con el polvo de tu nombre. ¡Cuántas leyes has devuelto al polvo!

Trato de llegar como un eco, sin rodear la larga playa sembrada de caracoles y medusas, de heladas corrientes bajo las constelaciones del Sur y los desiertos. La playa se elevaba contra el tiempo y éramos una infinita brisa de ojos mutilados y veraces, un súbito asombro en las mañanas de helechos y senderos.

Hay ahora una pequeña humillación del tiempo. Estoy en el fondo de una caverna que se abre al sueño y a los dedos íntimos, severos, de la risa.

Devolver a Dios a los caminos, enseñarle las casas destruidas en la sombra de los cactus, ponerle en la frente su

nombre de justicia y darle el pan de cada hombre como su gesto más rotundo.

Dios lo verá desde su altura pequeñísima. Verá a ese hombre de rostro desvelado, su hambre de puntillas y el sabor acre de las hierbas. Y estaremos descubriendo una voz que disemina de Dios, con su levante de palomas amargas y terribles. En el desierto se oír la voz, el perro que guarda el horizonte y lo lleva entre las fábricas de pesadas arquerías.

Miro atrás y veo un mar sombrío, un llano que devora la infancia de los sauces, de los robles. He de guardar silencio y mirar al templo que se derrumba en las playas, en la arena metálica de Dios y su sentido.

¡La atroz lucidez de tu nombre, tu exactitud apuntando a mi recelo de fiera tambaleante! ¡Ah, la embriaguez, la taciturna embriaguez de la noche, de mis noches!

Me detengo a decir, una vez más, que solo resta determinar mi principio y mi fin, y mi sombra entre los muros. Me pongo de cara al resto de la noche y sobre su hombro veo surgir la luz como una lanza que penetra hasta el silencio.

El sabor del estío y las piedras que llamaba en mi socorro...

Nos queda hoy el movimiento de las dunas, la faz del poema en el desierto, y respiramos el amargo líquen que alimenta una serena reserva de crustáceos.

(Estoy de pie en plena lucidez, como un fantasma de vértigo de altura prodi-

giosa que abate los troncos más recios, la muralla relumbrante del sol, y de la luna y sus vedados templos de arena junto al mar).

Escuchaba las olas en esas tardes sin límites. Veía, sí, veía mi sombra agigantarse y hacerse al mar mismo como una cáscara de luz. Era mi infancia y el mar que lavaba mi pereza de siglos, mi descarnada voluntad, y veía desfilar un ave y otra que cejaban en su empeño frente al sol.

Estar junto al mar como una piedra azogada, vertical, rota y tambaleante, lleno de la plenitud del misterio, pero listo a la huida como un monje más o una trunca columna de cenizas y restos de papeles violáceos y turbios.

Esta en la verdadera razón que guía a las aves matinales, el instinto roído por la lluvia, por la reseca arena que desprende el cielo. Quisiera devolver mis años a su pureza integral, cederlos al tiempo mismo del recuerdo. La desolación tardía no me salva, ni la congoja me arrebatara más allá de toda muerte.

Y repito al tiempo, al resplandor de las hogueras, a los uros jinetes que incendian las cosechas, les repito tu llamado, tu reconocimiento del trigo y las arenas. Y me pregunto: ¿adónde me llevas que no pueda contemplar esta dulce gangrena de las rocas y los pólipos, estas resacas y mareas que inventas, como yo, cuando el alba se transforma en viento y sol y rostros y más rostros,

en sombrías latitudes que despojan tu nombre y lo devuelven a los astros?

(Subsiste una ciudad aferrada a duras rocas, y el mar de golpea con sus láminas de cobre, con sus antiguos guerreros devoradores de islas y sirenas).

¡Arquitectura del poema! Lenguas sonoras y cargadas de blancos metales que devora un año desprovisto de nieves y de lluvias. ¡Embriaguez de la noche, su luz sobre mi mesa, embriaguez de este canto que viene rodando desde el tiempo!

¡Arquitectura del único poema... de la voz que permanece y no se entrega!

Hay trozos de columnas lavadas por la lluvia, como una esfera recortada, como una moneda pesada y antiquísima, como la tierra nueva restableciendo el orden de las cosas, la perenne geometría de las formas y del mar. ¡Vuelvo al mar siempre en un impulso de cerrados horizontes!

Nada existe ya. Un desierto sin arenas y sin rocas, un páramo detenido en un silencio espeso y árido. Un espejo de imágenes vacías, devoradas por una ausencia dolorosa y rota a trechos por tu nombre oculto, virgen, tu nombre que se posa y nos destruye en un mar inmenso de mares y aldeas. ¡Estoy solo en esta piedra de tu iglesia! ¡Resta un helado viento sobre el mar!

* Gazzolo, A. M. (Ed.). (2015). *Raúl Deustua. Sueño de ciegos. Obra reunida*. Lima, Lápiz editores, página 101-104.

CINE RECIENTE: UN BALANCE

El cine peruano parece cerrar 2015 bajo los mejores auspicios: llegan a las salas comerciales, en calidad de estrenos, cerca de 25 películas, una cifra jamás alcanzada; «¿Asu mare 2?» convoca a más de tres millones de espectadores, convirtiéndose en el filme más visto en toda la historia de la exhibición cinematográfica del país; se mantiene la producción de películas autogestionarias en las diversas regiones y se incrementan los documentales y cortometrajes.

¿Pero esos hechos aseguran la expansión futura de nuestro cine? ¿Es posible prever, a la luz de lo ocurrido, que tales cifras se repliquen en 2016 y después? La respuesta es incierta. La producción filmica peruana se incrementa sobre bases frágiles, avanza a tientas y choca con dificultades imprevistas.

Un problema serio: los recursos económicos que otorga el Estado para estimular la producción mantienen sus cuantías inalteradas desde hace años. Otro factor a considerar: la renuencia del público frente a las propuestas cinematográficas distintas, más personales, reflexivas o críticas. ¿Existe una audiencia para el cine peruano? La respuesta es negativa, a pesar del suceso comercial de *¿Asu mare 2!*.

Existe sí un público para cierto tipo de cine peruano: el que se pliega a las fórmulas de producción más seguras (géneros populares y figuras conocidas de la televisión encabezando los repartos) y llega a las salas precedido de una costosa campaña publicitaria de lanzamiento que imita los modelos establecidos por los *blockbusters* de Hollywood.



Damián Alcázar y Magaly Solier en *Magallanes*, 2015

Otras películas, de presupuesto más ajustado o perfil discreto, como *N.N.*, de Héctor Gálvez, tienen que construir su público con paciencia, apelando a la recomendación *boca a boca*. Pero no siempre cuentan con el tiempo requerido para lograrlo: las reglas del consumo cinematográfico exigen que el éxito resuene desde el primer día; si ello no ocurre, el retiro de la cartelera es inevitable porque los grandes espectáculos de Hollywood reclaman espacios de exhibición. No hay segundas oportunidades para las películas peruanas que se tomen un tiempo para llamar la atención de los espectadores.

Tampoco tienen posibilidades de verse exhibidas en las multisalas las películas ayacuchanas, cajamarquinas o puneñas, o de otros lugares del país,

por más que demuestren sus perfiles comerciales.

Un signo a tener en cuenta: entre nosotros, las fórmulas genéricas se desgastan con toda velocidad. 2015 fue un año pródigo en estrenos de películas de terror, secuelas inconfesadas de *Cementerio general*, éxito rotundo en 2013. Ellas apelaron a un recurso de eficacia probada: narrar la historia del grupo de jóvenes que ingresa a un lugar “habitado” y maléfico. Van apertrechados con alguna pequeña y moviediza cámara que registra las manifestaciones del horror paranormal: es la reedición de la fórmula del “falso documental” y del “metraje encontrado” puesta en vigencia por *El proyecto de la bruja de Blair* (1999). Ninguna de esas películas de horror limeño —ni siquiera la secuela autén-

tica, *Cementerio general 2*— logró colmar las expectativas comerciales de sus productores. En un mercado pequeño, el público se satura con rapidez.

Una buena noticia: las películas peruanas más estimulantes de 2015 fueron firmadas por realizadores que se inician en el cine o que solo tienen otra película en su haber. Es el caso de “primeras obras” como *Rosa Chumbe*, de Jonathan Relayze; *Magallanes*, de Salvador del Solar; *A punto de despegar*, de Robinson Díaz Sifuentes y Lorena Best Urdy. También *N.N.*, de Héctor Gálvez; *Solos*, de Joanna Lombardi, y *Videofilia (y otros síndromes virales)*, de Juan Daniel Molero, segundos largometrajes de sus respectivos realizadores.

Magallanes y *N.N.* dan cuenta de los procesos del recuerdo, el perdón, el olvido o la reconciliación luego de las traumáticas experiencias de la violencia en las décadas pasadas. *Rosa Chumbe* y *A punto de despegar* (en clave de registro documental) ofrecen visiones de la ciudad de Lima convertida en un espacio de derivas permanentes y de tránsitos que adquieren matices expresionistas en el caso de la primera. Es un lugar en mutación; una “tierra en trance”. Por último, *Solos* y *Videofilia (y otros síndromes virales)* retratan a grupos de jóvenes expresándose a través de las imágenes y sonidos de las nuevas tecnologías, del cine digital y de las redes sociales. Ahí buscan a sus interlocutores e intentan construir sus identidades.

Ahí radica la fortaleza del cine peruano de hoy: en la renovación de sus realizadores y las nuevas miradas que proponen. Pero la continuidad de sus trabajos depende de un marco legal adaptado a los nuevos tiempos. RICARDO BEDOYA.

SONIDOS DEL PERÚ

FEDERICO TARAZONA
AYACUCHARANGO, HOMENAJE A RAÚL GARCÍA ZÁRATE
(WAYNA MUSIC, 2013,
WWW.SAYARIY.COM)

Grabado en Bordeaux, Francia, en octubre de 2007, esta producción incluye obras adaptadas o arregladas para charango por Federico Tarazona, uno de los charanguistas destacados de la generación de músicos nacidos en la década de 1970. El charango tiene su origen en la guitarra y la vihuela, llegadas al Perú con la conquista española y el mestizaje con el imaginario musical local. Las técnicas de entonces incluían una mayor participación del dedo que la uña en el tañer de las cuerdas. Ha tenido diversas encordaduras y afinaciones a lo largo de su historia. También varía sus características y dimensiones según la región donde se construya y ejecute. Aunque no exclusivamente, el charango en el Perú ha tenido mayor uso y desarrollo en diversos pueblos de Ayacucho y el Altiplano. Se toca popularmente con preeminencia del rasgueo rítmico,



con algunas melodías y contrapuntos, muchas veces en sucesión de bicordios. El disco es también un homenaje a Raúl García Zárate, quien ha contribuido decisivamente al desarrollo de la técnica de la guitarra ayacuchana en el Perú. La mayoría de las obras en esta producción son temas tradicionales ayacuchanos recogidos por García Zárate y difundidos a través de su trabajo como concertista de guitarra, aunque hay también una obra de Tarazona («Chosicano soy») y otra de Telésforo Felices («Capullito de algodón»), además de otras inspiradas en las versiones de música anónima de la región que hicieron el propio guitarrista y el arpista Tany Medina. Tarazona, también creador de un método para charango, ha realizado adaptaciones de técnicas de la guitarra clásica al charango. En esta producción emplea variedad de técnicas, por un lado, en un intento por recuperar la memoria sonora de los pueblos donde se ha tocado el charango desde el siglo XVI y, por otro, de proyectar sus posibilidades expresivas hacia el futuro.

JUAN DIEGO FLÓREZ
L' AMOUR
(DECCA, 2014,
WWW.DECCACLASSICS.COM)

Juan Diego Flórez es, sin duda, el tenor peruano que ha desarrollado la carrera profesional de mayor proyección internacional en los últimos años. Sus apariciones constantes en los teatros de ópera más representativos del mundo como la Scala de Milán, el Metropolitan Opera House de Nueva York o el Covent Garden de Londres así lo confirman. Ha actuado con varios de los más reconoci-

dos directores de la actualidad, como Ricardo Mutti, Sir John Eliot Gardiner, James Levine, Neville Marriner, entre otros. Ha grabado ya además varios discos de audio y video. Recientemente fue lanzado su disco *Italia*, de canciones napolitanas, producción emparentada con uno de sus discos más vendidos, *Sentimiento latino*, también dedicado a la música popular. *L' amour*, su último disco como solista de ópera, contiene arias totalmente cantadas en francés de varios compositores del siglo XIX, acompañados por orquesta. Flórez ha dedicado gran parte de su carrera a la interpretación de roles de Rossini, Donizetti o Bellini, máximos representantes del *bel canto*, debido a las condiciones y capacidades de su voz. En este disco, además de Donizetti, se incluyen piezas de compositores románticos como Charles Gounod o Jules Massenet y obras menos conocidas, pero igualmente virtuosas, de Adrien Boieldieu y Adolphe Adam. Además, contiene arias de Georges Bizet, Hector Berlioz, Léo Delibes, Ambroise Thomas y Jacques Offenbach. La grabación cuenta con la participación de la Orquesta y Coro del Teatro Comunal de Boloña, dirigidos por Roberto Abbado, sobrino del desaparecido director italiano Claudio Abbado. La orquesta muestra sus refinadas cualidades interpretativas, llenas de exquisito lirismo y fuerza dramática. Notable también es la participación del bajo ruso Sergey Artamonov, recordado por su participación en el Festival Internacional de Ópera Alejandro Granda en el Perú en 2014. Flórez muestra sus mayores cualidades en este registro, una gran potencia vocal y un timbre brillante, matizado para brindar a cada aria la sua-

vidad y sutileza que estas composiciones y el idioma francés demandan. El disco viene con un librito que contiene los textos completos en francés, alemán e inglés. ABRAHAM PADILLA.



CHASQUI

Boletín Cultural

MINISTERIO DE RELACIONES EXTERIORES

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

boletinculturalchasqui@rree.gob.pe
www.rree.gob.pe

Los artículos son responsabilidad de sus autores.

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

Impresión:
Impresos SRL

GEOGRAFÍA Y COCINA EN CHACHAPOYAS

Luis Alberto Arista Montoya*

Se publica un estudio sobre las relaciones entre cocina y entorno geográfico en la región amazónica de Chachapoyas. Aquí algunos fragmentos.

Los son las vías terrestres de acceso directo para llegar desde la costa peruana a la Región Amazonas, específicamente a su capital, Chachapoyas: desde Lima, pasando por Trujillo, Cajamarca, Celendín, Balsas y Leymebamba; o también desde Lima, pasando por Trujillo, Chiclayo, Jaén, Bagua y Pedro Ruiz. Y por vía aérea: desde Lima hasta Chiclayo, y luego por tierra hasta Chachapoyas; o de Lima a Tarapoto, y desde ahí vía terrestre hacia Chachapoyas, atravesando Moyobamba, Rioja, Pomacochas y Pedro Ruiz, por la carretera marginal de la selva norte.

Gran parte del territorio de la región Amazonas es ceja de selva, desde el norte hasta la parte central. Chachapoyas se sitúa en el límite entre este territorio y la sierra andina que se bifurca desde el norte de la región Cajamarca. La pequeña y mediana agricultura con valor productivo está en la selva alta, especialmente en los «temples» (zonas de clima templado); siendo la parte serrana muy rica para el sembrío de cereales, el cultivo de pastos y la crianza de ganado vacuno.

Regiones y características

Región Selva Baja u Omagua

La región Omagua, o «región del pescado de agua dulce», se encuentra entre los 80 y 400 metros de altitud. Con clima tropical (con 25 °C, media anual). Los vientos de San Juan son fríos, vienen del sur en junio y julio, el «veranito de San Juan». Su extensión bordea el río Marañón desde el oeste de la zona del pueblo de Chiriaco —pasando por Imazita, Ciro Alegría, Orellana, Santa María de Nieva, Bolívar y Teniente Pinglo— hasta Manseriche; por el norte hasta el río Comaina y la parte sur de la cuenca del Cenepa y del Santiago (provincia Condorcanqui). Su relieve está formado por pequeñas colinas y llanuras cubiertas de vegetación; y la llanura aluvial. Las palmeras de aguaje, los carrizales, la caña brava chonta, la yarina, la caoba, el cedro ishpingo y la chillca brava son los principales recursos forestales [...]; existen reptiles, peces, aves y mamíferos, como el «mono choro». Los suelos que no se llegan a inundar los campesinos los utilizan para el desarrollo de una pequeña e intensa agricultura estacional, al igual que en los barriales (terrenos con limo que quedan después de una inundación, hasta una próxima).

Pescados de agua dulce

La población nativa se alimenta básicamente de pescado de río, lagunas y cochas, yuca, plátanos, arroz, frijoles de playa y animales cazados. Entre los peces están el paiche, el zúngaro, el dorado, la palometa, el boquichico, la carachaza, la gamitá, el bagre, el sábalo y la corvina de río; la tortuga acuática taricaya y la de tierra, llamada motelo.

La yuca blanca la sirven sancochada, en loco y frita en pequeñas torrijas. El plátano como fruta, san-



Fiesta de Raymillacta. Chachapoyas, 2002.



Alfarera. Chachapoyas, 2002.

cochado, asado o frito; también hacen harina de plátano para la panetela. El arroz es sancochado en forma mascotuda. Entre los animales de monte que cazan están la sachavaca o vaca de la selva, el sajino o cerdo de monte, el venado color rojizo y el majaz o picuro: los sirven como cecina seca o ahumada. El gran aporte del monte amazónico a la cocina de esta región está en la variedad de sus peces y en la cecina con tacacho; la cocina chachapoyana, específicamente la de Rodríguez de Mendoza, ha agregado el chorizo y los plátanos al tacacho, plato bautizado como «paisa» [...].

Región selva alta o rupa-rupa

Presenta, a causa de húmedas nubes, una vegetación tupida y siempre verde, con árboles que alcanzan hasta 25 metros de altura, bajo una temperatura media anual relativamente baja (entre 12 y 17 °C), pero con una altísima incidencia de neblinas que brotan desde la selva baja. Lluve constantemente, las precipitaciones oscilan entre 2 mil y 4 mil milímetros que se evaporan y/o escurren haciendo que los terrenos sean muchas veces fangosos. A ello contribuye los días de «lluvia con sol». La «estación seca» dura de uno a tres meses, donde solo disminuye el grado de humedad. Es la región más nubosa del país y siempre está cu-

bierta por grandes motas de nubes densas y grises (nimbos).

Ante la casi ausencia de lugares planos, los pequeños agricultores y las comunidades indígenas y nativas, con mucha sapiencia ancestral, utilizan para sus sembríos las lomadas (lomas largas de los cerros), los «temples» de las faldas de las montañas, de las encañadas y de las playas a la vera de los ríos o quebradas. Los pobladores prehispánicos de la cultura chachapoya adaptaron algunas plantas como el maíz, la yuca y el frejol (considerado hoy como el mejor frejol negro del Perú). Allí también se producen gran variedad de maderas, de frutales como plátano, chirimoya, piña, naranja, lima, etc.

Cuenca del Utcubamba: la gran despensa

Es la que tiene como matriz al río Utcubamba. Es la más poblada y la que muestra mayor actividad económica. Es la despensa de arroz, café, yuca, cacao y frutas más importante. Se extiende desde Bagua hasta el distrito de Pedro Ruiz Gallo, provincia de Bongará, presentando pequeños valles colinosos con relieve de muy poco declive y con tierras muy fértiles. De Pedro Ruiz, yendo hacia el sur hasta Leymebamba, este río discurre por el cañón del Utcubamba, bañando el valle sagrado de los sachapuyos, en cuyos farallones

se encuentran muchos recintos arqueológicos de carácter funerario [...]. Sus valles son los más ricos y productivos en la actividad agropecuaria (con ganado Jersey, cebú, Holstein y Brown Swiss). Existe una gran variedad de maderas, resinas y cortezas; caza de animales silvestres, pesca de río y lagunas. La zona cuenta con una población cercana a los 200 mil habitantes.

Los hábitos y pautas alimenticias son parecidas a los de la anterior región; se caza el venado enano, el sajino, el majaz, el añuje (roedor que se alimenta de yuca y camote arenoso), el pato de los torrentes; y se pesca la carachama, la mojarra, el bagre y la chambira. La buena carne vacuna y los productos lácteos son los mejores aportes a la cocina regional. Abunda la guayaba.

Región de la yunga fluvial

Se encuentra limitada hacia abajo con la selva alta, y hacia arriba, con la región quechua; entre los 1.000 y los 2.300 metros de altitud [...]. Los valles son estrechos y alargados, ubicados en cañones como el de Utcubamba con valles y terrazas por ambas márgenes, que va desde Leymebamba, al sur, hasta Shipasbamba, en la parte central. Los principales productos de esta zona son el maíz, la papa, el frijol, el café y frutales. La caña de Guayaquil (o caña brava) es muy utilizada en la construcción de casas, en cuyas cocinas se utiliza aún la leña del árbol de molle, de tara (cuyos frutos se están industrializando) y de huarango. Los principales pastos naturales que crecen son ballico o huallico, maicillo, cebadilla, amor seco, pinao, wacahé, pasto elefante, sacate y paja lima.

El 60 por ciento de la provincia de Rodríguez de Mendoza es yunga fluvial. Allí se encuentra la cuenca del río Huambo, muy rica en café orgánico, caña de azúcar y piñas. El otro cañón es el del río Sonche, que rodea casi en semicírculo a la meseta donde se encuentra la ciudad de Chachapoyas, con valles densamente poblados como Cheto, Molinopampa, Cuillamal, Pipus y El Molino. En Pipus, perteneciente al distrito de San Francisco de Daguas, se desarrollan todos los domingos ferias agropecuarias donde la compra/venta de productos es a través de moneda y trueque, primando la venta de ganado, de productos lácteos, papa, haba, frejol y maíz [...].

En esta zona la alimentación es mucho más mestiza debido a su encuentro interregional y a la recepción de productos provenientes de la costa y selva. Su gran aporte está en la producción de carnes y lácteos: los quesos de Molinopampa, Pomacochas y Leymebamba son emblemáticos. Están los criaderos de truchas (Molinopampa, Cheto, Soloco, El Tingo) y pejerreyes; y el excelente café orgánico (Huambo, Pisuquia) que ahora se exporta al extranjero.

Región quechua

Comprende altitudes que van desde los 2.300 hasta los 5.000 metros de

Foto: Martín Chumbe

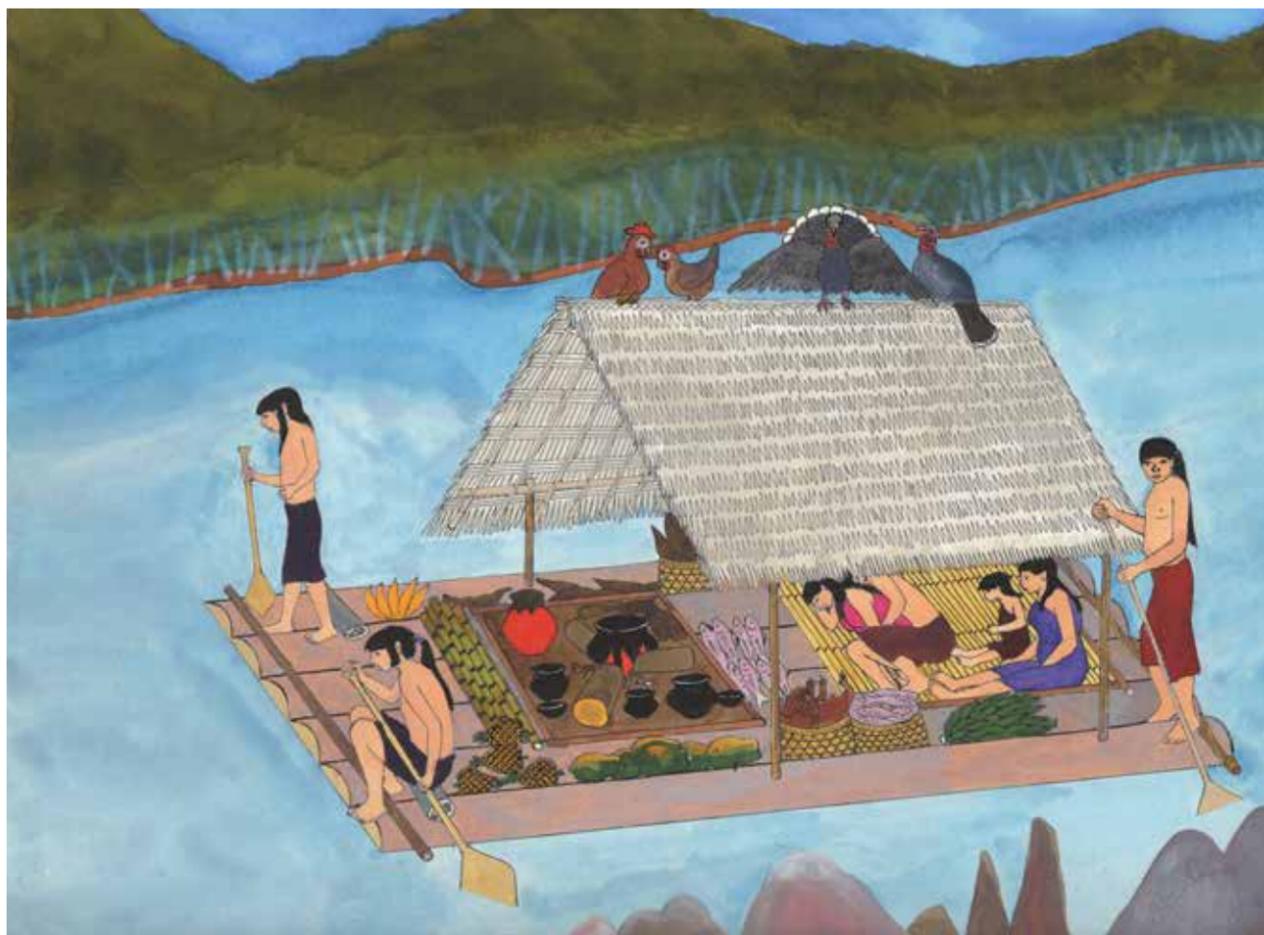
Foto: Martín Chumbe

altura desde la cuenca sur del río Marañón, en la fría cordillera Calla Calla, y Chuquibamba (donde se asentó la cultura inca en tiempos de la expansión de Túpac Inca Yupanqui), hasta el norte con las cuencas de los ríos Chiriaco e Imaza [...]. Su clima es un gran recurso natural por ser templado y con escasa humedad atmosférica; con nueve meses de sol y lluvias de verano, favorable para hacer turismo de aventura y cultural (en esta zona se encuentran los principales recintos arqueológicos, como Kuélap, Karajía, Laguna de los Cóndores y otros). Esta ruta presenta valles y quebradas muy erosionadas; y también una serie de pisos ecológicos a manera de terrazas, que se abren por ambos márgenes del cañón del Utcubamba. En los cerros elevados crecen amplios pastizales y se ubican las vaquerías de gran producción de carnes y lácteos.

La cultura ancestral chachapoyas se estableció en esta región quechua —donde precisamente hoy predomina una población quechua-hablante—, para cultivar maíz, calabaza, caigua, haba, frejol, arracacha y papa. Estas tierras están siendo reforestadas. Muchos acueductos, acequias y caminos preincas quedan y son usados hasta hoy. La ganadería andina se da en pastizales quechuas con enormes ventajas: suelo poco accidentado, tierras cultivables, grandes pastos que crecen en épocas de secano, de diciembre a abril. Aproximadamente la población asentada supera los 40 mil habitantes [...]. Los cultivos son de secano, como papa, maíz, frejol, arracacha, calabaza o chinche, caigua, berro, arvejón, hortaliza; y en frutales están la granadilla, la papaya, la pitajaya, el llacón; se caracteriza por la crianza de cuyes, cerdos y aves en casi todos los hogares; en los papales y camotales es abundante la caza de perdiz andina [...].

Región de suni o jalca

Se extiende desde los 3.500 hasta los 4.100 metros de altitud. Está presente en la cordillera de Calla-Calla, de Colán en Duraznopampa, Quinjajca, Maino, Olleros y Granada. Su relieve es inclinado y con pocas laderas aptas para la agricultura, pese



Sin título, pintura de Gerardo Petsain Sharup, 2015.

a que los principales ríos nacen allí, logrando extenso recorrido; sus quebradas y desfiladeros son poco extensos. No obstante el frío seco y la poca tierra cultivable, allí se siembra papa, oca, olluco, quinua; se crían ovejas y cuyes.

El relieve permite el crecimiento de la cantuta, el aliso y el quishuar; los pastizales permiten el alquiler de potreros para acémilas y ganado de otras regiones. Allí se asienta una población que supera los 6 mil habitantes, en su mayoría también quechuahablantes, distribuidos en caseríos, villorrios y estancias, distantes unos de otros.

La comida es eminentemente campesina, preparada con recursos nativos. Tres platos se distinguen: el puchero, el charqui y el cuy. En esta región aparecen las tushpas o fogones en las chozas de los primitivos

agricultores; con dos, tres o cuatro piedras forman el fogón en el cual se mantiene un escaso pero permanente fuego con bosta (estiércol seco del ganado), champas (motas de pasto seco) o raíces de árbol (aliso). Una olla de barro para cocinar el puchero, una olleta para preparar el ampe (infusión de hierbas silvestres), algunas cashques para tostar el maíz, dos o tres calabazas (lapas) y pates utilizados como platos, cucharas y cucharones de madera, y un porongo para guardar el agua, y, otro, para el guarapo constituyen el menaje de la choza, que luego de ser usado lo lavan y guardan en shingues (aparatos tejidos con cuerdas de cuero) que se cuelgan en la cocina. La alimentación de los pobres se reduce a la ingesta de carne seca, al ucho (frijoles fritos con maíz, papitas y hierbas), a la cancha (maíz tos-

tado), a la mashca (cebada tostada) y amaca.

Región puna o del altiplano

Es la región más alta. Está entre los 4.100 y 4.800 metros de altitud. Conformada por las montañas de Chuquibamba, Leymebamba, Balsas, San Francisco del Yeso, Santo Tomás, Luya y María. La gente que vive en chozas o casas de adobe con pequeñas ventanas y techos de paja o calamina se alimentan básicamente de papa, cebada, tarwi, maca y olluco. En mi viaje de estudio (junio de 2010) he podido comprobar la crianza de cerdos y carneros, cuya carne se come en guisos o frituras; viven de la caza del venado gris, de la perdiz; cocinan con leña, con bosta de animales, gramíneas secas y champa.

* Filósofo, periodista y catedrático.

RECETAS

LOCRO DE MOTE PELADO CON FREJOL

INGREDIENTES

3 tazas normales de frejol negro (o manteca)
3 tazas de mote pelado
2 cucharadas de aceite vegetal
1 cebolla picadita en pequeños cubitos
2 cucharadas de ajos molidos
2 cucharadas de misto (o azafrán)
trozos de pellejo fresco de chanco
wirishpa (o chicharra, trozos de carne y huesitos que quedan crocantes en el perol (o cashqui) después de freír los chicharrones.

PREPARACIÓN

Remojar desde la noche anterior los frejoles y el mote pelado, si estuvieran muy secos. En una olla de barro verter el misto (aderezo regional), dejar que se cocine por unos 8 minutos e incorporar 4 tazas de agua y dejar que irrumpa el hervor. Añadir el mote y los frejoles, y dejar cocer hasta que estén suaves y hayan armado una especie de caldo de locro.

LOCRO DE CHOCHOCA CON GALLINA

INGREDIENTES

1 gallina negra o mora de corral, cortada en presas
1 kilo de chochoca
½ kilo frejolito verde (frejol chaucha)
papitas amarillas

PREPARACIÓN

Se sigue los pasos con los que se prepara el «locro de mote con frejoles», aunque el tiempo de cocción es menor. Se colocan casi al final las papitas amarillas para que no se deshagan.

SOPA DE CHIPCHEMURO

Más que un caldo, es una crema o sopa cremosa. Sin embargo, en Amazonas es nombrado como sopa. Chipchemuro es la harina fina que se obtiene de las pepas de los chipches (chiclayos, calabazas, cushes) que son secados a la intemperie en los patios de las casas de las chacras, luego se las tuesta en el tiesto (o sartén) y, finalmente, se las muele en el batán (o en la máquina moladora manual). Se la mezcla con harina de maíz tostado.

INGREDIENTES

3 tazas de harina de chipchemuro
4 huevos de corral
una taza de maíz tostado
1 manojito pequeño de hierba de marisacha o shill shill
un poco de ramitas de ruda o de shill shill
cebollita verde picadita

PREPARACIÓN

Se diluye la harina en agua caliente y se remueve como si se preparara un batido. Luego se le hace hervir en una olla de barro con un aderezo simple de cebollita verde y un poco de manteca (o aceite), dosificando el agua fría poco a poco. Luego del primer hervor se la mezcla con la harina de maíz y los huevos, más las hierbas aromáticas indicadas.

VISIONES DEL COLCA

Muestra fotográfica itinerante sobre el valle del Colca, «paisaje cultural» donde florecieran los pueblos collagua y cabana.



Vista del valle y el río Colca, 2015.

El valle del Colca se ubica en el corazón de una larga cadena de volcanes activos, en los Andes occidentales del sur del Perú. Allí habitan, desde hace al menos 1.500 años, los collaguas, etnia de origen aimara que migró del Altiplano para establecerse en las laderas y orillas por donde discurre el río Colca.

En este territorio no exento de accidentados parajes, los collaguas, con sus vecinos cabanas, construyeron un espectacular sistema de terrazas de cultivo que abarcó unas 10 mil hectáreas. Las terrazas o andenes se ubican en una franja entre los 3.200 y los 3.700 metros de altitud, donde se siguen cultivando productos fundamentales como la papa, el maíz o la quinua.

Los collaguas abarcaban también territorios a mayor y menor altitud que les proveían de recursos complementarios, haciendo gala de un admirable sistema de manejo de pisos ecológicos. Así, de las pasturas de gran altura, a más de 4.000 metros, obtenían lana y carne de vicuñas y alpacas, mientras que de las zonas enclavadas en el gran cañón, de microclimas templados, obtenían diversas frutas. Las recuas de llamas ayudaban a transportar los productos de estas tierras hasta las orillas del mar, donde, mediante el trueque, se proveían de algas y moluscos.

Con la irrupción de los conquistadores españoles, en el siglo XVI y la creación de la colonia muchos aspectos de la vida cambiaron, pero otros quedaron intactos.



Danzantes del *wititi*.



Pobladora del Colca luciendo los característicos bordados de la zona.



Iglesia del pueblo de Lari, uno de los 16 templos virreinales del valle.



El *wititi*, danza tradicional inscrita a la Lista Representativa del Patrimonio Inmaterial de la Unesco.

Se construyeron 16 pueblos, cada uno dotado con un vistoso templo. Se introdujeron símbolos, creencias, fiestas, trajes y costumbres que se entremezclaron con las expresiones locales. Asentados en los impresionantes paisajes de cañones profundos y cerros labrados de andenerías, los pobladores del Colca terminaron por configurar un «paisaje cultural» único, que aspira a ser inscrito en la Lista del Patrimonio Mundial.

Esta exposición del joven fotógrafo Arim Almuelle auspiciada por Colca Lodge, empresa pionera en la promoción del turismo sostenible en el valle

del Colca, refleja la conjunción de pobladores y paisajes con los artificios de la luz, en composiciones que parecen evocar el oficio de los antiguos maestros de la fotografía sur andina.

Arim Almuelle (Arequipa, 1978) se formó en el estudio BA Fotografía, bajo la dirección de Bernardo Aja. Trabajó como fotógrafo independiente de 2006 a 2010, año en que se enroló en una compañía de cruceros para captar imágenes alrededor del mundo. En 2013 formó su propio estudio de fotografía, primero en Lima y luego en su ciudad natal.