

CHASQUI



EL CORREO DEL PERÚ

Año 11, número 21

Boletín Cultural del Ministerio de Relaciones Exteriores

Octubre de 2013



La Santusa, de José Sabogal. Óleo sobre tela adherida a noélex. 1928. 65 x 56 cm. Colección del Museo de Arte de Lima.

GAMALIEL CHURATA: TEMAS Y MOTIVOS EN *EL PEZ DE ORO* /
1921-1931: DIEZ AÑOS DE POESÍA / LA PINTURA DE JOSÉ SABOGAL /
CELEBRACIÓN DE LA QUINUA / MÚSICA Y MÚSICOS EN LA CATEDRAL DE LIMA /
MATE BURILADO: FRUTO CON HISTORIA

GAMALIEL CHURATA

TEMAS Y MOTIVOS EN *EL PEZ DE ORO*

Helena Usandizaga*

Aproximación y rescate de la obra medular de unos de los escritores más significativos del indigenismo en el Perú, quien fue también principal animador del grupo Orkopata y del *Boletín Titikaka*.

Los principales temas de *El pez de oro*, la obra de Arturo Peralta (Gamaliel Churata) publicada por primera vez en 1957, están ligados al relato mítico central, el del nacimiento del pez de oro, fruto de la unión entre el puma de oro y la sirena del lago Titicaca. Este relato propone una idea de regeneración a la vez interior y social: la búsqueda y la conexión con el origen para renacer, la permanencia y la renovación de la vida, el cambio social y la propuesta de una nueva sociedad, la expresión renovada y auténtica. Todo esto se religa al tema de la conexión de lo distinto, de la no separación entre realidades materiales y espirituales, y de la conexión también de diferentes conocimientos mediante una estructura polifónica. Por otro lado, la extraordinaria multiplicidad de estructuras formales de la obra se corresponde con una red de motivos que se presentan a través de la exposición, la argumentación, la narración, el diálogo...

En el mito sincrético del nacimiento del pez de oro se sitúa el hilo narrativo de la obra, pero la interpretación de esta historia tiene diferentes niveles, a través del núcleo de significado del advenimiento del pez de oro, el Hijo: histórico-reivindicativo, existencial y creativo. En el primero, el pez de oro, en tanto que sucesor del puma de oro, su padre, sugiere una continuidad de la dinastía inca o, más bien, una restauración y una regeneración que apuntan a un contenido reivindicativo del mito, paralelo al del mito de Inkarrí. En el segundo, el pez de oro aparece relacionado con la reflexión existencial del relato, en la que esta figura, en su cualidad de hijo, representa la continuidad de la cadena vital y la posibilidad de la permanencia en la materia ligada al pensamiento animista andino, concepto visible en «Paralipómene Orkopata», en el capítulo «El pez de oro», y relacionado con la idea de pacha, como ciclicidad que no se explica solo por la repetición, aunque conecta con los antepasados como el otro polo de raíz y regeneración. En el tercero, el pez de oro se vincula con la expresión y la creación, pues la dificultad de crear una escritura andina relacionada con las lenguas nativas y los contenidos andinos se presenta desde el punto de vista de la conexión con la raíz del canto, del «trino» que producen el pez de oro y los pájaros, raíz representada por el pez de oro y por una serie de personajes míticos ligados a las cavernas y a lo acuático, así como a los propios antepasados.

La pregunta que se presenta, sin embargo, una vez esbozados o sugeridos algunos temas centrales, es la de la organización de la obra, que resulta difícil de catalogar: el discurso se formula sobre todo como apelación, narración y, a veces, diatriba, de un



El escritor y su esposa, Aida Castro, hacia 1938. Gamaliel Churata, seudónimo de Arturo Peralta, nació en Arequipa en 1897, vivió buena parte de su vida entre Puno y La Paz. Murió en Lima, en 1969.

enunciador que cambia su identidad (en varios pasajes es el propio Khoripuma, uno de los seres míticos que pueblan la obra) y que se dirige a menudo a un enunciador, también cambiante («amigo mío», «querida niña», «Capitán», «Plato», «Sancho»...; también se dirige al Khorichallwa o pez de oro, su hijo). Este destinatario a menudo interviene en el discurso que se convierte así en diálogo; en ocasiones uno de los dos interlocutores se convierte en un narrador que se dirige a un hipotético lector; todo ello reposa sobre citas e intertextos como los de Guaman Poma, el diario de Colón, la Biblia, los clásicos españoles, los autores de toda la tradición literaria y filosófica, que pueden ir desde los presocráticos hasta Schopenhauer y Nietzsche, desde Dante hasta Rousseau, desde el emperador Adriano hasta Walt Whitman... Como se ve, hay que tener en cuenta, al hablar de los capítulos, que *El pez de oro* es una obra transgénica: no es novela, aunque tiene un hilo narrativo, y no es ensayo en el sentido clásico, aunque su estructura dialógica entre diferentes sujetos formula preguntas y escenifica

el encuentro entre diferentes respuestas para llegar a un conocimiento que se construye en el texto. Tampoco es un libro de poemas, pero está lleno de poemas a veces muy cercanos a las formas tradicionales andinas.

Además de la hibridez lingüística y de las formas poéticas andinas, el texto intenta incorporar la sabiduría y el conocimiento andinos, canalizándolo sobre todo a través de los mitos y también de sujetos y de modos de conocimiento o articulación del mundo que se convierten en procesos discursivos: los modos cognoscitivos basados en la oposición y la complementariedad de los contrarios; el animismo; la sabiduría chamánica y sus modos peculiares de enunciación, que implican conceptos como ahayu, ahayu watan (el amarre del alma), naya, hallpakamaska..., y en especial la estructura de la convocación que se da en las fiestas y en los rituales andinos. Estas dimensiones de conocimiento se activan porque la preocupación de Churata no es tanto «representar» al indígena como conectar con su saber, que, según apunta el autor, no se manifiesta debido a circunstancias

históricas. Para hacer resonar las diferentes dimensiones del mito, la obra se estructura como un texto-camino: se trata de una búsqueda a partir de elementos culturales que se asumen un poco irónicamente y que crean trayectos paradójicos.

En este contexto, la historia que se narra en *El pez de oro* tiene diferentes niveles: historia mítica, historia de la muerte del hijo, historia de la búsqueda de la escritura. Sin embargo, si articulamos estas tramas con los motivos, para llegar a los temas, se puede decir que los motivos van mucho más allá del personaje del pez de oro y la historia de su nacimiento-muerte-regeneración. El tema de la continuidad de la vida y de la exploración en la raíz, por ejemplo, se manifiesta a partir de la idea de los seres de abajo y los muertos benefactores, que aparecen a veces como malignos por contaminación cristiana, y también con el valor andino, más matizado, de fuerzas oscuras que hay que controlar; inversamente, también los duendes malignos tienen algo de benéfico.

Del mismo modo, el animismo y la materialidad de la vida se manifiestan tanto en las conversaciones del enunciador con los personajes de la sabiduría conocida en el canon occidental como mediante narraciones, por ejemplo las que se refieren al layka o brujo andino, que aluden a la sabiduría animista del brujo, la cual a veces se avanza a los logros de la sabiduría convencional, precisamente por su cercanía a la materia y su capacidad de anudar lo natural y lo sobrenatural; se presentan también como personajes-motivo (el Khawra o llama, el perro Thumos), o a través de conceptos como el de la tierra animada o Hallpakamaska; el pago a la Pachamama, el ahayu-watan y la adivinación en coca son motivos para el tema de la espiritualidad de la materia, algo que se pone de manifiesto con la curación chamánica, la ofrenda y la adivinación en coca en el capítulo «Mama Kuka».

El tema de la conexión de los estratos del mundo y de la fuerza del cosmos, y al mismo tiempo de la reivindicación de América no colonizada, se manifiesta en el capítulo «Pachamama» con una versión peculiar del descubrimiento de América que contiene a la vez historia y reflexión. Este tema de la reunión y la lucha de los opuestos (diferentes entidades como materia/espiritu o seres heterogéneos como la tierra americana y el foráneo Colón) se formula en esta relectura en la que la Pachamama, fecundadora y propiciadora, engloba todo lo existente y su poder genésico material, de permanencia vital y unificador, incluye así a Colón.

Si bien los temas y motivos recorren la textura del libro y se combinan e imbrican, podemos señalar tal vez capítulos que inciden más en un

Foto: Cortesía de Pedro Pineña Aragón y de José Luis Velásquez Grambel.

tema u otro: por ejemplo, el primero, «Homilía del Khorí-Challwa, que los comprende todos a través de la reivindicación de lo andino, desarrolla ampliamente el tema de la escritura americana por intermedio de una reflexión sobre la lengua, la cultura y las raíces identitarias; «El pez de oro», y en especial la sección «Paralipómene Orkopata», incide en la dimensión existencial a través de las ideas de nacimiento y muerte que conectan al hombre con el espacio-tiempo siempre presente que sustenta la continuidad de la vida; «Homilía» y «Khorí khellkaka Khorí-Challwa» inciden en la dimensión creativa; «Morir de América» insiste en la dimensión reivindicativa con segmentos como la lucha entre el pez de oro y el tirano y monstruoso Wawaku o la arenga del Inka sobre la educación; «Puro andar» habla del viaje iniciático a los infiernos para conectar con los muertos; «Mama Kuka» habla de otro modo, más chamánico, del viaje interior; «Pueblos de piedra» escenifica el encuentro entre los seres antiguos y el enunciador; «Los sapos negros» explora en la muerte y el dolor y su vertiente regeneradora, poniendo en paralelo la historia del enunciador (en especial la muerte del hijo) y la del puma de oro; «Españoladas» escenifica, mediante un duelo verbal, el enfrentamiento de culturas.

Uno de los principales motivos dentro de la idea de creación artística e identitaria está ligado al pez de oro; se trata del motivo del «trino» de este pez que se relaciona con el canto de los pájaros andinos, con la música secreta de las cascadas y manantiales y con la voz de los antepasados. El trino del pájaro es a la vez reivindicación de la identidad y de la justicia, afirmación de la existencia como cadena vital y como dolor, y arte que viene de la conexión con lo oscuro, con los ancestros, con la Pachamama y con el alma del mundo; por eso el lago Titicaca, de donde sale la música, es un lugar bullente que conecta los sonidos de la naturaleza y del canto con la palpación del mundo.

En este contexto híbrido se produce la búsqueda de la expresión que míticamente se manifiesta en *El pez de oro*, ya que encontramos en el mito una dimensión ligada a la expresión: las ideas de dolor, de germinación y de alimento también se relacionan con la dimensión estética y creativa del mito ligada a la identidad —cuya presencia señalábamos al principio—, no solo con la existencial. En el plano existencial, veíamos cómo esta idea está estrechamente trabada con la de la cadena vital en la que se inserta el ser humano. Si el ser humano es permanente, lo es gracias a la trabazón con sus antecesores y descendientes: esta vivencia en los muertos y la continuidad en los hijos presupone no solo la inmortalidad, sino también el encuentro con la raíz y la expresión por el canto, lo que Churata llama «el trino». Y, a la vez, este canto o trino tiene valor reivindicativo: es la afirmación de una recuperación histórica.

El texto reúne algunos fragmentos de la introducción del libro Gamaliel Churata, *El pez de oro*, Madrid: Cátedra, 2012.

* Doctora en Semiótica y en Filología Románica. Desde 1994, ha sido profesora titular de Literatura Hispanoamericana en la Universidad Autónoma de Barcelona. Sus líneas de investigación son la poesía peruana contemporánea y la literatura andina.

Homilía del Khorí-Challwa

De lo anterior no se saque que en *El pez de oro* se pretenda ofrecer el paradigma de ese nuevo idioma indo-hispano, y menos de uno medularmente americano; si como fruto modesto y honesto de una actitud que tiene la insignificancia y edad de su autor, apenas luce —menos por decisión literaria que hábito— incrustaciones indias más pintoresquistas que sustantivas, intentos débiles por arrancar del cordaje hispano la melodía sanguínea. Pero que de intentos de esta índole surja al fin un idioma americano, a seguirse el buen camino de Guaman, si entiendo bien, será fruto de los escritores que lo intenten con genio y con amor de plebe.

No será por literario un problema meramente estético; si se busca acentuar una radical americana en la Literatura de América, tiene que comenzarse por acentuar menos que el paisaje la valoración antropológica. La verdadera capacidad estética de la América está en la sangre del indio y, por tanto, la forma de hacer estética americana es hacer de América un mundo indio; que será indio siempre, si la genésica de la cultura la suministra el habitante en cuanto naturaleza y fruto. Si no conciliamos las prerrogativas del criollo con las mayores del indio, y de este creemos que sirve para más que menestral, covachuela, portero de hotel, pillastre electoralero, alcahuetista, mientras para aquel reservamos los dones de la arcangelidad, nunca tendremos un poeta indio, como en cuatrocientos años no hemos metido un santo cuprífero a las hornacinas ortodoxas, que no se escatimaron para negros ni amarillos. El indio no es un subhumano, si ya sabemos que las imbecilidades de Sepúlveda fueron aniquiladas en su mismo vitriolo; es sí un subnutrido a causa de los sobrenutridos que lo apalearon y lo apaleamos todavía en prosa y en verso. El gran poeta «indio», que es don Franz Tamayo, decreta que de él se haga artesano, mecánico, tal vez práctico en ingeniería. Mas no, ni se procure, filósofo o esteta, que todo lo que ve con las elaboraciones de la imaginación le está negado. Realmente, por mucho que se medite en tesis tan insólita se penetra en sus razones. ¿Es que el indio es un animal detenido en las subestructuras de la volición

instintiva? ¿Por qué constituiría ese estrato inmovible, si todos los pueblos, y los más típicamente manuales, como el sajón, han sido fecundos en poetas y filósofos? Dígame que más útil es en ponga, y se comprenderá quién lo dice. Es indio lo mejor del pensamiento de Tamayo (como yo le sé); aunque sus vituallas mentales sean humanísticas y grecolatinas, no lo más valorizable en él, puesto que de valores de esa índole está abarrotado el templum mestizo. Vale lo que en él se explica como presencia de un sentimiento telúrico, por tanto, indio; que no es mucho en cantidad.

Se explica el yaraviismo mestizo como predominio de la sensibilidad lacrimosa e inferior del indio; lo que es falso de la más tremenda falsedad. Las inhibiciones del indio se las señalan y estudian en los burgos; si se las buscan en su mundo no existen. El harawi en sus fuentes es un canto sacudido por sentidos pánicos de la vida, es agrológico y nupcial, posee más calidad erótica que sensibilera. El padre del yaraviismo es el cholo de ojos lemúricos que no cabe en las ventoleras heráldicas. Ese encarpeta a su madre si es india y solo llama a su corazón cuando siéntese poseído del pavor de la muerte. El indio sabe tres cosas claras: cuando callar, cuando llorar y cuando matar... ¿Y no tiene imaginación!... ¿Qué son la volición y la imaginación filosófica entonces? ¿Hay algo más en la tragedia griega?

Anota Garcilaso que en el Cuzco funcionaba escuela destinada a la educación de los hijos de nobles orejones sometidos al paternal yugo del rey; y que cierta vez el sabio sacerdote que la regía, acariciando a algunos de ellos, seguramente de los más vivaces, les decía:

—¡Ay, hijos míos; y cómo no quisiera ver estas cabecitas brillando en Salamanca...!

Es que el español, español, no es el s e p u l v e d e s c o de nuestras lechigadas criollo-mestizas.

No hay literatura sin hombre.

* * *

Cuando los hermeneutas de la Literatura Americana confieren valores «americanos» a cualquier hispano nacido en estas tierras, por ese hecho fortuito, de que nadie puede acabar

responsable, ni ellos; no ven que si hay una voz «americana» en la Literatura Española es la de Calderón de la Barca.

¿Qué esquiliano desgarramiento más americano que el del Segismundo de *La vida es sueño*?

¿Qué delito cometí
contra vosotros
naciendo?...

Afirmarse que el gran poeta inspiró su tragedia en la del inka Yawarwaka, el que lloró sangre. Es enteramente admisible; si ese grito vale por toda la «literatura americana» de todos los tiempos. Y si no es kuiko, y americano, no es griego, ni razones tiene para ser hispano. No de balde Calderón cometió pieza devocional a la gloria de la Virgen india. Es el contrapelo hispano de los Sepúlvedas.

Español es el numen de la Literatura Americana. Y por tan calderoniana razón es la literatura de la fuga. Jamás —en cuanto sé— obedeció al heroico destino del que engendra a costa de su vida. No hay Corteses en nuestras letras. De la misma manera que Francisco Pizarro, que pudo hacer áurea su majestad en el Cuzco, buscó el aduar junto a la playa (y la observación viene de un elocuente sociólogo titikaka) para escapar si el negocio se le tornaba tuerto, como a su socio el tuerto Almagro; la Literatura Americana es portuaria y de ventolina, a merced de las incitaciones de los meridianos mentales del Viejo Mundo, y ya boulevardiza, este-piza, niponiza, heleniza, y siempre en criollismo, nativismo, decadentismo, vanguardismo, realismo, naturalismo, acaba excéntrica, con desasimiento, que no sea en el pintoricismo episódico y vacuo, de la coordenada india. Excluyo naturalmente de este juicio al Vanguardismo del Titikaka (el hecho más curioso e insólito de la Literatura del Perú en los últimos tiempos, según L. A. Sánchez, que de «vanguardista», en el sentido europeo, tenía pocas, o ninguna, condescendencias. Eran literatura y movimiento de entraña hominal, de adhesión humana, más allá de las inverecundas cofradías que nos atañan.

Fragmento de *El pez de oro*, Madrid, Cátedra, 2012, pp. 167-171.



1. Primera edición de *El pez de oro*. La Paz, Editorial Canata, 1957.
2. Edición crítica de José Luis Ayala. Lima, A.F.A. Editores Importadores, 2011.
3. Edición de Helena Usandizaga. Madrid, Cátedra, 2012.

En tiempos recientes se ha publicado también su libro póstumo *Resurrección de los muertos/Alfabeto del incognoscible*, edición y estudio de Ricardo Badini, Lima, Asamblea Nacional de Rectores, 2010, y *Ahayu-Watan. Suma poética de Gamaliel Churata*, edición de Mauro Mamani Macedo, Lima, Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2013.

1921-1931 DIEZ AÑOS DE POESÍA

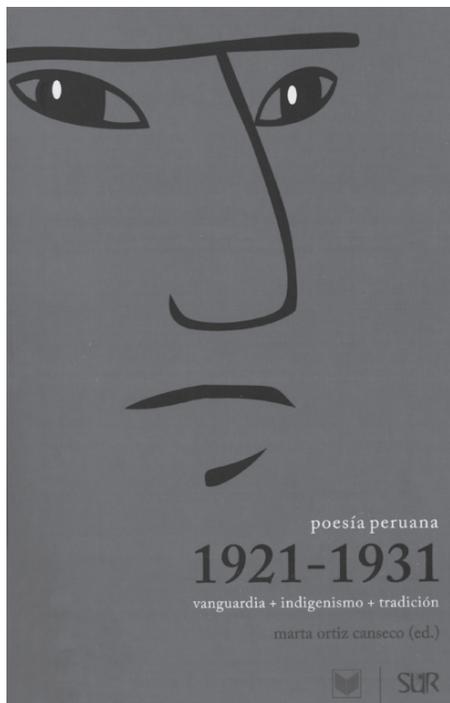
Marta Ortiz Canseco*

Aparece en Madrid una antología sobre una década clave en la poesía peruana del pasado siglo XX: *Poesía peruana 1921-1931 / vanguardia + indigenismo + tradición*. Aquí un fragmento del estudio introductorio, en el que la autora explica el propósito de su búsqueda.

Suele considerarse la década de 1920 como una de las más relevantes en el desarrollo de la «nueva poesía peruana», tanto por el nacimiento de las famosas revistas de vanguardia que ofrecieron un espacio para las nuevas ideas estéticas y políticas (*Amauta*, *Boletín Titikaka*) como por la aparición de ciertos poemarios (*Trilce*, *5 metros de poemas*) que, por decirlo brevemente, revolucionaron el decir poético en castellano. Críticos como Mirko Lauer o Yazmín López Lenci han demostrado ya la importancia de esta década como uno de los puntos de partida para hablar del debate sobre la modernidad en el Perú del siglo XX. Durante esos años se desarrollan procesos sociopolíticos totalmente nuevos: la fundación del APRA por Haya de la Torre, la trayectoria ideológica de José Carlos Mariátegui, la aparición de una clase media emergente o el movimiento incesante entre Lima y las provincias, que permite ir concibiendo el país como un todo y desemboca en la búsqueda del sentido de esta nueva nación.

Sin embargo, existen algunos aspectos de esta década que permanecen desconocidos en cierto modo, y no solo referentes a la poesía; mucha información sobre esos años queda todavía por descubrir. Dos de las causas principales podrían ser la pérdida de fuentes y la inaccesibilidad a los documentos originales. Por supuesto, si nos centramos en el campo de la poesía publicada durante esta década, no hablamos de que autores como César Vallejo, Martín Adán o Carlos Oquendo de Amat hayan permanecido ignorados o inéditos. Quienes se quedaron en el olvido, aquellos que son hoy inaccesibles, son sus lectores, sus interlocutores, aquellos a quienes leían: poetas como César Atahualpa Rodríguez, Guillermo Mercado, Carlos Alberto González, José Chioino, Mario Chabes, Emilio Armaza, Federico Bolaños...

No se trata aquí de formar una antología de poetas menores (y no son precisamente menores algunos de estos poetas); se trata más bien de situarlos a todos en el momento al que pertenecen. Uno de los problemas recurrentes ha sido el del estudio sistemático que se ha realizado de Vallejo o Adán en un espacio vacío, en un contexto indeterminado. ¿A quiénes leían estos autores tan conocidos, con quiénes se formaron, cómo era el momento sociocultural del Perú que los vio crecer? Esta antología quiere rescatar ese espacio, reivindicarlo como uno de los factores más importantes



Portada de *5 metros de poemas*, de Carlos Oquendo de Amat.



El poeta Carlos Oquendo de Amat.

en la carrera de los poetas peruanos que han alcanzado ya la categoría de universales.

Puesto que no todos los libros de esos años responden a una estética vanguardista, el objetivo principal es mostrar cómo coexistían los poemarios más innovadores de la vanguardia y el indigenismo con aquellos que seguían cultivando cierta sensibilidad modernista o romántica, y ofrecer así un mapa que abarque gran parte de los libros publicados durante la década. Es un fallo común de la crítica englobar en la categoría *vanguardista* a muchos de los autores que publicaban en esta época y que sin embargo permanecían en una estética conservadora. De manera que esta no quiere ser una *antología vanguardista*, sino que pretende presentar la poesía peruana de la década de 1920 como un campo cultural complejo donde coexistían estilos muy diversos.

Si pensamos, por ejemplo, en 1922, nos daremos cuenta del modo en que conviven estéticas radicalmente opuestas en una misma esfera intelectual. Este tipo de heterogeneidad es inherente a todo proceso social, y más todavía cuando hablamos de una sociedad que arrastra el peso de los contrastes coloniales. Aquí se trata de hacer que ese contraste sea el protagonista: no queremos una antología vanguardista ni modernista, ni romántica de esta década, sino una que englobe a todas a la vez. En 1922 aparece *Trilce*, de Vallejo, que convive con *Fuegos fatuos*, de José Chioino; *Atalaya*, de Federico Bolaños; *El atrio de las lámparas*, de Daniel Ruzo, y *Tu libro*, de Alberto Hidalgo, entre otros. ¿No sería interesante, por una vez, leer todos estos poemarios conectándolos entre sí? ¿Y si además tenemos en cuenta que *Trilce* apareció en Lima; *Tu libro*, en Buenos Aires; *Alma*, de Mario Chabes, en Arequipa, y *El atrio de las lámparas*, en Madrid?, ¿qué significa este movimiento y esta convivencia de poemarios tan diversos y que, publicados en lugares tan lejanos entre sí, pertenecen sin embargo (y sin dudas) al mismo campo cultural? Y mucho más interesante será observar cómo el año siguiente Hidalgo publica su definitiva consagración como vanguardista en forma del poemario *Química del espíritu* y cuatro años después Mario Chabes desarrolla una vena indigenista en su libro *Cocca*.

En definitiva, esta antología quiere ser reflejo de una década en movimiento, quiere unir autores y

poemarios que no se suelen relacionar y ofrecer al lector un panorama quizá no completo, pero sí fiel a la heterogeneidad de una época llena de conflictos y cambios sociales. La intención última es trazar una suerte de atlas de la década, no estableciendo un canon, sino precisamente ofreciendo el panorama que no responde al canon. Todo el mundo puede acceder a los poemas de Vallejo, Oquendo de Amat, Adán o Hidalgo. Sabemos que César Vallejo leía y admiraba a su amigo Alcides Spelucín, y que Mariátegui lo incluyó en los *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*, pero apenas podemos acceder a sus textos, que hablan de una época y son necesarios para completarla. Conocemos a Federico Bolaños porque participó en la fundación de la primera revista de vanguardia peruana, *Flechas* (1924), pero ¿quién ha leído su poemario *Atalaya*, publicado en 1922?, ¿qué tiene ese poemario de vanguardista?, ¿cómo leerlo en el contexto del año de la publicación de *Trilce*?

Introducción del libro *Poesía peruana 1921-1931 / vanguardia + indigenismo + tradición*, de Marta Ortiz Canseco, Madrid, Iberoamericana/Vervuert-Librería Sur, 2013, 271 pp.

* Marta Ortiz Canseco es doctora en Filología Hispánica por la Universidad Autónoma de Madrid. Realizó la reciente edición crítica del primer poemario de César Vallejo: *Los heraldos negros* (Madrid, Castalia, 2009) y ha colaborado en la entrega sobre poesía peruana para *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (Princeton).

GUILLERMO MERCADO
(Arequipa, 1904-1983)

OH CHULLO

Chullo que te deshilas, corazón payaso
de un indio bailarín

corazón exprimido, nostálgico, traído
en atados a la feria del domingo

Chullo tejido con miradas de ñustas
teñido de crepúsculos.

Chullo laxo de la borrachera
de cuántas danzas como guerras
cuerpo a cuerpo de la alegría

Chullo, que vas al trote en la cabeza del
indio
chorreando tristeza por su cara de cerros

pendoneando colores, como sobre una cumbre
chicoteando a las nubes

Chullo, ahora que es domingo, la chullera del
alma
te quiere

la chullera del alma, tejedora de poemas,
tus hermanos
te quiere para sus punas frías,

te llevará en su atado de dolor
a la sierra más

h o n d a

entonces, ahí deshilarás tus cantos
destejerás tus

hazañas

II

en la feria de su alegría irás i vendrás

trotando en el corazón, i r e p i q u e t e a n d o
como lo haces
el grave cascabel de tus COLORES

De: *Un chullo de poemas*, Sicuani: Editorial Kuntur, 1928.



G. Mercado. Apunte de V. Martínez Málaga, 1925.

CARLOS OQUENDO DE AMAT
(Puno, 1905-Madrid, 1936)

p o e m a d e l m a n i c o m i o

Tuve miedo
y me regresé de la locura

Tuve miedo de ser

una rueda

un color

un paso

PORQUE MIS OJOS ERAN NIÑOS

Y mi corazón
un botón
más
de
mi camisa de fuerza

Pero hoy que mis ojos visten pantalones largos
veo a la calle que está mendiga de pasos.

De: *5 metros de poemas*, Lima: Editorial Minerva, 1927.

JULIÁN PETROVICK
(Huancayo, 1903-Lima, 1979)

PROSA PARA JOSÉ MARÍA EGUREN

Grandes ganas nos nacen de acercarnos a José María. Pero José María en cuanto nos acercamos empieza a crecer como el llanto de los niños.

Ya no podemos acercarnos a José María porque se crece o se pierde. Es como la luz de las luciérnagas. Eguren es un poeta cuyo nombre tenemos que pronunciar con alas de mariposas o con hojas de sueño. Huele como el marfil o como los ojos de las niñas puras.

Eguren por tanto llegarnos está ya distante.

Está en el vuelo de las aves.

Las gaviotas albas con su blancura justifican la existencia de José María.

Los poemas de José María han sido traducidos a la lengua náutica de las gaviotas.

Estas aves cantan los poemas que José María echó a las playas como las redes porque son cantos para el mar o para los vientos.

Eguren niño como el vuelo de las aves. Su biografía la escribirán las gaviotas en el más puro cielo.

Cuando Eguren muera llegarán a él las aves de todos los mares.

De: *Naipe adverso*, Santiago de Chile: Ediciones Ande, 1929.

ENRIQUE PEÑA BARRENECHEA
(Lima, 1904-1988)

PERDIDO en lo horrible oscuro, el rey enano palpa su soledad rugosa.

La flor que nació en el aire. La flor que no nació. ¿Ves? El cielo a veces baja hasta las manos. El cielo es una ola tempranísima en este mar de soledad.

¿Quién animó la ruta clara y sencilla? ¿Quién caminó en la noche? ¿Quién enredó su sueño a los primeros limoneros del alba?

Toda la noche estuvo mirándome el silencio, sumiso como un perro.

Esta es la casa con los soportales recios. Aquí se echan a cantar las flores. Hasta aquí llega el mar con su traje de espuma y sus lindos zapatos de madrèpora.

De: *Cinema de los sentidos puros*, Lima: Editorial F. E. Hidalgo, 1931.

MAGDA PORTAL
(Lima, 1900-1989)

la luna de aumento de la mañana
ha duplicado al paisaje matemático
ahora todo tiene un noble porcentaje de Sol

mi cuerpo fino de mujer civilizada
arrebujado en brumas neurasténicas
se desnuda a la ducha de un bienestar
acariciante—

recomienzo el horario de la sonrisa
el calendario retrocede
sobre mi viejo pensamiento

«El trabajo intelectual perjudica
la belleza del rostro» Oscar Wilde—

i como todo es relativo
pongámosle un poco de belleza
a estos días heroicos
acribillados de números de acero; celuloideos
de cartas, etc., etc.

yo tengo preso el sueño de la Vida
pájaro en jaula de hierro
con una puertecita a la esperanza

el Sol sale todos los días
de sus telarañas de nubes—

De: *Una esperanza i el mar. Varios poemas a la misma distancia*, Lima: Editorial Minerva, 1927.



Magda Portal.

LA PINTURA DE

Ricardo Ku

El Museo de Arte de Lima ha organizado la más completa exposición retrospectiva sobre la obra de José Sabogal (Caja de arte) que muestra el aporte creador del maestro de la pintura peruana del siglo XX.



Carlota Carvallo Wallstein. 1931. Óleo sobre tela. Colección Museo de Arte de Lima.

Pocos artistas han tenido una influencia tan decisiva en el arte peruano del siglo XX como José Sabogal. No es azaroso que su primera exposición en Lima, presentada en la Casa Brandes a mediados de 1919, sea considerada de forma casi unánime como el inicio del arte moderno en nuestro país. Nacido en Cajabamba en 1888, Sabogal viajó muy joven a Europa y a las costas del norte de África. Posteriormente se trasladó a Argentina, donde concretó su formación profesional como pintor. Instalado primero en Buenos Aires, el artista pasó después como profesor de dibujo a Jujuy, en donde se introdujo en la pintura nativista del norte argentino. En 1918 retornó al Perú por la ruta del altiplano, deteniéndose en Cusco por varios meses. Allí realizó una serie de pinturas enfocada en la vida tradicional de la ciudad y sus «tipos» raciales, precisamente aquellas que exhibiría un año después en la capital.

En un contexto bastante conservador, las audacias en el colorido y la estilización de los lienzos señalaron un rumbo nuevo para la pintura de nuestro país. El carácter augural de la muestra llevaría tiempo después a asumirla como una confrontación radical con el pasado inmediato, en una suerte de versión local de los relatos usuales sobre la modernidad europea. Pero, a diferencia de la supuesta oposición que habría generado entre el público limeño, la exhibición de la Casa

Brandes obtuvo un rotundo triunfo entre la crítica y marcó el inicio de una carrera ascendente para Sabogal. Sin duda, el artista respondió a expectativas ya existentes entre la intelectualidad local, que anhelaba tanto una renovación formal de la plástica como el surgimiento de una pintura «peruana» que indagara en las costumbres y tipos vernáculos. Como declaró desde un principio, buscaba erigir a sus obras como «documentos de carácter», expresión de auténticos tipos raciales en los cuales se cristalizaba todo un proceso biológico e histórico.

Las imágenes emblemáticas del país empezaron a definirse así en el terreno de la representación étnica, insertándose en el amplio horizonte de los nacionalismos artísticos que se perfilaban por toda la región. En aquel contexto, la herencia peninsular fue entendida como el componente «racial» que unificaba aquella amplia comunidad cultural compartida. Por ello no sorprende que la pintura regionalista española dictara la pauta inicial para la representación de lo «auténtico» en buena parte del continente. El estilo desarrollado por artistas como Ignacio Zuloaga o Hermen Anglada Camarasa permitió además pensar en la posibilidad de renovar el lenguaje plástico sin llegar a la subversión radical de la «sana pintura». Estos modelos no solo se hicieron sentir en buena parte de la obra de Sabogal, sino también la propia idea de alcanzar un justo medio entre la estilización y la objetividad. Su apuesta por una figuración, en la que la realidad visual



Varayoc de Chinchero. 1925. Óleo sobre tela. 169 × 109 cm. Pinacoteca Municipal Ignacio Merino. Municipalidad Metropolitana de Lima.

era plenamente reconocible, debió reafirmarse también frente al muralismo mexicano, que se convertiría para él en otro punto de referencia gravitante.

Como señala Natalia Majluf a propósito de Camilo Blas, la pintura indigenista definió los límites estéticos de su pintura al imponerle la tarea de representar el país¹. De hecho, el solo proyecto de fijar imágenes de la nación que pudieran ser compartidas por todos debía entenderse como

contrario al individualismo de las vanguardias radicales. Pero el éxito de esta iniciativa parece haber exigido además una toma de distancia frente al abierto didactismo político del ejemplo mexicano. La imagen bucólica del mundo rural andino acuñada por Sabogal en la década de 1920 podía así vincularse tanto con la retórica populista del gobierno de Augusto B. Leguía (1919-1930) como con las agendas reivindicativas de la vanguardia política del momen-

JOSÉ SABOGAL

*Kusunoki**

(Cajabamba, 1888- Lima, 1956). La muestra es acompañada con la publicación de un impecable catálogo consagrado al rol del indigenismo peruano.

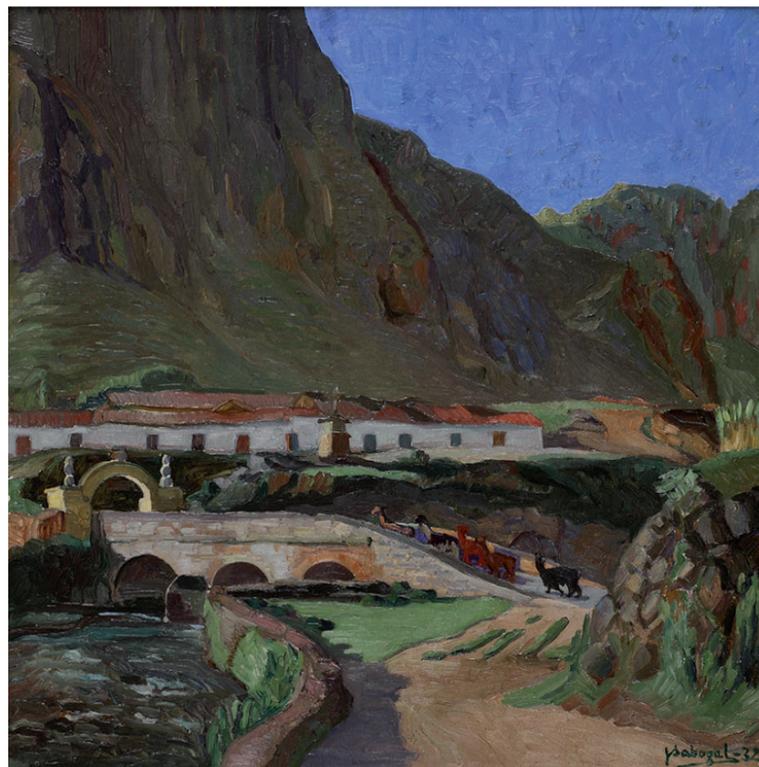


La mujer del varayoc. 1926. Óleo sobre tela. Colección Elsa Vidal de Ausejo, Lima.

to. Ello explica la ubicuidad del artista, que integraba el cuerpo docente de la Escuela Nacional de Bellas Artes —marco oficial de la plástica del momento— al mismo tiempo que colaboraba de manera estrecha con José Carlos Mariátegui en la revista *Amauta*.

El intelectual socialista no dudaría en declararlo como el «primer pintor peruano», y destacó el firme compromiso del artista cajabambino por mantener su pintura en los tér-

minos de la realidad para poder así transformarla, una actitud opuesta a la «disolución» de un arte occidental cada vez más «deshumanizado». Sabogal daría un paso más allá en su vindicación del indígena contemporáneo al sostener que sus manifestaciones plásticas no solo poseían jerarquía estética, sino que también señalaban un rumbo para la creación de un arte verdaderamente peruano. De allí que, entre los grandes transformadores de la plástica europea, solo



Puente de Izchucaca. 1932. Óleo sobre madera. 66 × 66 cm. Colección particular, Lima.

reconociera explícitamente su admiración por Paul Gauguin, cuya «peruanidad» era defendida en aquel momento.

Aquella exigencia de autenticidad, ahora enraizada en lo indígena, llevó a que Sabogal rechazase constantemente el estatuto canónico del arte europeo y apelase al modelo mexicano. Con el ascenso a la dirección de la Escuela Nacional de Bellas Artes en 1932, el pintor otorgaría carácter oficial a aquel ideal de autonomía estética. Aunque su apuesta no había generado mayor discusión dentro de la efervescencia nacionalista de la década de 1920, terminaría jugándole en contra durante la década siguiente. Al convertirse en un estilo oficial, la estilización indigenista fue puesta en discusión: si para la intelectualidad conservadora constituía una deformación innecesaria, una nueva generación de artistas la rechazó por considerarla vacía de un compromiso real con lo moderno. Desde ambas direcciones arrieron las críticas contra la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA), en una lucha por liberar de la égida sabogalina al único marco institucional para el desarrollo de la actividad artística en nuestro país.

Pero el protagonismo que Sabogal había otorgado a lo indígena en su visión de lo nacional también empezó a ser cuestionado. El país empezaba a definirse como fruto del «mestizaje», que en los términos más conservadores significaba entender la conquista como el inicio de la fusión armoniosa entre lo indígena y lo español. Para la crítica más progresista, el pintoresquismo de la sierra fue denunciado además como el refugio

ideal para eludir los verdaderos problemas artísticos.

El pintor respondió a este nuevo reto con la idea de un Perú «integral», que le llevó a otorgar una mayor representación a la costa e incorporar a la selva en su ya amplio repertorio de imágenes del país. Esta búsqueda por expresar de forma cabal lo «peruano» se volcó además hacia un lenguaje alegórico muy personal a partir de la década de 1940. En una suerte de «naturalezas muertas» paradójicamente animadas, Sabogal representó objetos emblemáticos del arte popular peruano que parecen cobrar vida al emplazarse en paisajes irreales. Aquello era el reflejo de un interés permanente por las manifestaciones plásticas rurales, a cuyo estudio se dedicaría de lleno desde el Instituto de Arte Peruano, el cual dirigió desde su salida de la ENBA, en 1943, hasta su muerte, acaecida 13 años después.

Por encima de la polémica que rodeó a sus obras al final de su carrera, Sabogal pudo forjar un repertorio de imágenes de nuestro país que aún mantiene vigencia. La ambiciosa exposición que el Museo de Arte de Lima (MALI) le dedica de julio a noviembre de este año será ocasión para replantear nuestra mirada sobre el artista. Al apreciar las más de cuatrocientas obras que se exhiben en la muestra, el público reconoce la importancia del legado que dejó Sabogal a la cultura visual de nuestro país.

* Egresado en Historia del Arte por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos de Lima y candidato a magister por la Universidad Católica del Perú. Curador asociado del Museo de Arte de Lima.

1 Natalia Majluf. «Camilo Blas, pintor indigenista», en *Camilo Blas* (Lima: Museo de Arte de Lima, 2010): 16.

CELEBRACIÓN DE LA QUINUA

Teresina Muñoz-Nájar*

Debido a su valor nutricional y versatilidad en la cocina, la quinua de los Andes se expande por el mundo. La FAO declaró el 2013 como Año Internacional de la Quinua para realzar la importancia de este milenar grano andino como uno de los alimentos del futuro, llamado a desplegar su potencial en la seguridad alimentaria y la erradicación de la pobreza.

De pronto, los sitios web y blogs dedicados a la quinua, palabra quechua que significa 'semilla de esta tierra' (en aimara: *jupha, jaira, jiuyna*), o quinoa como se le dice en otros países, crecen y se multiplican. Vegetarianos, celíacos (personas que tienen intolerancia al gluten del trigo, de la cebada y en algunos casos de la avena) o cualquier mortal que ha decidido alimentarse con productos naturales o determinado que, de ahora en adelante, solo ingerirá alimentos que sean beneficiosos para su salud, intercambian sus recetas a base de quinua, aconsejan cómo cocinarla y alaban sus bondades. Tal avalancha de adeptos de la quinua es por cierto justificada.

La quinua pertenece a la familia de las quenopodiáceas y su nombre científico es *Chenopodium quinoa*. Se trata de una planta anual de hasta dos metros y medio de alto con un tallo principal, que puede tener ramas secundarias o no, y hojas de muy variadas formas, de colores verde, rojo o morado. Su inflorescencia (conjunto de flores) terminal es de una gran variedad de tipos y los granos (semillas) pueden medir hasta 2,5 milímetros. La cáscara o pericarpio del grano contiene saponina, compuesto químico orgánico de origen mixto que está presente en muchos vegetales, como la espinaca, el espárrago, la alfalfa y la soya. Las saponinas forman soluciones espumosas en el agua en concentraciones muy bajas y son amargas. En la quinua, las concentraciones de saponina son variables, encontrándose desde quinuas dulces hasta muy amargas, por lo que hay que desamargarlas antes de consumir, efecto que se logra mediante el lavado o el pulido vigoroso.

Durante miles de años, las variedades de quinua se han seleccionado y adaptado a diferentes condiciones de clima, suelo y humedad gracias al ahínco «biotecnológico» de los agricultores tradicionales. Ese maravilloso trabajo nos permite contar hoy con material genético con el cual los científicos pueden desarrollar quinuas mejoradas para una mayor productividad. También, alardear de poseer alrededor de tres mil variedades de quinua (cerca de treinta son comerciales) de 25 colores diferentes.

Por otro lado, desde la segunda mitad del siglo XX, los países andinos donde se siembra la quinua han realizado enormes esfuerzos para coleccionar sus distintas variedades. En Bolivia se guardan al menos 3.121 «accesiones» (así llaman los botánicos a las muestras de plantas de una misma especie o variedad), tanto de especies silvestres como de las cultivadas. En el Perú también existen colecciones importantes en las estaciones experimentales del Instituto Nacional de Innovación Agraria (INIA) y en varias universidades (en Lima, Huancayo, Cusco y Puno). De estas, las más destacadas son la del Laboratorio Experimental Illpa del INIA en Puno, con al menos 536 accesiones, y la de la Universidad Nacional Agraria La Molina, cuyo banco de germoplasma está constituido por 2.089 accesiones.



Foto: Heinz Plenge

El agricultor andino ha sabido preservar este nutritivo tesoro. En el Perú, Puno es la primera región productora del grano.

Siguiendo las huellas

Gracias a los textos de cronistas y viajeros, hoy podemos reconstruir la historia de la quinua y verificar lo importante que ha sido en todos los tiempos. A mediados del siglo XVI, por ejemplo, Pedro Cieza de León, en su célebre *Crónica del Perú*, refiere: «Hay otro [además de la papa] bastimento muy bueno a quien llaman quinua, la cual tiene las hojas ni más ni menos que el bledo morisco, y crece la planta del casi un estado del hombre, y echa una semilla muy menuda, della es blanca y della es colorada, de la cual hacen brebajes, y también la comen guisada como nosotros arroz».

Por su parte el Inca Garcilaso, en sus *Comentarios reales*, escribe: «El segundo lugar de las mieses que se crían sobre la haz de la tierra dan a la que llaman quinua, y en español mijo, o arroz pequeño; porque en el grano y en el color se le asemeja algo. La planta en que se cría se asemeja mucho al bledo, así en el tallo como en la hoja y en la flor, que es donde se cría la quinua, las hojas tiernas comen los indios y los españoles en sus guisados, porque son sabrosas y muy sanas; también comen el grano en sus potajes, hechos de muchas maneras. De la quinua hacen los indios brebaje para beber, como del maíz, pero es en tierras donde haya falta de maíz. Los indios herbolarios usan de la harina de la quinua para algunas enfermedades. El año de mil quinientos y noventa me enviaron del Perú esta semilla, pero llegó muerta, que, aunque se sembró en diversos tiempos, no nació».

Un breve paréntesis para mencionar que el «bledo» o «bledo morisco», que mencionan los ilustres cronistas citados, es una planta muy sabrosa y bastante parecida a la espinaca, que pertenece a la familia de las amarantáceas (la que cobija a la kiwicha). Por cierto, y como bien señala Garcilaso, las hojas de la quinua (silvestre) y de la kiwicha son igualmente comestibles. A estas se les conoce como liccha y son el ingrediente principal de una ensalada arequipeña muy popular.

Seguimos con el padre Bernabé Cobo, quien, como era de esperarse,

hace varias alusiones a la quinua (también la compara con el bledo) en su extensa *Historia del Nuevo Mundo*. Él nos cuenta: «Hay dos especies de quinua, ni más ni menos que bledos: una es blanca y otra, colorada. Cuando está tierna esta yerba antes de espigar, se come guisada como las acelgas y espinacas, aunque solamente la blanca y no la colorada [...]». La mejor de todas es la blanca, y ésta comen los indios cocida como arroz y molida en poleadas; y también hacen de su harina pan como las arepas de maíz». Por otro lado, Juan de Arona nos regala esta definición en su *Diccionario de peruanismos* publicado en 1882: «Chenopodiumquinua. Simiente comestible de la sierra del Perú, que se vende en Lima como menestra. Del quechua kénua. La simiente que describimos es blanca y tiene forma lenticular, aunque es tan menuda como la mostaza. Es plato que a pocas personas les gusta en Lima».

Y en *La mesa peruana*, es decir, *El libro de las familias* (recetario que se publica en Arequipa en 1867), aparece este curioso párrafo: «Esta simiente peculiar de las serranías de Perú y Bolivia es la comida más alimenticia, sana y agradable cuyo elogio está en que habiendo sido presentada a cierto pontífice exclamó: '¿Existiendo en el Perú la semilla de la vida se muere la gente?'. Además, al final de la receta de «quinua con ají» se lee el siguiente comentario: «Se dice vulgarmente que cuando las niñas comen quinua, hervida con agua y sin sal, al día siguiente amanecen más hermosas y de muy buenos colores, con los ojos grandes y la boca chica, ¿será cierto?».

Quinua poderosa

Los estudiosos de la quinua han agrupado las variedades así: quinuas del altiplano, de los salares (la que proviene del salar de Ayuni, por ejemplo, es la del grano más grande); de los valles interandinos, de las yungas (zonas de las vertientes orientales andinas) y del nivel del mar.

Sin duda, la quinua es uno de los cultivos más preciados de la región andina. Esto, porque su valor nutritivo es excepcional, ya que tiene un perfecto

balance de carbohidratos, lípidos y proteínas. Es considerada el único alimento vegetal que provee en sus proteínas todos los aminoácidos esenciales para la alimentación humana (a saber: arginina, fenilalanina, histidina, isoleucina, leucina, lisina, metionina, triptófano, tronina y valina). Sus bondades alimenticias son equivalentes, en muchos componentes, a las de la carne, el huevo, el queso, la leche vacuna y la leche materna y su contenido de fibra es altísimo.

A lo ya señalado, habría que sumar su contenido de almidón (entre 58% y 68%) y un 5% de azúcares, es decir, energía a raudales. También mucho calcio, magnesio y zinc, por lo que resulta inevitable compararla con los cereales: la quinua tiene cuatro veces más de calcio que el maíz y tres veces más que el arroz y el trigo. La proporción de magnesio en la quinua es igualmente superior a la de los cereales y en cuanto a las grasas, no se queda atrás: presume de una importante cuantía de Omega 6 —muy similar a la del germen de maíz—, Omega 9 y Omega 3. Y como si todo esto fuera poco, la quinua carece de gluten, por lo que se convierte en una bendición para los celíacos.

Quinua gourmet

La suerte de la quinua ha cambiado radicalmente en los últimos años. Hoy, sobre todo en Europa y Estados Unidos, son miles las personas —como ya se dijo— que apuestan por una alimentación sana y nutritiva, y buscan productos que satisfagan esa necesidad. Por ello, las quinuas blanca, roja y negra —producidas orgánicamente— están en los estantes de los mercados y tiendas ecológicas más selectos de las principales ciudades del mundo. También ha comenzado a ocupar un lugar predominante en los menús de muchos restaurantes gourmet en el extranjero, especialmente de chefs peruanos.

Solo falta promover aún más su consumo entre los peruanos, y esperar que todos los restaurantes locales, la acojan con entusiasmo. También, apostar por la quinua orgánica que puede acceder a mercados especiales. Ese es el futuro de la quinua peruana.

* Periodista e investigadora gastronómica.

BIBLIOGRAFÍA

Brack Egg, Antonio. 1998. *Diccionario enciclopédico de las plantas útiles del Perú*. Cusco. Centro Bartolomé de las Casas.

FAO. 2011. *La quinua: cultivo milenar para contribuir a la seguridad alimentaria mundial*. Oficina Regional para América Latina y el Caribe.

Movimiento Manuela Ramos. 2010. *El camino de la quinua*. Lima. Segunda Edición.

Zapata Acha, Sergio. 2009. *Diccionario de gastronomía peruana tradicional*. Segunda edición corregida y aumentada. Lima. Universidad San Martín de Porres.

Quinua. Recetario gourmet publicado por Sierra Exportadora. 2012.

Quinua y otros productos nativos del Perú. Recetario elaborado por el Instituto Gastronómico Le Cordon Bleu. Financiado por el Fondo de Objetivos de Desarrollo del Milenio. 2013.

Quinua Perú. Obra creada por encargo de Edenor por Teresina Muñoz-Nájar y Antonio Brack Egg. Lima.

RECETAS

CREMA DE QUINUA

INGREDIENTES

2 tazas de quinua blanca bien lavada
1 ½ litro de caldo de verduras (apio, poro, nabo y zanahoria) colado y sin sal
1 cebolla chica picada en cuadraditos
2 dientes de ajo picaditos
1 cucharada de ají mirasol molido
1 taza de zanahoria picada en cuadraditos
4 papas amarillas
½ taza de crema de leche
1 cucharadita de orégano seco queso fresco picado en cubos al gusto, sal y pimienta al gusto

PREPARACIÓN

Después de lavar bien la quinua, extenderla sobre un papel toalla para que se seque. Echar la quinua seca a una olla de regular tamaño y tostarla por un par de minutos (en Puno, tostar la quinua es una práctica que se realiza para cualquier preparación), verter encima el caldo y dejar que la quinua se sancoche por cinco minutos. Añadir las zanahorias y las papas. Aparte, en una sartén dorar en el aceite la cebolla, los ajos y el ají mirasol. Verter el aderezo a la olla, salpimentar y, cuando todo esté listo, licuar la crema. Regresar a la olla y agregar la crema de leche y el orégano seco, restregándolo entre los dedos. Servir y decorar con el queso picado al gusto y una ramita de orégano fresco.

PICANTE DE QUINUA CON CAMARÓN

INGREDIENTES

300 gramos de quinua, lavada
800 gramos de camarones medianos, frescos
1 litro de agua hirviendo
4 cucharadas de pasta de ají panca
4 dientes de ajo molidos
1 cebolla roja, grande, en cuadraditos
3 tomates medianos, sin piel ni semillas, en cuadraditos
2 ramas de orégano fresco y 1 rama de huacatay
1 ½ tazas de leche evaporada aceite de oliva, sal, pimienta negra
150 gramos de queso paria
6 papas medianas, sancochadas y peladas

PREPARACIÓN

Hervir la quinua. Reservar. Limpiar el camarón, pelar las colitas y reservar el coral. En un dedo de agua sancochar cuerpos y cabezas, licuar con la leche, tamizar y reservar. En una olla con un chorro de aceite freír los ajos y la cebolla; agregar el ají y remover mientras corta. Añadir el orégano deshojado y el tomate; remover mientras se deshace. Añadir el coral y las colas de camarón, salpimentar y revolver bien por un par de minutos. Agregar la rama de huacatay deshojada. Echar la quinua y la leche tamizada; mezclar cuidadosamente. Dejar cocer por un minuto adicional a fuego bajo, removiendo para que no se pegue. Agregar el queso de paria burdamente rallado; rectificar la sazón y servir con papa sancochada.

(En: Alonso Ruiz Rosas. *La gran cocina mestiza de Arequipa*, 2012)



Parcela de quinua, Puno.

QUINUA ZAMBITA

INGREDIENTES

1 ½ tazas de quinua blanca bien lavada
2 tazas de agua
1 lata de leche evaporada
1 lata de leche condensada
½ bola de chancaca
½ taza de pasas remojadas en pisco
2 ramas de canela y 4 clavos de olor

PREPARACIÓN

En una olla, verter el agua, la canela y los clavos de olor. Sancochar la quinua hasta que el agua se reduzca. Retirar las ramas de canela y los clavos de olor, añadir las leches moviendo constantemente con una cuchara de madera. Incorporar la chancaca y seguir moviendo hasta que la preparación tome punto y, al separarla con la cuchara, se vea el fondo de la olla. Adicionar las pasas y servir en dulceras individuales.

TORREJAS DE QUINUA Y CHOCLO

INGREDIENTES

3 tazas de caldo de verduras (apio, poro, nabo y zanahoria) colado y sin sal
300 gramos de quinua blanca bien lavada
1 taza de choclo bien tierno sancochado y desgranado
3 lonjas de tocino picadito y 1 huevo
2 cucharadas de harina
1 cucharadita de polvo de hornear
1 cucharada de perejil picadito, sal y pimienta al gusto y aceite vegetal

PREPARACIÓN

Verter el caldo en una olla y, cuando rompa el hervor, echar la quinua. Dejar que cueza hasta que reviente de unos 10 a 12 minutos, moviendo de vez en cuando con un tenedor, hasta que el caldo se consuma. No permitir que se sobrecoque.

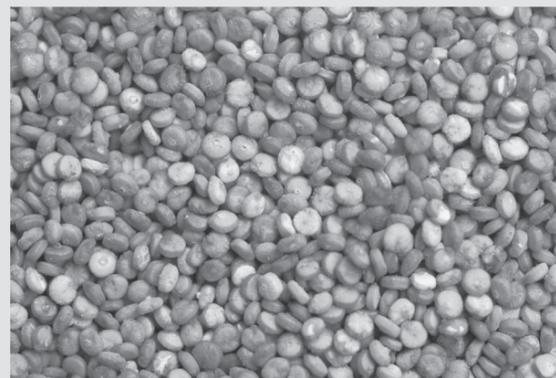
Aparte, en una sartén dorar el tocino y reservar. Colocar la quinua en un tazón, incorporar el choclo y el tocino frito. Agregar el huevo, la harina y el polvo de hornear. Mezclar bien con una cuchara de madera. Añadir el perejil y salpimentar. Calentar aceite vegetal en una sartén y con la ayuda de una cuchara formar las torrijas para freírlas y dorarlas por los dos lados cuidadosamente.

Servirlas con una salsa de rocoto.

SALSA DE ROCOTO: Sancochar un rocoto. Cuando esté bien cocido, retirarle las semillas y las venas, luego deshacerlo con un tenedor. Colocarlo en un tazón pequeño. Pelar dos tomates, retirarle las semillas, picarlos en cuadraditos y mezclarlos con el rocoto. Aparte, en una sartén, verter un chorrito de aceite de oliva y dorar ligeramente dos dientes de ajo finamente picados. Servir esta mezcla sobre el rocoto, salpimentar e incorporar una cucharada de cebolla china picada.



Panojas de quinua, Puno.



Granos de quinua, Puno.

GALLETAS DE QUINUA CON PASAS Y PECANAS

INGREDIENTES

1 ½ taza de harina sin preparar (o harina de trigo integral)
1 cucharadita de sal
½ cucharadita de polvo de hornear
½ cucharadita de bicarbonato
½ taza de mantequilla sin sal
¼ taza de azúcar blanca
¼ taza de azúcar rubia
¼ taza de miel de abeja
2 huevos y 1 cucharadita de extracto de vainilla
½ cucharadita de extracto de almendras
1 taza de quinua blanca cocida
1 taza de avena y 1 taza de pasas
½ taza de pecanas picaditas

PREPARACIÓN

Calentar el horno a 375 °F (190 °C). Forrar dos latas para hornear con papel mantequilla o engrasarlas con mantequilla. En un tazón echar la harina, la sal, el polvo de hornear y el bicarbonato previamente cernidos. Reservar. En un tazón más grande y con la batidora de mano eléctrica, batir la mantequilla, los azúcares y la miel por unos cinco minutos. Añadir los huevos y los extractos y batir por dos minutos más. Echar poco a poco la mezcla de harina que se reservó y mezclar con una cuchara de palo. Agregar la quinua (que debe lavarse bien antes de cocinarse solo en agua), la avena, las pasas y las pecanas. Mezclar bien. Con la ayuda de dos cucharitas, formar pequeñas porciones con la masa y acomodarlas en las latas, con una separación de cuatro centímetros entre galleta y galleta. Hornear por aproximadamente 15 minutos, hasta que estén doraditas. Enfriar y guardar en un envase hermético.

MÚSICA Y MÚSICOS EN LA CATEDRAL DE LIMA

El reconocido músico y director de orquesta Armando Sánchez Málaga* (Arequipa, 1929) ha publicado una compilación de sus ensayos y artículos escritos durante décadas en torno a diversos aspectos de la música en nuestro país. Compositores, intérpretes e instituciones son vistos por el prisma del estudioso, que es también testigo y, en parte, protagonista. Aquí su nota sobre la música y los músicos en la Catedral de Lima durante el Virreinato.

Los conquistadores españoles, después de tomar territorios, fundar ciudades y construir iglesias, necesitaron sacerdotes, músicos e instrumentos para los servicios religiosos y la catequización. Probablemente, entre los frailes y misioneros dominicos y mercedarios, que fueron los primeros en llegar a Lima, los instruidos en música cantaron y tañeron el órgano en las capillas e iglesias, mientras que los trompeteros y atabaleros de los regimientos militares servían en palacio, acompañaban las procesiones y hacían de pregoneros en las esquinas y plazas de la ciudad.

Más tarde empezaron a llegar músicos peninsulares, a los que se sumaron técnicos flamencos y españoles que construyeron y repararon órganos, con la colaboración de aprendices locales. Con la formación de la capilla, la Catedral de Lima se constituyó en un centro musical importante en el continente. Sus directores tenían entre otras obligaciones componer obras para las ceremonias religiosas. Muchas de ellas después formaron parte del repertorio de catedrales importantes, entre ellas las de Sucre, Bogotá y Ciudad de Guatemala.

De Lima, Arequipa y otras vinieron como modelo de imitarse no tan solo obras españolas, sino partituras manuscritas de diversos autores peruanos [...]. Estas dos influencias, la española y la peruana, contribuyeron al despertar de la música pentagráfica en nuestro país¹.

El órgano constituyó el instrumento privilegiado en el coro catedralicio. Algunos maestros de capilla, además de excelentes compositores, fueron organistas destacados, como el huachano José de Orejón y Aparicio, en el siglo XVIII, y Pablo Chávez Aguilar, en el XX.

Pronto también se establecieron en las principales catedrales e iglesias del continente escuelas que enseñaron el catecismo y educaron a los niños cantores llamados «seises». En el Perú la primera de estas escuelas se instauró en Lima en 1568. Los pequeños, además de recibir educación religiosa y musical, cantaban en los oficios las partes vocales de tiple² o contralto y bailaban en las procesiones de Corpus Christi. Algunos de ellos integraron luego la capilla en calidad de cantores, instrumentistas o compositores, como el citado José de Orejón y Aparicio. Debido al cambio de voz, los servicios de los niños tenían corta duración. En 1717, el arzobispo de Lima aceptó la solicitud del tiple italiano Vicente Buldini, atendiendo la opinión del maestro de capilla que



informaba «averse carecido siempre de tiples, y ser gran falta para la armonía de la Música; porque los niños seises, que algunas veces suplen esta falta, quando llegan a conseguir la suficiencia para el canto, se hallan sin voz»³.

Repertorio

Ya en el siglo XVI la Catedral de Lima disponía de un amplio repertorio de obras de la polifonía religiosa del Renacimiento. En los libros corales que se hallan en el Archivo del Cabildo Metropolitano de Lima hay dos con obras a cuatro voces *a cappella* (voces solas), uno del compositor español Francisco Guerrero⁴—*Liber Vesperarum*, 1584, de salmos, himnos, antifonas y magnificats, el Salmo 111 (*Beatusvir qui timet*)⁵—, y otro con un compendio de cinco misas, también a cuatro voces, de Joanis Praenestin (Giovanni Pierluigi da Palestrina)⁶. Las voces de estos dos libros no están escritas en partitura, sino separadas. Las partes correlativas no aparecen una debajo de otra como se estilaba hoy. La nota escrita al margen en el libro de Guerrero «si toca Vergara por falsa ut negro y si toca valentín por los bajones», revelan la costumbre de usar instrumentos para doblar las voces. En el archivo de la capilla se encontraban también otras obras de compositores españoles de la época, como el propio Francisco Guerrero,

Cristóbal de Morales y Tomás Luis de Victoria. En 1598 Victoria recibió desde Lima el obsequio de cien pesos de nueve reales, enviados por uno de sus admiradores.

La música polifónica⁷ barroca compuesta por los maestros de capilla de la catedral durante el Virreinato presenta dos estilos muy definidos: el de influencia española inicial, que culmina con la obra del insigne maestro peninsular Tomás de Torrejón y Velasco; y el de influencia italiana, que introduce a comienzos del siglo XVIII el maestro milanés Roque Ceruti, y que tiene un notable heredero peruano en el huachano José de Orejón y Aparicio. Según José Quezada Macchiavello⁸, habría que agregar lo que denomina una especie de posbarroco, a partir de 1760, que muestra influencias de la ópera italiana y de la tonadilla escénica española.

En los archivos del arzobispado, según una lista provisional, se hallan 167 partituras de los compositores Roque Ceruti, Gaytán, Bonifacio Llaque, Ripa, Melchor Tapia y otros maestros de capilla. Entre ellas figuran misas, composiciones religiosas para los oficios como magnificats, maitines de Navidad, vísperas, himnos y un buen número de villancicos.

La autoridad eclesiástica observó siempre con preocupación el carácter del repertorio que algunos

maestros de capilla utilizaban en los servicios religiosos de las iglesias peruanas. Un edicto del 27 de setiembre de 1754 ordena que:

no se toquen, ni canten en las iglesias minuets, arias, ni demás canciones profanas, ni teatrales, sobre que el Maestro de Capilla de esta Santa Iglesia tendrá cuidado, de que la música de los templos sea grave, seria y correspondiente a la Santidad del lugar.

La práctica del canto llano

Según la liturgia, en los oficios religiosos se debía utilizar el canto gregoriano, conjunto de melodías seleccionadas y ordenadas en el siglo VI por Gregorio Magno⁹, después de depurar las usadas inicialmente por la Iglesia. Esas melodías se expandieron luego por todo el mundo cristiano, y en honor al pontífice tomaron su nombre.

Toda esta música ha sido concebida para una sola voz, sin armonía, sin acompañamiento instrumental. Por lo tanto, toda la atención y el interés están concentrados en la construcción y expresión de la melodía [...]. La solemne tranquilidad del canto gregoriano, sus proporciones magníficamente sensitivas y apropiadas, sus nobles y amplios contornos melódicos, su contención aun en la agitación, su construcción altamente interesante e ingeniosa, su simplicidad aparente, todas estas características son paralelos musicales de las ideas arquitectónicas del estilo románico¹⁰.

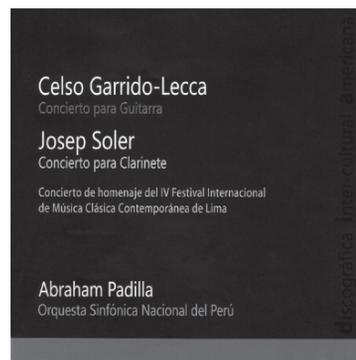
Las catedrales y las iglesias más importantes poseían grandes libros de canto gregoriano, que eran leídos en el facistol, ubicado en el centro del coro. En los archivos de la Catedral de Lima se conservan cuarenta tomos que utilizaron para la práctica diaria desde comienzos del siglo XVII hasta fines del XIX. Sobre esa práctica un sochantre¹¹ de la época del maestro Andrés Bolognesi informaba: «El canto llano se practica en esta catedral del mismo modo que en otras partes, que no se verifica con la debida perfección, porque no se enseña según reglas, sino entonando salmos, introitos»¹².

Para proteger la correcta interpretación del canto llano y que ella no fuera afectada por la adopción de otros géneros musicales, el arzobispado dictó normas específicas. Con el mismo propósito, y para preparar mejor a los cantantes, ya en 1763 José Onofre de la Cadena había publicado en Lima su *Cartilla música y primera parte que contiene un método fácil para aprender el canto llano*¹³. Con la misma finalidad también Toribio del Campo y Pando

SONIDOS DEL PERÚ

GARRIDO-LECCA/SOLER/PADILLA
ABRAHAM PADILLA
(Discográfica Intercultural
Americana, www.edmusicam.cl)

Con un cálido y prístino sonido, que nos entrega en su mejor forma todas las variaciones tímbricas y amplios rangos dinámicos de la música orquestal, este disco recoge el concierto final del IV Festival Internacional de Música Clásica Contemporánea de Lima del centro cultural de España, realizado el 17 de noviembre de 2006, con la Orquesta Sinfónica Nacional del Perú. Incluye el estreno de la versión definitiva en el Perú del «Concierto para guitarra y cuatro grupos instrumentales» del compositor peruano Celso Garrido-Lecca (solista: Luis Orlandini, Chile) y el estreno mundial del «Concierto para clarinete» del compositor catalán Josep Soler (solista: Joan Pere Gil, España). El concierto estuvo bajo la impecable dirección del peruano Abraham Padilla, quien ha obtenido una de las mejores *performances* de nuestra primera orquesta nacional. El cuidadoso diseño y los



textos que acompañan el disco constituyen en sí un documento de notable interés, pues consignan las palabras de los propios autores y traducciones al inglés. En la misma línea de los discos *García/Padilla* y *De Perú y Chile*, únicos en nuestro medio que consignan orquestas peruanas con música contemporánea, esta producción nos entrega estrenos de muy buena música, excelentemente interpretada, un documento histórico relevante y un importante aporte al medio cultural.

LANDOLOGÍA. AFRO-PERUVIAN JAZZ
RICHIE ZELLON
(Songosaurus music,
www.richiezellon.com)

Editado originalmente con el título de «Retrato en blanco y negro» en junio de 1982, esta es una de las primeras grabaciones que fusionan los ritmos provenientes de la cultura afroperuana con las armonías, timbres y estructuras del jazz. Los 13 tracks remasterizados se manifiestan con una energía calmada y trascendente. La guitarra eléctrica y el cajón organizan el material sonoro que podemos entender como reinterpretaciones personalísimas de los ancestros peruanos y brasileños del líder de un premonitorio conjunto de músicos compuesto por Félix Casaverde, Óscar Stagnaro, Manuel Miranda, Ricardo Barreda, Miguel Chino Figueroa, Ramón Stagnaro, Toño González, Pocho Purizaga, Fernando Salomón y Óscar Nieves. Una elegante sección rítmica y teclados con sonidos de moda se combinan ocasionalmente con intervenciones de la voz, logrando un timbre



general amable con el oyente, aunque quizá algo «duro» en su tratamiento estético, lo cual, lejos de ser un demérito, es una de las características que hace que esta producción sea penetrante, valiente y con personalidad. Es notable que este disco haya sido grabado con una Tascam de cuatro canales, a la que indudablemente se le ha sacado todo el partido posible, demostrando que el arte no está en el medio tecnológico, sino en cómo el artista lo aprovecha. (Calaf Del Río).

escribió hacia fines del siglo XVIII un *Compendio de canto llano*.

A comienzos del siglo XX, la Iglesia en el Perú recogió la preocupación vaticana por la situación de la música sagrada en el mundo, que entre nosotros, después de la independencia, había perdido la calidad y el brillo que alcanzó en los siglos XVII y XVIII. Como señala Luis Enrique Tord: «Otros intereses ocuparon la atención de los ciudadanos de las naciones recientemente independizadas y los alejaron de una cultura en la cual la Corona y la Iglesia habían sido los pilares de la vida social, política e intelectual»¹⁴.

Los compositores y los instrumentistas se acercaron al teatro. Los géneros de música religiosa declinaron en favor de la ópera italiana y la música de salón. Del barroco se

saltó al romanticismo, sin pasar por la época clásica. La práctica de la música en la iglesia había perdido mucho de su carácter religioso y no se ajustaba a las exigencias de la liturgia. Este fenómeno no era exclusivo de nuestro continente. Europa enfrentaba una situación análoga.

El Amigo del Clero, boletín semanal de la arquidiócesis, publicó en 1904 el *Motu proprio* de Pío X de 1903. Más adelante, en 1917, el Arzobispado de Lima creó la Comisión Sagrada, que recibió nuevo impulso en 1934 durante la presidencia de monseñor Pablo Chávez Aguilar. Al año siguiente, el mismo boletín publicó la *Bula sobre música sagrada* del papa Pío XI.

Fue en esos años que se reanudó con cierto vigor la actividad musical cotidiana en la catedral. El artífice

de esa recuperación fue monseñor Chávez Aguilar, quien en su calidad de maestro de capilla y director musical cumplía diariamente su labor de organista, director del coro de la Basílica y del conjunto de «seises» encargado de la interpretación del gregoriano. Seis pequeños alumnos de primaria del externado del Seminario de Santo Toribio asistían todas las mañanas para cantar en la misa de las 9:15. Por estos servicios recibían una remuneración mensual con firma en planilla. Chávez Aguilar dirigía también un coro infantil de aproximadamente cuarenta voces en el Seminario de Santo Toribio, que participaba en ceremonias importantes de la catedral¹⁵. Cada año dirigía el coro y la orquesta en el Tedeum de Fiestas Patrias y otras fechas cívicas. Para esas ocasiones llegaba a juntar más de cien voces entre profesionales, coreutas de las comunidades religiosas y del Seminario de Santo Toribio.

Al fallecer Chávez Aguilar en 1950, lo sucedió en la dirección del coro de niños Manuel Cabrera, quien permaneció como tal hasta 1972. En esos años, al igual que durante la gestión de Chávez Aguilar, el coro participaba a diario en el primer oficio de la mañana, y estaba integrado también por alumnos del Colegio Santo Toribio y de escuelas fiscales de Barrios Altos. El cargo de organista lo ocupó por concurso durante un año Leopoldo La Rosa. Bocado a Roma para seguir estudios de música religiosa, La Rosa fue reemplazado por Manuel Cabrera y Hugo Arias Mucha, sucesivamente.

Extracto del artículo «Música y músicos en la Catedral de Lima» del libro *Nuestros otros ritmos y sonidos: la música clásica en el Perú*, de Armando Sánchez Málaga. Lima: Fondo Editorial del Congreso de la República, 2012. Ver: www.congreso.gob.pe/fondoseditorial

* Ha sido director del Conservatorio Nacional de Música, del Coro Nacional, de la Orquesta Sinfónica Nacional y de la Orquesta de Cámara de la Universidad de Concepción (Chile). Ha dirigido diferentes orquestas en Argentina, Brasil, Colombia, Chile, Estados Unidos, Guatemala y El Salvador. Recientemente, el Ministerio de Cultura lo designó director honorario de la Orquesta Sinfónica Nacional por su destacada labor como músico y educador peruano.

1 Referido a Chile. Pereira Salas, 1941: 52.

2 Voz aguda o voz superior de una pieza. En la polifonía española la palabra triple aparece ya desde el siglo XV, en el sentido de *cantus o superius* (Pena y Angles 1954: 2121).

3 Papeles importantes XVI: 21. Archivo Histórico Arzobispal. Firmado: Antonio de Soloaga.

4 Francisco Guerrero nació en Sevilla en 1528 y falleció en la misma ciudad en 1599. Se inició en la música como «seise» de la catedral de su ciudad natal. Fue discípulo de su hermano Pedro, de Fernández Castilleja y Cristóbal de Morales. A los 18 años fue maestro de la capilla de la Catedral de Jaén. Más tarde sucedió a su maestro, Cristóbal de Morales, en la capilla de la Catedral de Málaga. Es considerado el máximo representante de la escuela andaluza del siglo XVI. En los templos españoles hay copias de sus obras. Francisco Guerrero, Cristóbal de Morales y Tomás Luis de Victoria forman el grupo representativo de polifonistas españoles de la Edad de Oro.

5 El libro que ahora figura como número 2 fue remitido por la Catedral de Sevilla, madrina de la de Lima, y contiene el *Liber Vesperarum* (1584) de Francisco Guerrero, maestro porcionario y cantor. Esta colección de salmos, antifonas y magnificats fue utilizada hasta 1864, año en que fue restaurada y empastada como se conserva hoy.

6 Giovanni Pierluigi da Palestrina, el más alto representante de la Escuela Romana del Renacimiento. En el libro número 1 figuran sus misas: *Brevi, Iste Confesor, Sexto Toni, Eterna Christi Munera* y *Enmendemus*.

7 De varias partes o voces que se mueven con cierta independencia.

8 «Música barroca del Perú». *Dominical* del diario *El Comercio* del 26 de julio de 1998.

9 San Gregorio Magno, sumo pontífice de 590 a 604, fue el creador de la Schola Cantorum en Roma y el compilador del *Antifonario*, que seleccionó y ordenó en un calendario anual las melodías litúrgicas unisonales adaptadas por la comunidad cristiana.

10 Leichtenritt 1945: 70.

11 El *sochantre* era el colaborador y el sustituto del *chantre*, dignidad eclesiástica. Su labor principal era la de cantar en el *facistol* y formar a los *seises*.

12 Citado por Sas 1970-1971, I parte: 95.

13 Pereira Salas 1941: 52.

14 Tord 1993: 341.

15 *El Amigo del Clero*, noviembre-diciembre de 1936.

16 Stevenson, ob. cit.: 109.

17 *Ibidem*: 83.

Tomás de Torrejón y Velasco

Nació en Villarrobledo en 1644 y falleció en Lima en 1728. Llegó a nuestra capital en 1667, a los 22 años, como gentil hombre de cámara al servicio del nuevo virrey del Perú, el conde de Lemos. Fue el séptimo maestro de capilla de la catedral a partir del 1 de julio de 1676. En el acta capitular se deja constancia de que «nombraron por maestro de capilla desta dha iglesia a don Thomas de Torrejón con el mismo salario de seiscientos pesos de a ocho reales que tenía su antecesor»¹⁶.

El 11 de noviembre de 1701, al inaugurarse un segundo órgano de la catedral, se estrenaron ocho villancicos del maestro para celebrar la beatificación de Toribio Alfonso de Mogrovejo, quien durante un cuarto de siglo fue arzobispo de Lima. Acontecimiento importante fue también el estreno de la música que compuso para las solemnes vísperas en memoria de Carlos II, que, según el cronista Joseph de Buendía, conmovió hasta las lágrimas a los asistentes. Esos éxitos llevaron a que el conde de la Monclova, virrey del Perú, le encargara una obra dramático-musical para conmemorar el decimoctavo natalicio de Felipe V y primer aniversario de su reinado. El 19 de octubre de 1701 se estrenó en palacio *La púrpura de la rosa*, con libreto de Calderón de la Barca, la primera ópera compuesta y estrenada en América.

En 1708 se celebró la llegada del nuevo rector de la Universidad de San Marcos con música de Torrejón, a quien se comparó con el célebre compositor peninsular Sebastián Durón. En sus últimos años se dedicó por entero a la composición. En la vigilia celebrada el 21 de agosto de 1725, con motivo del fallecimiento de Luis I, «le estrenaron una obra nueva, de muy hermosa armoniosa composición, por la variedad de sus Passos, ternura de sus cadencias, y entretejida Concordia de Instrumentos, y Voces»¹⁷.

CHASQUI

Boletín Cultural

MINISTERIO DE RELACIONES EXTERIORES

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

E-mail: boletinculturalchasqui@rree.gob.pe
Web: www.rree.gob.pe/politicaexterior

Los artículos son responsabilidad de sus autores.

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

Impresión:
Punto & Gráfica
Industria Gráfica

MATE BURILADO, FRUTO CON HISTORIA

Jair Pérez Brañez*

El Ministerio de Cultura ha declarado Patrimonio Cultural de la Nación al arte popular del mate burilado de los pueblos Cochas Chico y Cochas Grande del distrito El Tambo en Huancayo, Junín. Esta arte vincula a toda la comunidad en torno a su ejecución y le permite incrementar su merecido prestigio.

Las comunidades de Cochas Grande y Cochas Chico son dos pintorescos pueblitos en los Andes Centrales que han dominado hasta la excelencia el arte del burilado del mate. A pesar de que este arte se trabaja en la costa norte e incluso en Lima; es en el valle del Mantaro y, más concretamente, en estas localidades, donde se producen los mates burilados de mayor fama y reconocida calidad. Esta práctica milenaria consiste en hacer una incisión, con finos buriles (punzones) en la superficie de una calabaza seca (mate), sobre un diseño previamente (o imaginariamente) trazado, según la destreza del artista y proponiendo dibujos muy pequeños o imágenes imponentes de diferentes formas y que son una delicia para el espectador.

Cochas: agua y mate

Los anexos de Cochas Chico y Cochas Grande pertenecen al distrito de El Tambo, en Huancayo. Cochas, para abreviar, se localiza a 3.400 metros de altitud, y a 10 kilómetros al nordeste del centro de Huancayo. Estos anexos están enlazados con la ciudad por una carretera afirmada, prolongación que une los anexos de Pallán, Vilcacoto, Uñas, Cullpa Alta y Cochas. Esta vía denominada avenida Huancayo vincula a los dos anexos, los cuales limitan por una calle y se disponen a lo largo de una decena de cuadras.

Según la tradición popular local, el topónimo Cochas deviene de la palabra 'qocha', que hace referencia a un lugar con charcos de agua en gran cantidad, y también laguna de regular extensión. La memoria oral propone una extinta laguna donde ahora se enarbolan estos pueblos. Las fuentes coloniales indican que a fines del siglo XVII ya existía el pueblo de Cochas Grande como parte de la jurisdicción de la comunidad de San Agustín de Cajas. En el siglo XX, Cochas Grande logró su reconocimiento oficial en 1905 como comunidad campesina. Años más tarde, el 8 de junio de 1928, esta localidad fue reconocida como centro poblado, dentro de la jurisdicción del distrito de El Tambo. Algún tiempo después, nuevas transformaciones en la ocupación del territorio motivaron un nuevo núcleo humano cerca de Cochas Grande, denominado Cochas Chico, el cual fue reconocido como anexo del distrito de El Tambo en 1943.

Mate: fruto ancestral

El mate en el Perú fue decorado desde las épocas prehispánicas con diversas técnicas, constituyendo un rico testimonio de creatividad cultural que hemos heredado de las civilizaciones antiguas Mochica, Chimú, Chancay e Inca. Entre algunas de las más remotas evidencias de mates decorados tenemos los hallazgos del periodo Precerámico, procedentes de Huaca Prieta, valle Chicama, en la costa norte de nuestro país, que datan de 4.000 años antes de nuestra era. Estos mates decorados fueron creados con una función utilitaria, decorativa y ceremonial. El cronista jesuita Bernabé Cobo, nos propone sus impresiones sobre este fruto: «La calabaza que se halló en esta tierra es en todo tan parecida a la de España... Sólo que esta



Foto: Ministerio de Cultura

calabaza no se la comen como la otra, por ser amarga y de un asco y grueso. Nacen de diferente grandeza y hechura; las más son redondas o llanas, y es rara la que se halla larga y prolongada como las de España... Y llámese esta calabaza en la lengua quichua 'mati', y en la aymará 'chacña' (Cobo 1639: 22).

Durante el virreinato, el mate burilado fue modificándose en cuanto a su propuesta iconográfica y estética (narraciones separadas por franjas, decoraciones barrocas, incrustaciones de objetos metálicos y piedras preciosas), así como sus formas de uso (sonajas, azucareros joyeros cantimploras, etcétera), convirtiéndose, en algunos casos, en objetos utilitarios y de prestigio social.

Desde fines del siglo XIX hasta la actualidad, el mate burilado ocupó un lugar importante en el arte popular. En un primer momento la ciudad de Ayacucho fue el centro más importante de producción de mates decorados, difundiendo luego a Huancavelica (Mayoc) y posteriormente a Junín, asentándose el centro de elaboración de mates burilados en la antigua localidad de Cochas.

El origen

A comienzos del siglo XX, los artesanos de los departamentos de Ayacucho y Huancavelica comenzaron a trasladarse a Junín, ya que la feria dominical de Huancayo brindaba un mercado prometedor para la venta de sus productos. Con estos artistas se desplazó también hacia el valle del Mantaro la técnica del burilado sobre mates.

Según la tradición oral de los portadores, en cada retorno después de sus recorridos por los pueblos de Ayacucho y Huancavelica, Luis Vilca, comerciante de Cochas, regresaba con una importante mercadería consistente en mates de distintas formas, que los vendía en las ferias del

valle del Mantaro, así como en las fiestas patronales de distintas localidades. Luis Vilca aprendió el trabajo del burilado de mates de manera imitativa, aunque una vez consolidada sus destrezas, impulsó un nuevo tipo de trabajo a partir de su propia creación, dejando los cimientos para un estilo propio: el estilo Cochas.

En el siglo XX, muchas familias de campesinos de Cochas continuaron con los pasos iniciados por Luis Vilca. Estas personas encontraron en los mates burilados una oportunidad interesante para expresar su creatividad artística, y una forma de sustento económico para sus familias. Así pues, la temática que utilizaron en el decorado del mate continuó siendo el conjunto de vivencias cotidianas como parte de su vida en el campo. Comenzaron a destacar las representaciones de animales y plantas de sus localidades, escenas de su vida diaria y los espacios sagrados como fiestas y rituales.

El fruto hecho historia

En Cochas se practican dos técnicas y estilos en la decoración de los mates: el estilo Ayacucho, que se caracteriza por los grabados en miniatura sobre fondo negro; y el estilo Cochas, que plasma imágenes grandes cuyas superficies son quemadas con tizón. No obstante, actualmente se usa el soplete para estos decorados, así como el policromado y la incrustación de otros materiales.

Para ello la materia prima viene de la costa. Los comerciantes llegan a la plaza de Cochas, donde los pobladores seleccionan sus mates según sus necesidades; se escogen las calabazas según los colores, texturas y formas. Los mates tienen formas variadas y cada pieza posee un nombre particular, según las características típicas de su forma. Por ejemplo: el *azucarero*: calabaza redondeada u oval, ligeramente alargada; la *lapa*: de base an-

cha; el *huíro*: de configuración oval; el *puru*: de gran volumen circular; el *pucu*: de volumen mediano circular. También se clasifican según su tamaño en pequeños (hasta 10 centímetros de alto), medianos (hasta 25 centímetros), y grandes (a partir de 25 centímetros).

Los artesanos de Cochas utilizan una serie de herramientas que han elaborado producto de su ingenio y de sus necesidades. Entre ellas destaca la herramienta icónica y que le da nombre al arte: el *buril*, este tiene puntas de formas triangulares de diferentes tamaños. Existen gruesas y finas. También utilizan instrumentos denominados *calador*, *cuchuco fondeador* y *lezna*, que permiten hacer incisiones, raspados, curvados, calados de todo tipo sobre la superficie del mate. Otros que facilitan al artesano colorear, decolorar y quemar el mate son el *tizón*, el *pirógrafo* y un artilugio moderno que reemplaza al *tizón* tradicional (madero candente que colorea al mate quemándolo, avivado por el soplo del artesano), denominado *soplete a gasolina*, el cual se utiliza de forma casi industrial. Estas herramientas se usan en técnicas perfeccionadas como la del *quemado a boca*, o conocida también como técnica «huanca», esta tiene su origen en la primera generación de buriladores que se inició con Luis Vilca. Consiste en pintar o colorear las figuras del mate proponiendo tonalidades de diversos colores, para las que se utiliza un palito incandescente de quinal, sobre el que soplan en dirección de los dibujos burilados en el mate. Los variados colores resultan dependiendo de la intensidad y tiempo del calor.

Colofón

Al ver un mate burilado de Cochas uno entiende el arduo trabajo de estos artistas y la destreza en sus técnicas, las que han sido perfeccionadas de generación en generación y que han permitido la construcción de una identidad propia. Los portadores de este arte forman varias agrupaciones de artesanos: Asociación Cochas Perú, Asociación Maqui Llamkaj, Asociación Mate Wanka, Asociación Sumac Mate Perú, Asociación Manos Unidas y Asociación Pachap Nawi. Ellas congregan a la mayoría de las cuatrocientas familias dedicadas a este arte. Destacan entre ellas las familias Sanabria, Seguil, Medina, Osore, Poma, Veli, Núñez, Alfaro, Limaylla, Véliz, quienes han obtenido varios reconocimientos y galardones. Eso nos hace pensar que la continuidad del mate burilado en el valle del Mantaro está garantizada, pues los portadores recrean nuevas formas de representación del bien, incluso fuera del soporte del mate, manteniendo también las líneas originales de esta actividad creativa que se convierte en una especie de libro abierto. Allí están las costumbres, las vivencias, los mitos, las fiestas, la religiosidad: la vida del hombre del valle del Mantaro.

* Licenciado en Literatura por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Actualmente se desempeña como director regional de Cultura de Junín del Ministerio de Cultura.