

# CHASQUI

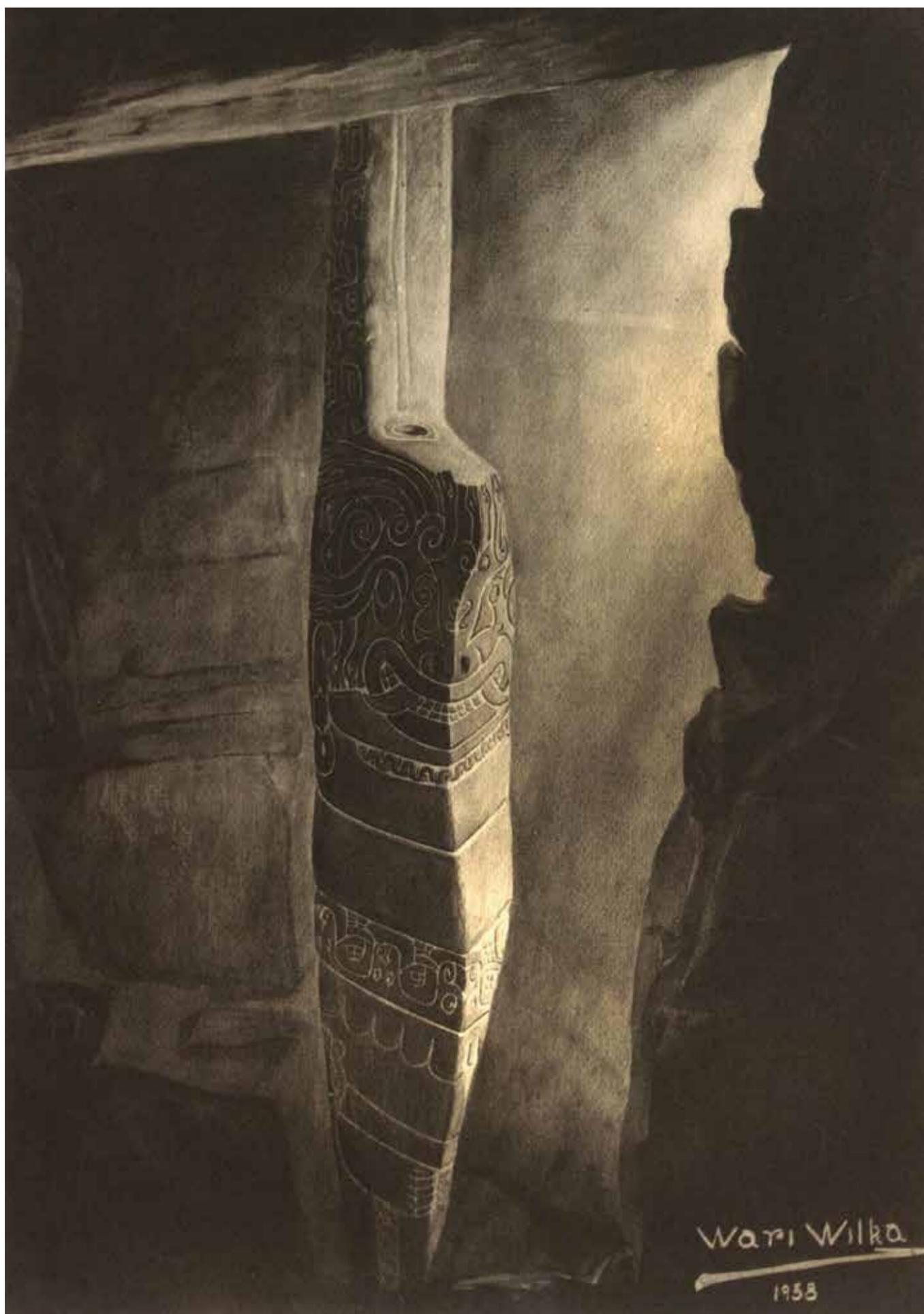


EL CORREO DEL PERÚ

Año 13, número 25

Boletín Cultural del Ministerio de Relaciones Exteriores

Julio de 2015



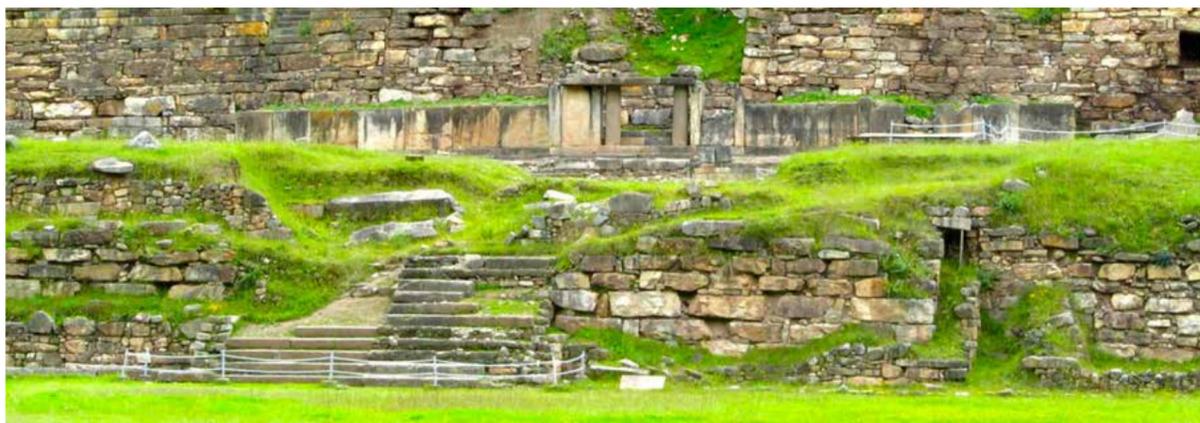
Dibujo del Lanzón Monolítico de Wari Wilka, 1958.

CHAVÍN MÍTICO / EL CRONISTA GUAMAN POMA / LA POESÍA DE MARIANO MELGAR

# ¿QUÉ ES CHAVÍN?

Peter Fux\*

Chavín fue una de las culturas gravitantes del antiguo Perú y su imponente centro ceremonial forma parte de la lista del Patrimonio Mundial de la Unesco. El Museo de Arte de Lima, en coorganización con el Museo Rietberg de Zúrich y el Ministerio de Cultura, le ha dedicado una ambiciosa muestra.



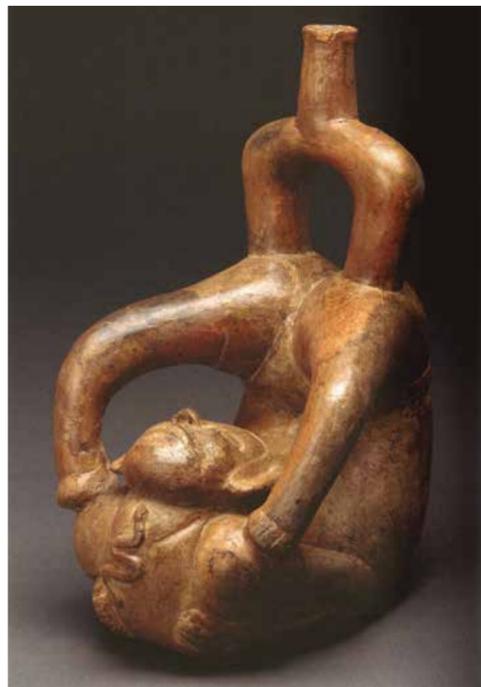
Complejo arqueológico de Chavín de Huántar.

La cultura Chavín deriva su nombre del sitio arqueológico de Chavín de Huántar, en la sierra peruana. Las impresionantes ruinas de este complejo monumental se encuentran a 3.180 metros sobre el nivel del mar, en la margen oriental de la cordillera Blanca. Los restos de los masivos edificios de piedra en la región Ancash, ubicados en un angosto valle de la sierra llamado callejón de Conchucos, captaron la atención de muchos de los primeros viajeros y estudiosos. A mediados del siglo XVI, un cronista reportó haber visto una inmensa fortaleza con rostros esculpidos en sus muros, y a comienzos del XVII se habló de un oráculo comparable con los de la antigua Roma o de Jerusalén, que habría existido en este remoto valle de la sierra.

La existencia de semejante edificio macizo de piedra y de gigantescas esculturas de aspecto extraño, en un lugar tan lejano e inhóspito, resultó ser irresistiblemente fascinante para los recién llegados del Viejo Mundo. No sorprende que su encuentro con los restos y su interpretación de su antigua función haya estado configurados por los conceptos que llevaron consigo, no por ignorancia sino porque no tenían alternativa.

Cuando las investigaciones arqueológicas comenzaron en América del Sur a principios del siglo XX, los investigadores plantearon la hipótesis de que las altas culturas de los Andes Centrales tuvieron su origen en Mesoamérica.

Julio C. Tello (1880-1947), pionero de la arqueología peruana, efectuó un cambio crucial en la perspectiva que se tenía sobre Chavín de Huántar y nuevamente hizo de las esculturas en piedra el foco de atención. La escultura



Ministerio de Cultura del Perú.

Acróbata. Cerámica. 25,4 × 15 × 20 cm. Hacia 1200-1500 a. C.

más importante, que mide más de cuatro metros de altura y a la que se conoce como «El Lanzón», debido a su forma en punta, se alza en una cámara extremadamente angosta y oscura dentro del templo, al que solo es posible llegar a través de un pasaje largo y estrecho. La imagen antropomorfa, al igual que muchas otras, tiene colmillos y garras. Otros relieves muestran aun más felinos, lo que llevó a Tello a

plantear la hipótesis de que la deidad a la que se rendía culto en Chavín era Wiracocha, la misma que posteriormente sería adorada por los incas, pero en la forma original de un jaguar. Esta teoría partía de dos premisas: que los constructores del



Ministerio de Cultura del Perú.

Estela Raimondi. Piedra tallada. 1,98 m. × 74 cm. × 17 cm.



Museo Larco.

Mujer amamantando a su hijo. Cerámica 22,6 × 14,8 × 12,8 cm. Estilo Cupisnique. Hacia 1200-1500 a. C.

complejo establecieron lazos con la cuenca del Amazonas y que este era sumamente antiguo. Chavín de Huántar repentinamente había pasado a ser un indicador clave del origen local de la alta cultura andina y un centro de la «cultura matriz» de los Andes. La exhibición en Lima de los monolitos conocidos como «Estela de Raimondi» y «Obelisco Tello», dos emblemáticas esculturas de Chavín, sirvió para reforzar la hipótesis de la cultura matriz.

Es posible que Chavín de Huántar haya sido utilizado como referencia del origen local para las culturas conocidas del Perú, pero de la misma manera planteó aun más interrogantes: ¿de dónde provino Chavín, la sociedad altamente desarrollada, dada la aparente ausencia de un claro antecedente? Simplemente no había ninguna evidencia arqueológica que apoyara los supuestos vínculos con la cuenca amazónica. ¿Cuán antiguo es Chavín, y cómo funcionaba su sociedad? ¿Acaso alguna vez fue un imperio que controlaba un territorio a partir de un único centro poderoso, como Roma o los incas, que llegaron mucho después? Esta era la conclusión obvia, al menos en ausencia de cualquier alternativa clara.

A partir de una serie de hallazgos, como textiles lujosamente decorados y piezas de cerámica desarrolladas en la costa, a unos mil kilómetros al sur de



Museo de Arte de Lima.

Roedor. Cerámica. 20 × 10,5 × 15 cm. Estilo Cupisnique (900-200 a. C.)

Chavín de Huántar, donde se conservaron al menos algunos materiales orgánicos gracias al clima seco del desierto, fue posible acercarnos a una respuesta. Los objetos encontrados en tumbas de la cultura Paracas guardan cierta semejanza con la escultura lítica Chavín, y también nos proporcionaron los primeros fechados confiables, ya que los materiales orgánicos pueden fecharse físicamente. Durante la segunda mitad del siglo XX los arqueólogos preferían no especular con respecto a la estructura social o la interpretación y concentrarse más bien en cuestiones cronológicas o de tipología material, razón por la cual se hablaba de un «Horizonte Chavín» o un «Horizonte Temprano», para referirse al primer milenio antes de nuestra era, periodo en el que la iconografía y el estilo Chavín fueron adoptados por diversas culturas de la región central

cerámica y el surgimiento de las culturas andinas «clásicas» más tempranas —Nasca y Mochica— recibe el nombre de periodo Inicial o Formativo (hacia 1700-200 a. C.). Los autores de este catálogo coinciden en que ya es hora de que la arqueología de los Andes Centrales trascienda las nociones preconcebidas del Viejo Mundo y para reflejar esto introducen una nueva terminología. Después de todo, los hallazgos arqueológicos más recientes muestran que en esta región los pueblos construían grandes centros ceremoniales desde el 3500 a. C., mucho antes de la evidencia más temprana que se conoce para la cerámica, es decir, durante el periodo Arcaico (para usar la vieja terminología). Estos eventos resultan asombrosamente tempranos en comparación con la historia cultural de otras regiones del mundo, incluido el antiguo Egipto. Obras colectivas

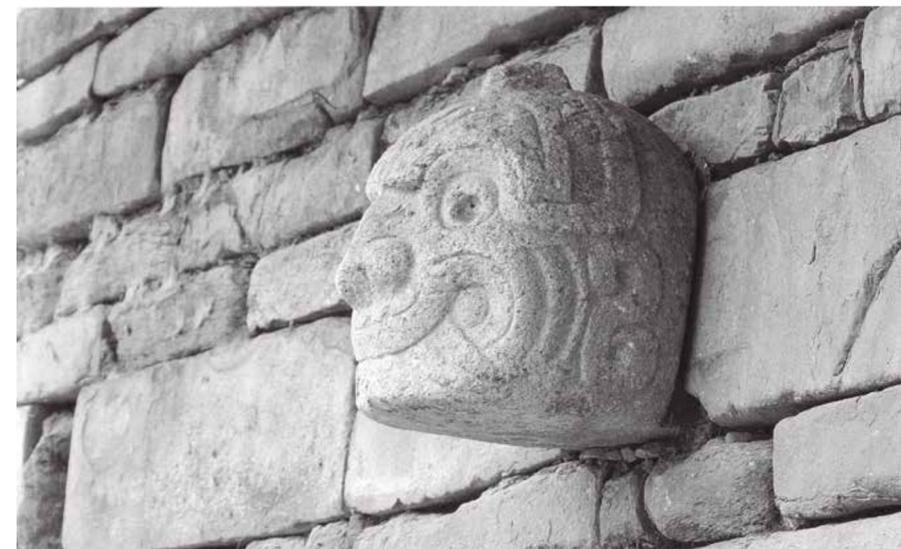


Foto: Peter Fux.

Cabeza clava, piedra tallada.

andina. El Horizonte Temprano es el primer periodo de la historia cultural andina en el que un estilo y una iconografía determinadas se propagan a lo largo de una amplia región.

Al describir, ordenar y preparar diligentemente una tipología de los diversos descubrimientos realizados en la segunda mitad del siglo XX, los investigadores lograron identificar varias culturas y estilos distintos, y hoy los estudios hablan de nuevos desarrollos como la cultura Cupisnique, la cerámica de estilo Tembladera y Chavín, o las tallas en piedra del estilo Limoncarro.

Entre los conceptos del Viejo Mundo que fueron importados a la arqueología de las Américas, figura el supuesto de que el uso de la cerámica es una precondition esencial del grado más alto de complejidad con que se define una sociedad. La terminología sigue la misma premisa: en los Andes Centrales, el extenso periodo que transcurrió previo a la difusión de la cerámica (hacia 1200-1700 a. C.) se conoce como el periodo Arcaico, mientras que el lapso que media entre las primeras evidencias del uso de la

de planificación e ingeniería como esta, indudablemente fueron de la mano con desarrollos sociales y económicos como el uso del riego para incrementar el rendimiento de los cultivos, la formación de unidades sociales cada vez más grandes y la creciente interdependencia: en suma, con los inicios de una sociedad compleja. Así, los autores han propuesto retroceder el inicio del periodo Formativo en los Andes Centrales al 3500 a. C. Si vamos a entender a Chavín como algo más que una categoría estilística de restos materiales y como el sistema social que produjo tales artefactos y convivió con ellos, debemos primero investigar el proceso a través del cual se formó la sociedad compleja más antigua de la región centroandina, comenzando con los primeros pasos que llevaron a su formación.

Los centros ceremoniales tempranos fueron construidos en los fértiles oasis ribereños por sociedades agrarias. Además, sirvieron como un lugar para el encuentro social y para promover la cohesión social a través del ritual. El Formativo Temprano (hacia 1700-1200

a. C.) vio el surgimiento de una clase social con mayores pretensiones de propiedad y habilidades especializadas. En diversos sitios, la competencia por los recursos y las tierras de cultivo llevó a la creación de centros ceremoniales más grandes y ostentosos. El siguiente periodo, el Formativo Medio (hacia 1200-800 a. C.), fue aquel en que se desarrolló el estilo artístico e iconográfico distintivo posteriormente asociado con los hallazgos realizados en Chavín de Huántar, y al que ahora se conoce como el «estilo Chavín». Aquí adquieren especial importancia una serie de criaturas mitológicas sobrenaturales que presentan rasgos humanos y animales. El Formativo Tardío (hacia 800-400 a. C.) es el periodo en el cual el mundo andino, y el sistema de significado vigente, creado y consolidado por el arte y la arquitectura, fue adquiriendo fortaleza y supremacía.

\* Arqueólogo de la Universidad de Zúrich. Ha trabajado en diversos proyectos arqueológicos, como el dedicado a Nasca-Palpa, del Instituto Arqueológico Alemán. Es curador de arte precolombino en el Museo Rietberg en Zúrich y ha tenido a su cargo la muestra sobre Chavín. El texto que aquí presentamos forma parte del catálogo de la exposición.

# MARIANO MELGAR

## EL POETA DE LOS YARAVÍES

Marco Martos\*

El 12 de marzo de 1815 fue fusilado en Umachiri, Puno, el poeta Mariano Melgar. Aunque lo esperaba una promisoriosa carrera literaria, Melgar había optado por incorporarse a las huestes rebeldes que encabezaba el brigadier Mateo Pumacahua y abrazar la causa de la emancipación republicana a costa de su joven vida.

Los estudiosos coinciden en señalar que la idea de Perú no nació en el magín de una persona, sino que se fue conformando en la mente y en los actos de numerosos individuos. Si bien el encuentro cultural entre la civilización española y las nativas fue un acto belicoso, una guerra cruenta, en esa confrontación fue naciendo el interés por el otro, y ese otro, español, o quechua, o aimara, o mochica, se fue transformando en ese encuentro, y en mucha medida, en el hecho de compartir una sociedad que no existía antes, sino que estaba naciendo, pronto fueron hombres y mujeres nuevos, de una sociedad diferente que no cabe sino llamarla peruana. Es, pues, en el periodo del virreinato que surge y fructifica la idea de Perú.

Mariano Melgar nace en Arequipa en 1791 en una época que ya es de turbulencia. Es el tiempo de la aparición de *El Mercurio Peruano* y lo es también de la Sociedad Amantes del País. Tuvo maestros excepcionales que lo instruyeron bien en la cultura clásica. Talentoso, fue capaz de traducir a Ovidio y Virgilio con soltura y dignidad, como lo han hecho notar Germán Torres Lara y Alberto Tauro. Un viaje que hizo a Lima cerca de los 20 años, lo puso en contacto con el ambiente conspirativo de esa ciudad y fue entonces que cambió el ritmo de su existencia. Dejó de lado los hábitos que le hubieran garantizado, según creencias de la época, una sosegada existencia y se consagró a la vida civil. De esta época es su «Al autor del mar», oda que ha resistido la incuria del tiempo: «El mar inmenso viene todo entero, / Ya parece tragarse el continente, / Aviva su corriente, / En eterno hervidero». El texto, aunque logrado, todavía no es profundamente original y pudo haber sido escrito por un autor nacido en otras tierras.

Existe una leyenda sobre Melgar que puntualmente repiten los estudios y que conviene decir solo para subrayar la fama que rodea su figura: se dice que a los tres años sabía leer y que a los ocho recibió la primera tonsura. Lo



Mariano Melgar.

cierto es que cursó filosofía y teología, que trabajó como profesor de latinidad y retórica, física y matemática y filosofía, todo esto en el periodo que va de 1809 a 1813. Mientras estuvo en Lima, procurando completar sus estudios de leyes, su estro vibró con elevados tonos. En estos años Lima es un hervidero de conflictos. Lo que se discute es el tema de las Cortes

de Cádiz y la atención está puesta en José Baquijano y Carrillo, intelectual de sostenido prestigio que había alcanzado celebridad en 1781, cuando en nombre del claustro de la universidad dio un discurso en la recepción al virrey Augusto de Jáuregui que, por sus conceptos dignamente altivos y contrarios a la violencia ejercida por las autoridades españolas, fue

considerado sedicioso. Melgar admira sinceramente a Baquijano y escribe dos textos en su nombre: «*A la Libertad*» y «*Al conde de Vista Florida*», que no es otro que el propio Baquijano.

De regreso a Arequipa, halló esquivada a su amada y al estallar la revolución acaudillada por el brigadier Mateo García Pumacahua, se incorporó a sus huestes como auditor de guerra. Combatió en la batalla de Umachiri en 1815 y, hecho prisionero, un tribunal militar dispuso su fusilamiento. Ese corto periodo final de su vida y la calidad de su poesía, sin duda, contribuyen de parecida manera a aumentar su fama de forma que se le recuerda como un patriota de la independencia, pero también como un poeta de muy personales galas que por una porción de lo que escribió, tal vez la más importante, la de los llamados yaravies, ha sabido verdaderamente llegar al corazón del pueblo. El nombre de Melgar se asocia a este tipo de poesía popular que se lee y se estudia en recintos académicos, pero que sobre todo vive en la memoria de la gente. No es extraño en las noches de luna de Arequipa que paisanos suyos, guitarra en mano, entonen sus canciones, al pie de un balcón, invocando a las muchachas de hoy, para que no desdeñen a los nuevos émulos de Melgar.

Procurando ser equilibrados, diremos que todo aquello que escribió Melgar en poesía y que ha sido publicado en una edición crítica es, en general, de sostenida calidad, con la atingencia de que se trata de un joven que, al morir a los 25 años, recién estaba encontrando una profunda originalidad. Debemos a Melgar en la poesía peruana los primeros poemas específicamente dedicados a la mujer y a una mujer en especial, la mítica Silvia, tan recordada en su versos desgarrados. Melgar es un poeta de formación clásica que conoce bien la retórica latina y su travase siempre dificultoso a la tradición española; de ese manejo eficaz de temas y de ritmos viene tal vez su preocupación por la fábula, lo que está a su vez reforzado por su interés por la cultura aborígen. La fábula es,

### ODA A LA LIBERTAD

Por fin libre y seguro  
Puedo cantar. Rompióse el duro freno,  
Descubriré mi seno  
Y con lenguaje puro  
Mostrará la verdad que en él se anida,  
Mi libertad civil bien entendida.

Oid: cese ya el llanto;  
Levantad esos rostros abatidos,  
Esclavos oprimidos,  
Indios que con espanto  
Del cielo y de la tierra sin consuelo,  
Cautivos habéis sido en vuestro suelo.

Oid: patriotas sabios,  
Cuyas luces doblaban el tormento  
De mirar al talento  
Lleno siempre de agravios;  
Cuando debiera ser director justo  
Y apoyo y esplendor del trono augusto.

Oye, mundo ilustrado,  
Que viste con escándalo a este mundo  
En tesoro fecundo  
A ti sacrificado,  
Y recogiendo el oro americano,  
Te burlaste del preso y del tirano.

Despotismo severo,  
Horribles siglos, noche tenebrosa;  
Huid. La India llorosa,  
El sabio despreciado, el orbe entero,  
Sepan que expiró el mal y que hemos dado  
El primer paso al bien tan suspirado.

Compatriotas queridos,  
Oid también amigos europeos,  
Que en opuestos deseos  
Nos visteis divididos,  
Oid: acabe ya la antigua guerra,  
Amor más que tesoros da esta Tierra.

Días ha que a la Iberia  
Del empireo bajó de luz rodeada  
La libertad amada,  
A extinguir la miseria  
Que en nuestro patrio suelo desdichado  
Por tres siglos había dominado.

Casi hasta el firmamento  
Levantándose había el despotismo,  
Y los pies del coloso en el abismo  
Tenian su cimiento,  
Pero ¿de qué ha servido?  
De hacer con su caída mayor ruido.

Pisóle en la cabeza  
La santa libertad: se ha desplomado,  
Se estremeció la Tierra y espantado  
Volvió a ver su fiereza  
Todo hombre; pero ve que ya no es nada  
Su estatua inmensa en polvo disipada.

[...]

¿Se felicita el pueblo por sus jueces?  
Compatriotas amados  
Que en ultramar la luz primera visteis;  
¿Esto es lo que temisteis?  
¿Pensasteis ¡qué engañados!  
Que un pecho Americano  
Sería vengativo, cruel, tirano?  
No hay tal. Fue nuestro anhelo  
Este solo: que al justo magistrado  
Ya por sí penetrado  
De amor al Patrio suelo,  
Le urgiesen a ser fiel en cada punto  
Deudos, padres, hijo, esposa, todo junto.  
Así será y gozosos  
Diremos: es mi Patria el globo entero;  
Hermano soy del indio y del ibero;  
Y los hombres famosos  
Que nos rigen, son padres generales  
Que harán triunfar a todos de sus males.

### LA CRISTALINA CORRIENTE

La cristalina corriente  
De este caudaloso río,  
Lleva ya del llanto mío  
Más aguas que de su fuente.  
Llega al mar, y es evidente,  
Que el mar, con ser tan salado,  
Lo recibe alborozado  
Y aun rechazarlo procura,  
Por no probar la amargura  
Que mis lágrimas le han dado.



Mariano Melgar, *Poesías completas*. Academia Peruana de la Lengua, 1971. Esta obra fue reeditada en 2012 por el Gobierno Regional de Arequipa.

como se sabe, uno de los géneros más populares de la tradición oral quechua y su permanencia hasta hoy mismo entre las personas no letradas de los Andes es una señal de su antigüedad y de la preferencia entre los pobladores. Melgar, como un siglo más tarde José María Arguedas, conoció de viva voz la tradición quechua y sus fábulas entrecruzan la tradición milenaria occidental con la para el cotidiana de raíces indígenas. Melgar, además, en su poesía, expresa sensibilidad por el medio ambiente, eso que a veces se llama actitud paisajística, con la corrección de que en su caso no se trata de alguien que en actitud de observador ajeno admira la naturaleza, sino de quien ha nacido en un lugar determinado canta a la naturaleza sin la distancia de quien se asombra. Como pocos poetas, Melgar está ligado a la tierra que conoce, en la que transcurrió la mayor parte de su corta vida acelerada, en la que reposa y en la que vive su poesía como permanente llama.

### El poeta de los yaravies

Entramos ahora a hacer algunas consideraciones sobre la originalidad de Melgar en los llamados «yaravies», palabra que en sí misma es un nombre genérico que fue usada por primera vez por Mateo Paz Soldán en su *Geografía del Perú* de 1868 y que desde entonces ha hecho fortuna no solamente en los predios literarios, sino entre el pueblo del Perú. Melgar nunca usó esa denominación para sus composiciones, pero la tradición ha querido que su nombre quede ligado para siempre a ese nombre sonoro al que se le atribuye una etimología quechua, asociándolo a «harahui», que sí es una composición de la antigua lengua de los incas. Melgar lo que escribía

eran canciones y los que conocen la terminología de la retórica española saben bien de todas las intrincadas relaciones que existen entre la canción española practicada por Garcilaso, introducida al castellano por Boscán, tomada de Dante y de la canción provenzal. Pero si algo queda en claro en la canción española es que no tenía ninguna norma relativa a la naturaleza de la rima ni a su disposición y que el número de versos de cada estrofa era variable.

Ese tipo de canción, sin duda, estaba en la mente de Melgar, acostumbrado a la dicción castellana que conocía bien por su disposición a la retórica; por otro lado, frecuentaba, sin duda, la tradición popular española de influencia árabe que personifica bien el arcepreste de Hita con sus zéjeles. Pero las canciones de Melgar, más tarde llamadas yaravies, como queda dicho, tienen un aliento diferente, una musa que no es la castellana. Y no se trata de una cuestión terminológica, hay un sabor de lo diferente que hace que reconozcamos las composiciones de Melgar entre todas las de su época y de las que se le atribuyen que son muchas. Un hombre de tantas obligaciones, de tantos deberes intelectuales y políticos y que murió a los 25 años, a pesar de su talante de escritura febril, es imposible que tuviese un tiempo real para escribir tantos «yaravies». Pero el tiempo ha querido que la palabra «yaravies» quede asociada a la figura de Melgar hasta formar una unidad como ocurre con las caras de una moneda. Eso que ocurre ahora mismo, que se le atribuyen composiciones de muy diferentes autores y otras anónimas, es una muestra de su enorme popularidad. Si alguien canta un yaraví en una noche are-

quipa encantada, siempre está haciendo un homenaje a la dama a la que canta, pero también a esa mítica Silvia y a su cantor Mariano Melgar de sus amores contrariados que han dado lugar a una poesía original.

Nuestro poeta, que había nacido inmerso literariamente en el neoclasicismo, es nuestro primer romántico natural. Tal vez no tuvo noticia de lo que estaba ocurriendo con los poetas románticos alemanes e ingleses de su época, pero seguramente tuvo información de la presencia del romanticismo en Francia. Pero en el tema y el asunto, Melgar es el primer romántico no solamente peruano, sino probablemente de América del Sur. Y por cierto que no nació de manera espontánea, sino que su manera intrínseca de ser y su romanticismo popular que sí podemos vincular a una tradición quechua se combinaron dando un producto nuevo lleno de originalidad. Que se les llamase a esos poemas canciones y que más tarde trocasen su nombre por el de yaravies es hasta cierto punto secundario, aunque lo hemos dilucidado por ser un asunto poco conocido. Melgar conoce bien la entraña popular, la expresión directa característica de la musa popular en el Perú, tanto en quechua como en castellano.

Las pocas composiciones quechuas que nos han llegado de la época del Imperio incaico, los célebres «harahuis» son canciones de conflicto, de guerra, o canciones campesines o canciones amorosas. Diferentes entre sí tienen en común su oralidad, su dicción sonora, la elección de vocablos elegidos por todos y, según se dice, una cierta tristeza, cuestión compleja de probar estadísticamente, puesto que para otros la tristeza viene de la caída del imperio.

Sea como fuere, hasta hoy hay un predominio de las canciones tristes en el folclor arequipeño y en el centro de ese folclor está la evocación permanente a Melgar.

Quede constancia, pues, de que en los albores de la independencia del Perú, hubo un poeta, Mariano Melgar Valdivieso, que, conociendo bien la tradición métrica castellana, la utilizó a su libre albedrío y ella fue cauce para su libertad estilística y no grillete de su mentada inspiración. En el aspecto temático, Mariano Melgar, con este y otros poemas parecidos, sentó una viga maestra de una tradición de poesía peruana que se continúa hasta hoy día en el primer César Vallejo, el de *Los heraldos negros*, en la vigorosa poesía de Mario Florián, en la decadente poesía de Francisco Carrillo. Se trata de una poesía fundamentalmente amorosa que se preocupa de fijar un ambiente y un espacio rural y que prefiere imágenes y metáforas tomadas de la naturaleza. Estas composiciones, que Melgar llamó canciones y que la tradición posterior ha bautizado como yaravies, se refieren principalmente a amores contrariados y este, en concreto, a la fase en la que el amante casi tiene perdida a la dama, pero conserva una brizna de esperanza. Es el dolor de la separación ya presente y su confrontación con la cada vez más lejana posibilidad de una realización amorosa. El símbolo de la paloma como la muchacha amada tiene una larga presencia en la poesía quechua del Perú, y donde quiera que aparezcan los peruanos de hogaño lo relacionamos con Mariano Melgar, nuestro primer poeta republicano verdaderamente original.

\* Expresidente de la Academia Peruana de la Lengua.

# EL RESCATE DE SALAZAR BONDY

Guillermo Niño de Guzmán\*

Aproximación a la obra<sup>1</sup> de una de las figuras literarias más importantes de la llamada Generación del 50.

A los cincuenta años de su desaparición, el legado de Sebastián Salazar Bondy (1924-1965) ha empezado a ser recordado, luego de haber sido confinado, injustamente, en una suerte de limbo literario. Como se sabe, este multifacético escritor fue un notable animador de la vida cultural peruana, pero tuvo la mala ocurrencia de morir demasiado pronto, en plena madurez creativa. Poeta, dramaturgo, narrador, ensayista, crítico y periodista, Salazar Bondy cubrió todos los géneros, impulsado por una energía y curiosidad desbordantes, actitud que contrastaba con su aspecto esmirriado y una salud frágil, lo que no le impidió mantenerse activo hasta el mismo día de su muerte, acaecida a sus 41 años.

Miembro conspicuo de la Generación del 50, fue un talento precoz. Antes de llegar a la veintena, ya había publicado dos poemarios, *Rótulo de la esfinge* y *Bahía del dolor*, que más tarde relegará al olvido por considerarlos muestras aún incipientes de su vena lírica, que seguirá cultivando hasta el fin de sus días con terca pasión. Cabe recordar que Salazar Bondy pertenece a una generación que alcanzó cimas muy altas en la poesía hispanoamericana, con voces tan sobresalientes como las de Eielson, Sologuren, Varela y Belli. En ese contexto, quizá sus aportes fueron menos deslumbrantes, pero no hay duda de que su voz era genuina. Es probable que su mejor libro de poemas sea *El tacto de la araña*, que apareció el año de su fallecimiento.

Al examinar la situación en retrospectiva, resulta sorprendente que pudiera surgir en el país una generación tan brillante como la de Sebastián Salazar Bondy. No olvidemos que el Perú en las décadas de 1940 y 1950 era un medio muy poco propicio para las artes y la literatura. Prácticamente, no había galerías ni editoriales, y elegir el oficio de escritor o pintor era casi una locura, pues no había estímulos ni posibilidades de desarrollar una carrera. De ahí que varios de los integrantes de la Generación del 50 se empeñaran en buscar otros horizontes, como sucedió con Eielson, Szyszlo, Varela, Piqueras, Sologuren, Ribeyro, Loayza y Vargas Llosa, el benjamín del grupo, quienes emigraron a Europa. Salazar Bondy no cruzó el Atlántico (lo haría unos años después, con una beca que lo llevaría a Francia), pero se trasladó a Argentina, donde vivió la efervescencia creativa de Buenos Aires durante un lustro. Al retornar a Lima, en 1952, desplegó una infatigable labor, dispuesto a sacudir ese marasmo cultural que atenazaba a la ciudad. Y lo hizo, primero en el ámbito del teatro, como dramaturgo y crítico, y luego, en el periodismo, se erigió como una de las plumas más influyentes de su tiempo.

Como bien ha señalado Vargas Llosa, en un país donde todo con-



Sebastián Salazar Bondy.

tradecía la vocación del escritor, Salazar Bondy fue un «ejemplo centelleante» que impulsó a muchos jóvenes a abrazar ese oficio, aun cuando ello pareciera una quimera. En uno de sus ensayos, el Premio Nobel recuerda a su mentor y amigo con unas palabras tan elocuentes que vale la pena citarlas in extenso:

«No había casi nada y él trató de hacerlo todo, a su alrededor reinaba un desolador vacío y él se consagró en cuerpo y alma a llenarlo. No había teatro [...] y él fue autor teatral; no había escuela ni compañías teatrales y él auspició la creación de un club de teatro y fue profesor y hasta director teatral; no había quien editara obras dramáticas y él fue su propio editor. No había crítica literaria y él se dedicó a reseñar los libros que aparecían en el extranjero y a comentar lo que se publicaba en poesía, cuento o novela en el Perú y a alentar, aconsejar y ayudar a los jóvenes autores que surgían. No había crítica de arte y él fue crítico de arte, conferencista, organizador de exposiciones [...]. Fue promotor de revistas y concursos, agitó y polemizó sobre literatura sin dejar de escribir poemas, dramas, ensayos y relatos y continuó así, sin agotarse, multiplicándose, siendo a la vez cien personas distintas y una sola pasión [...]. ¿Quién de mi generación se

atrevería a negar lo estimulante, lo decisivo que fue para nosotros el ejemplo de Sebastián? ¿Cuántos nos atrevimos a intentar ser escritores gracias a su poderoso contagio?».

Otra de las vertientes que Salazar Bondy transitó y que no ha merecido suficiente atención es su obra narrativa. Su primer libro de cuentos, *Náufragos y sobrevivientes*, salió en 1954, el mismo año en que sus compañeros de generación Enrique Congrains y Carlos Eduardo Zavaleta publicaron *Lima, hora cero* y *La batalla y otros cuentos* (al año siguiente, Julio Ramón Ribeyro debutaría con *Los gallinazos sin plumas*). Es decir, fue uno de los iniciadores de la corriente neorrealista que renovó el arte de narrar en el Perú. El fenómeno de las migraciones campesinas hacia la capital y los conflictos sociales que se generaron cambiaron el panorama urbano, circunstancias que repercutieron en la visión de los jóvenes que empezaban a romper sus primeras armas literarias. Salazar Bondy se mantuvo atento a la transformación que alteraba la dinámica de la ciudad, pero, lamentablemente, no abundó más en esa rica temática en sus ficciones.

Sin embargo, su aliento narrativo permaneció vivo, como se aprecia en *Pobre gente de París* (1958), que no es una mera colección de cuentos

sino un volumen orgánico. En realidad, se trata de un libro único en la literatura peruana, ya que propone una estructura novedosa en que las peripecias del protagonista se intercalan con relatos independientes que complementan y amplifican las resonancias del asunto nuclear: el desencanto de los latinoamericanos que, atraídos por el mito de París, acaban sucumbiendo como polillas ante la luz. Es una lástima que Salazar Bondy no explotara más sus dotes cuentísticas, aunque se dejó tentar por la novela, género en el que se inscribe *Alférez Arce, teniente Arce, capitán Arce...*, cuyo texto quedaría inconcluso (edición póstuma: 1969).

Un año antes de morir, el escritor pergeñó un ensayo lúcido y demoleedor: *Lima, la horrible* (1964), título que remitía al implacable calificativo que le había endilgado a la capital el poeta César Moro. Allí dio una imagen controvertida de la Ciudad de los Reyes y dismanteló su leyenda de Arcadia colonial. Más aun, denunció los abusos de una clase social que se creía dueña del país y arremetió contra el lastre del criollismo, caldo de cultivo de la injusticia, discriminación e informalidad. El libro no ha perdido su vigencia, pese a que la ciudad ya no es la misma. Sus juicios, certeros y rotundos, prefiguran con nitidez el caos que impera en nuestros días.

Por último, diremos que Salazar Bondy fue un periodista de polendas, uno de los mejores en la historia de la prensa nacional, diestro no solo para la crítica literaria y artística, sino también para el análisis político. Nada le era ajeno. Agudo y combativo, no rehuyó la polémica. Su avidez y curiosidad eran irreprimibles, como lo corroboran los artículos recuperados por *La luz tras la memoria* (edición en dos tomos de Alejandro Susti; Lápix, 2014), que deslumbran por su prosa ágil e incisiva, así como por su perspicacia y rigor interpretativo.

Sebastián Salazar Bondy falleció el 4 de julio de 1965, fecha en que se publicó su último artículo (un comentario de la novela *Los geniecillos dominicales*, de Julio Ramón Ribeyro). Murió al pie del cañón, pues estaba escribiendo una crónica en la sala de redacción de *Oiga*, donde trabajaba por entonces. De acuerdo con su amigo Francisco Igartua, director de la revista, cayó fulminado por un paro cardíaco luego de mecanografiar esta frase: «Qué linda sería la vida si tuviera música de fondo».

<sup>1</sup> Sebastián Salazar Bondy. *La luz tras la memoria*. Artículos periodísticos sobre literatura y cultura (1945-1965). Lima, Lápix Editores, 2014. De noviembre de 2014 a abril de 2015, la Casa de la Literatura exhibió la muestra «Sebastián Salazar Bondy. El señor gallinazo vuelve a Lima».

\* Ha publicado los libros de relatos *Caballos de medianoche* (1984), *Una mujer no hace un verano* (1995) y *Algo que nunca serás* (2007).

# FELIPE HUAMÁN POMA DE AYALA, UN CLÁSICO PERUANO LOS CUATRO SIGLOS DE LA NUEVA CORÓNICA

Carlos Aranibar\*

Hace 400 años Huamán Poma<sup>1</sup>, protestón y andariego hijo de los Andes, en *Nueva corónica y buen gobierno*, cuyos dibujos admira hoy el visitante, en imágenes y palabras nos legó testimonio sobre los males que la invasión europea trajo a su patria y la miseria de una raza sojuzgada. Su obra hibernó en la oscuridad en remoto archivo danés en Copenhague, hasta que Paul Rivet la publicó en París en 1936. Desde entonces, tras ensayos pioneros como los de Richard Pietschmann o José Varallanos, la fama del historiador indígena no cesa de crecer. Muy al paso, entre muchísimos, baste mentar los notables estudios de Rolena Adorno y Raquel Chang-Rodríguez o el no superado resumen crítico de Pablo Macera. Y valiosas indagaciones en curso como las del doctor Alfredo Alberti, que revelan documentos inéditos que los especialistas ya empiezan a procesar.



<sup>1</sup> El autor de este artículo prefiere escribir con «h» Huamán Poma, en razón de criterios de fonética quechua. Otros autores prefieren usar la «g», como lo hacía el propio cronista.

En el pasado se discutieron con alguna miopía el valor histórico de *Nueva crónica*, sus quechua-español híbrido, sus lagunas, contradicciones y nimios errores de cronología. Hoy la figura de Huamán Poma (HP), testigo de cargo de la opresión colonial en el virreinato peruano, ausente de plazas municipales y bustos que no necesita, campea lo mismo en eruditos análisis que en una que otra institución, en alegres polos deportivos y adminículos caseros que lo hacen ícono del heroísmo civil en nuestra acontecida historia nacional.

HP es una suerte de Quijote andino cuyos sueños y fracasos, nos cuenta un rústico y avispado Sancho de provincia. Un Quijote que, pluma en ristre, despoja de hipocresía y máscaras a la vieja y excluyente legislación española de 'las dos repúblicas' —la república de indios, base económica de la nueva pirámide social cuya cúspide era la república de españoles, que de mogollón comía y vivía del trabajo de aquella—. Con sutileza de psicólogo *avant la lettre* pero con acerada voz, HP condensa los mil rostros del dominio colonial: el indígena común vejado hasta el límite, el tributo impuesto a capricho, el conquistador sin más ley ni freno que su codicia, el yanacón adscrito como sirviente a cualquier amo español, el trabajo forzado de la mita minera, la reducción a pueblos que facilita el conteo y control fiscal del andicola, el servicio compulsivo en tambos, correos, caminos, construcción de templos y casas para españoles, el encomendero expoliador, la coima y el soborno vueltos mecanismos de convivencia, el testamento fraguado, el escribano que legaliza el despojo de chacaras y bienes, el minero abusivo, el *cunaca* adúltero y complaciente, la *mujer indígena* prostituida y barragana, el mal doctrinero ávido y sensual, las órdenes religiosas que anuncian la buena nueva que seduce a HP —sincero devoto de la Virgen de la Peña, que en algún tramo se encubre bajo los nombres de Cristóbal—el que lleva a Cristo y León=*poma*, en quechua—, pero que aquellas traicionan cada día...



Si trasponer la estéril aduana de lamentos, HP sería un quejoso más. Pero cruza el Rubicón y con un nítido esquema de cambio social que le obsede —el «buen gobierno»— ofrece una mejora que solucione el problema que denuncia y que a menudo suaviza con una broma o chirigota que rebaja al nivel de lo ridículo al vejamen colonial. Los grandes críticos sociales han sido grandes humoristas. A diferencia del horaciano *castigat videndo mores* (castiga las costumbres riéndote), que extrae de la broma una censura, la crítica con aires de broma es una condena en disfraz de sátira, por ejemplo, *Das Narrenschiff* de Brant (La nave de los necios, 1494) o *Moriae*

*encomium* de Erasmo (*Elogio de la locura*, 1511). Tal el común denominador de los grandes burladores de esa nunca superflua tribu de alquimistas que tornan lo solemne en caricatura, clan cordial y jubiloso de Aristófanes y Menandro, Plauto y Terencio, Chaucer, Boccaccio y Aretino, Cervantes, Quevedo y Rabelais, Voltaire y Swift, Twain y Gogol... Desde semejante mirador, cuasi furtivo, HP tiene harto que brindarles. Concierta, sin conflicto, lo acerbo de una atormentada crítica social con la galanura del tonillo burlón, la crítica con aires de broma es una condena en disfraz de sátira, por ejemplo, *Das Narrenschiff* de Brant (La nave de los necios, 1494) o *Moriae*

del matrimonio español que debate el cómodo futuro de su prole: «lo que imaginan los cristianos españoles teniendo muchos hijos», diálogo con estructura escénica y notorio rasgo de risueña comicidad, uno de tantos que delatan el agudo sentido de humor de HP. Visibles en demasiados pasajes, no han recibido la atención que merecen. Cosa de recordar cada *quid pro quo* idiomático (HP 397), sermones bilingües y paródicos (624-626), pláticas de esclavos negros, «malas reprehensiones y amenazas» (726), diálogos y conversaciones (728-740). O cáusticas mofas sobre infatuados y falsos «bachilleres», «licenciados» y «dones». O ese fulano, alcalde indígena de comunidad, que a las horas previstas reparte media puchuela de vino a las mujeres, una completa a los hombres... y concluye la caritativa faena un poco menos sediento pero un poco más borracho que la entera grey..., etc.

Si ciertas lecturas son una alfombra mágica que nos conduce por lugares exóticos y extraños laberintos en ese riesgoso viajar en el tiempo que llamamos historia, el lector exigente sentirá aquellos diálogos como oasis en que, olvidando querellas y melindres, puede abreviar el agua de puquio que mana de esas miniaturas de sabor huamanpomino que deslien hipérbolo, remedo, burla y gracejo, sin jamás llegar a virulencia ni oprobio.

Pues a menudo aceptamos lo obvio sin notarlo, solemos pasar de ligero tales tramos. Presos de la tiesura y pacatería, clima habitual de la crónica de Indias, las burlescas tiradas de HP se desatienden y arrinconan. Es virtual una amena antología de esos minitextos que aun para el leyente avezado son un soplo de aire fresco que oxigena la atmósfera hechizada de los relatores coetáneos. Sin *El camero* del bogotano Rodríguez Freyle —antipo de las *Tradiciones* palminas y que no es fácil distinguir anecdota,



## CAMINA EL AUTOR

El Centro Cultural Inca Garcilaso del Ministerio de Relaciones Exteriores organiza exposición itinerante sobre la *Nueva crónica*

La muestra reproduce íntegramente, aunque variando los tamaños originales, las 398 páginas con dibujos que trae el manuscrito, y que en la obra van intercaladas con otras 800 páginas de textos. Sobre la importancia de estos dibujos, Rolena Adorno señala: «Si el lector se detiene en cada uno de los 398 dibujos y lee los textos en prosa que los acompañan, le resultará evidente que este método —en el que el texto visual precede al texto verbal— fue, para Guaman Poma, no solamente su sistema de composición sino el meollo de la concepción de su obra. Las imágenes anticipan, dramatizan y "presentifican" los contenidos del libro; son el texto primario de la obra, no las "ilustraciones" secundarias [...]. El lector que observe estas diferencias apreciará el hecho de que los dibujos dictan el curso y el contenido de la exposición y que los espacios alternantes que asignó para sus complementos en prosa restringieron la extensión del contenido verbal que podía ser comunicado». La muestra rinde homenaje a Guaman Poma y a su obra excepcional, fuente especialmente valiosa para la investigación sobre la civilización andina y alegato valiente y contundente contra los abusos ejercidos sobre los pobres y débiles «en su tierra», en medio de las profundas y dolorosas transformaciones que experimentaba el Perú de su época.

sorna, infundio, chisme— y excluidos trozos festivos que aquí o allá insinúan la crónica mesoamericana de Bernal Díaz, la del padre Aguado, las andaluzadas de Borregán o de Núñez Cabeza de Vaca, fantaseador sin remedio ni perdón, el lector novel recibe con placer las mentirijillas que alivian la densa resitura de la fauna cronística. No es común tropezar en ella con pasajes livianos y un poquito inciviles como los de HP. Aunque inteligencia —que no mediocridad— y buen humor siempre hacen buenas migas, no está en duda el alto coeficiente intelectual de HP. Pero celebrar aquellos pasajes como volátiles muestras de agudeza y chispa, es quedarse corto y de este lado del río.

Por donde se mire, no hay lecho de Procasto en que ajustar la originalísima obra de HP, *odd man* de los relatos de Indias. No es carta al rey ni crónica de plantilla. Ni texto laudatorio que halague al poder ni discurso de aculturado ante el hecho irreversible de la invasión europea, suerte de cataclismo social que frena la evolución de las altas culturas del Nuevo Mundo en violenta irrupción que autores como Hamilton, Lipschütz, Todorov, Adorno, Sejourné, de Beer, Magasich-Airola, Ama-

do, Chomski, Greenblatt, Izard, ven como uno de los mayores tragedias de la historia. Sismo que, volcando tradiciones y jerarquías seculares, en un «mundo al revés» en el que ya «no hay remedio» monta un tinglado salvaje de emulación e individualismo arrolladores y la filosofía arribista del *jviva* quien vence!, que aniquila y echa a tierra lazos comunitarios de milenios de historia andina, *minca*, *aini*, *mita*, *ranti*, trabajo solidario y otras formas de ayuda mutua. Esta «crónica mestiza» —como la llama Chang-Rodríguez con sencillez envidiable— es arma de protesta, crítica valiente y áspera que llama pan al pan y el eventual recurso a lo jocoso y risible atenúa la queja en un piadoso drenaje que muda impotencia en sonrisa.

La crónica de la invasión ibérica es sinérgica fusión de verdad-fantasia, historia romanceada que anhela legitimar la conquista y que por sistema evita el mea culpa. *Nueva crónica* florece en las antipodas de aquella. Pero tampoco HP carece de fantasía. Igual que nuestro pulcro e inimitable Garcilaso, HP se inventa y adjudica una madre de casta noble. Se dice «príncipe» —más que principal—, vinculándose con la casa dinástica de los yaros huantuqueños, lo que

está por demostrarse. Mas sus tretas literarias, más ingenuas que turbias, no ocultan su viva percepción del estatuto colonial ni enervan su óptica chovinista. Narra en tono elegiaco la masacre de 1532 en Cajamarca. Afirma, rotundo, que ni Pizarro ni Toledo trajeron cédula para matar a un rey andino. Juzga a los nuevos amos como intrusos *mitimae* de Castilla: los dueños legítimos de la tierra son aquellos a quienes dios las entregó primero. Luce genuina comprensión y empatía por la condición miserable de los esclavos negros. Por su tenaz resistencia en la guerra de Arauco, elogia al caudillo Lautaro y con su nombre bautiza a uno de los fieles perros que le acompañan en su penoso viaje final a Lima, que imaginaba residencia del propio rey Felipe II...

Dice Petrarca que «cosa bella è mortal passa e non dura». Quizá la eternidad del ser humano, pasajero de tránsito, son apenas tres o cuatro generaciones. HP, junto a su experiencia vital, bebió la linfa surgente de labios paternos y de sus abuelos. Y al contarnos usos y creencias, fiestas y entierros, canciones y bailes de las múltiples etnias del tiempo del inca nos parece oír el eco rumoroso de un antiguo baqueano que nos ha-

bla de cosas familiares, cuya lejanía y ausencia aumentan la agri dulce melancolía del bien perdido.

Las grandes obras sobreviven a los hombres. Desvanecidos los anónimos artífices del paleolítico quedan la Venus de Willendorf, las pinturas rupestres de Altamira o Ajanta. Y hay las Pirámides, Stonehenge, Machu Picchu, Teotihuacán. Sin Euclides, seguimos estudiando su geometría. No más Shakespeare, pero sí *El rey Lear*. No Miguel Angel, ahí la Capilla Sixtina. No más HP, pero su clamor en el desierto, pungente y catoniano, todavía nos llega desde el hondón de los tiempos.

Si cada ser humano tiene algo más de Platón o algo más de Aristóteles, aparte matices retóricos, hay dos tipos de discursos: a) el aristotélico, que camina a pie y al ralenti por una gris cadena que eslabona silogismos y meandros y b) el platónico, que avanza en recto y vuela en imágenes que fingen color y movimiento. El discurso de HP es del segundo tipo, pero a cada paso liga concepto y dibujo. En tal línea de fuga sus ilustraciones no son, como suele decirse, adición gráfica a un texto escrito. A contrario sensu, el texto sube la imagen original a primer plano para explicarla. HP anhela captar al futuro lector más por los ojos que por la cabeza. Si el calmo raciocinio de un escritor habla de cerca y al oído a la inteligencia, lo intuitivo toca de golpe el corazón. Dicho en tosca metáfora, HP nos atrapa y envuelve con la imagen, acto primo en *flash* instantáneo, antes que con su explicación escrita, repensada y tardona. HP empareja texto-figura y como en cara y cruz de una vieja medalla nos obsequia dos versiones paralelas: dibujos para el analfabeto, letras para quien sabe leer. Si el perspicaz lector las enlaza y restituye su unidad semántica, ¡míel sobre hojuelas!

Decía el maestro Raúl Porras Barrenechea que la injusticia parece menos dura cuando hay una voz viril que la denuncia y condena. Es lo que hace el indígena HP. Es lo que hizo, inmerso en una época ingrata de esa compleja y amada biografía colectiva, ininterrumpida en el tiempo y tan nuestra, que llamamos Perú. Tras las penúltimas sombras de la noche que heridas por los rayos de la aurora se pliegan y huyen, la tea encendida de HP semeja un cono de fulgor que como renovado *fiat lux* ilumina la caverna de Platón de nuestra nacionalidad.

Hace algunas décadas, con Blanca Varela y Abelardo Oquendo discurremos sobre autores peruanos para editarlos por el Fondo de Cultura Económica, que Blanca regentaba en Lima. Ya tenían cuatro ases: Garcilaso, Mariátegui, Vallejo, Arguedas. Como no hay quinto malo, sugerí Huamán Poma. Lo aceptaron. Yo ya revisaba su historiario friso colonial pintado en amargura y violencia, en tristeza y ternura. En un grisáceo prólogo de hace medio siglo me atreví a juzgar a HP como un apasionado, conflictivo y rudo Las Casas indígena y a su libro como «uno de los importantes» que se ha escrito en el Perú. Me honra hoy rectificarme: «es el libro más importante que se ha escrito en el Perú».

\* Es uno de los más importantes historiadores peruanos de la segunda mitad del siglo XX. La Biblioteca Nacional del Perú publica este año su monumental edición anotada de la *Nueva crónica* y *buen gobierno*.

# BRUS RUBIO CHURAY LA AMAZONÍA SIN LÍMITES

María Eugenia Yllia\*

Reflexión sobre la obra del artista huitoto-murui, nacido en la comunidad de Paucarquillo, Loreto, en 1983.

Si hay una característica que redefine los parámetros de la plástica contemporánea es la movilidad social y la posibilidad que tienen los artistas de subvertir la noción de periferia. La pintura de Brus Rubio Churay encarna esta condición y no solo porque se trata de un género artístico redimensionado fuera de su contexto, sino porque su repertorio habitualmente compuesto por entidades, seres mitológicos y épicos de la tradición cultural huitoto-murui, se ha enriquecido con imaginarios, personajes y elementos que dan cuenta de la dinámica cultural en la que está inmerso.

Haciendo gala de su audacia como cazador visual, el artista ha consignado en sus recientes obras detalles de su cartografía personal. Lima y París, lugares que conforman su itinerario artístico, son escenarios de situaciones, encuentros y confrontaciones estéticas llevadas a la pintura. Rubio Churay nos ofrece en *Pasaporte amazónico*, osada composición que exotiza el paisaje parisino al rodear la torre Eiffel de un paradisíaco y exuberante entorno amazónico. La presencia de dos pucuneros o sopladores de cerbatana resignifica un hito de la modernidad occidental con símbolos regionales y a la vez redimensiona lo local convirtiendo París en una ciudad tropical. Llama la atención la deliberada impronta de luz y color que inunda el cielo parisino así como los animales que pueblan toda la composición, tucanes, pejeños, papagayos y delfines colorados sostenidos por una pareja de niños y otros que danzan en fila alrededor de un transformado río Sena.

Un elemento clave y recurrente de sus obras es la inserción de su autorretrato. Rubio Churay se muestra con vestimenta occidental y corona de plumas de guacamayo, objeto tradicional que alude a su etnicidad huitoto-murui que lleva con orgullo como su verdadero pasaporte al mundo. El mestizaje de la ropa es una analogía de la heterogénea identidad de los indígenas contemporáneos así como las complejas relaciones que suscita ese tema al interior de las comunidades tradicionales y que el artista conoce.

De similar tenor presenta *R+ikai, llegar con fuerza*, en el que un energético grupo de indígenas, con mitayo o carne de caza, hojas, frutos y otros alimentos propios de las fiestas tradicionales del pueblo huitoto-murui, posa delante del Palacio de Gobierno en la Plaza Mayor de Lima. Apelando una vez más al autorretrato, el artista aparece con el cuerpo pintado de jidoro o huito y una corona de plu-



R+ikai, llegar con fuerza.



Invitación.



Pasaporte amazónico.

mas. Se trata de un discurso visual que realiza los valores de respeto y defensa de la ciudadanía a través del encuentro intercultural en el ambiente festivo y armonioso. La presencia de niños que a manera de putis o angelitos flotan en el cielo deja ver una característica que ha acompañado y enriquecido su lenguaje plástico, la apropiación de elementos visuales del arte occidental.

En *Invitación*, la presencia de tres huitotos que literalmente sobrepasan los límites de los marcos zigzagueantes deja ver un tema que siempre le ha interesado como creador: la pintura como vehículo

de representación y las exposiciones como espacios de encuentro social y legitimación de los artistas. La alusión a la nación es elocuente a través de la bandera peruana y el escudo, cuyos elementos han sido reemplazados por otros de índole amazónica: una corona huitoto y una cornucopia de la que salen no monedas sino pescados, aludiendo a otro tipo de riqueza. La pintura está sostenida por pueriles atlantes en los que una vez más el artista usa convenciones del arte occidental. Acompañan al conjunto una mujer que mira al espectador, sosteniendo una copa y un fotógrafo que captura la escena, personajes

típicos de las inauguraciones de arte que Brus captura en el lienzo. La vegetación que inunda las paredes de la galería así como los símbolos geométricos huitoto-murui que se desplazan en el piso son una metáfora de lo que sucede desde el arte contemporáneo: la Amazonía no solo es un espacio geográfico sino una manera diversa de mirar el mundo.

\* Licenciada en Historia del Arte, con estudios de Maestría en Antropología y Museología y Gestión Cultural. El Centro Cultural Inca Garcilaso del Ministerio de Relaciones Exteriores organizó recientemente la muestra «Tránsitos. De Paucarquillo a París, ida y vuelta».

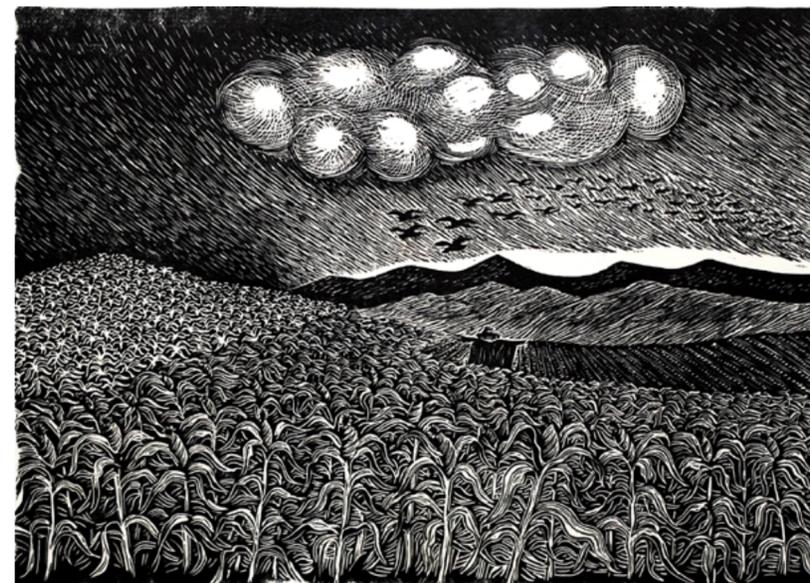
# BERNASCONI O EL ARTE DEL GRABADO

Se reúne la obra gráfica del notable artista limeño en una exposición retrospectiva.

«El indigenismo, sin lugar a dudas, marcó el inicio de un capítulo singular en la historia del grabado latinoamericano. Además de las estampas xilográficas de José Sabogal, Julia Codesido y Camilo Blas, destacan las de otros plásticos como Teófilo Allain, Domingo Pantigoso o Julio Camino Sánchez, artistas que creemos que alcanzaron las cotas más altas de su producción en esta disciplina, aun cuando ellos eran considerados prioritariamente como pintores.

Y existen otros notables grabadores que han desarrollado una obra xilográfica igualmente memorable, como Jorge Ara, Joel Meneses, Félix Rebolledo y Alberto Ramos. Entre los más jóvenes, podemos nombrar a Martín Moratillo, Marco Albuquerque, Israel Tolentino y Luis Torres.

Y entre todos ellos, por lo prolífico de su trabajo, por su diversidad temática y por sus innovaciones técnicas —como su aporte al grabado en color— destaca Carlos Bernasconi (Lima, 1924), quien lleva más de sesenta años dedicado al grabado. La muestra antológica de su obra xilográfica corroboró su importancia para la historia del grabado peruano y cómo sirve de vínculo entre la xilografía de temática indigenista y aquella practicada por notables grabadores contemporáneos fieles a una vertiente figurativa durante la segunda mitad del siglo XX, varios de ellos dedicados casi exclusivamente al grabado en madera».



Espantapájaros, 1976.

\* Fragmento del estudio de Mario Munive en el catálogo *Carlos Bernasconi. Antología xilográfica 1953-2015*, Lima, Instituto Cultural Peruano - Norteamericano, 2015.



Arriero, 1977.



El tronco, 1955.



Urbanos, 2011.

# FRANCISCO LOMBARDI

## UNA TRAYECTORIA

Ricardo Bedoya\*

El reconocido director de cine peruano recibe el Premio Nacional de Cultura. Aquí, una revisión de su filmografía.

Francisco Lombardi (Tacna, 1949) es uno de los pocos cineastas que ha logrado desarrollar una carrera estable en el Perú. Su trayectoria empieza en 1974 y se mantiene hasta hoy: en 2015 estrena *Dos besos (Troika)*, su décimo séptima película. Esta continuidad logra la visibilidad internacional de su obra, le permite estrenar algunas de sus cintas en salas del exterior y obtener recompensas en festivales diversos. En 2014 recibe, en reconocimiento de esa trayectoria, el Premio Nacional de Cultura del Perú.

La vinculación de Lombardi con la realización cinematográfica se remonta a fines de la década de 1960, cuando estudia en la Escuela de Cine de Santa Fe. También lo hace en el Programa de Cine y Televisión de la Universidad de Lima. En paralelo, ejerce la crítica de cine en el diario *Correo* y en la revista *Hablemos de Cine* desde 1968.

Gracias a los mecanismos legales de fomento al cine peruano creados por una ley dictada en 1972, empieza a realizar cortometrajes que preceden a su primer largo, *Muerte al amanecer* (1977), crónica de la atmósfera que rodea las últimas horas de un condenado a muerte por fusilamiento. Basada en un caso criminal, esta coproducción con Venezuela describe, en el estilo del filme coral, a los representantes de una administración de justicia que busca a un chivo expiatorio, el llamado «Monstruo de Armentáriz», condenado por la frívola e indolente sociedad limeña de los años cincuenta a un linchamiento «legalizado» a causa de su condición de paria social.

*Los amigos* (1978), su segunda película, integra *Cuentos inmorales*, filme de episodios conformado por tres películas más. En 1980 dirige *Muerte de un magnate*, que toma como punto de partida narrativo, aunque sin mencionarlo, el asesinato de Luis Bancho Rossi, industrial pesquero en el Perú de las décadas de 1950 y 1960.

Desde esos títulos iniciales, el director deja en claro que su interés narrativo primordial se focaliza en la observación de pequeños grupos de personajes que debaten en espacios cerrados, a veces asfixiantes, convertidos en microcosmos. Laboratorios dramáticos que reproducen, en clave metafórica, las tensiones que se agitan en el exterior. Lombardi es un narrador preocupado por la limpieza de una exposición vectorial y neta. La ficción de personajes se sustenta en la presencia y corporalidad de los actores, a cuya dirección presta una atención preferente. Gustavo Bueno, Jorge Rodríguez Paz, Gianfranco Brero, Diego Bertie, Wendy Vásquez, Paul Vega, así como los fallecidos Gilberto Torres y Aristóteles



Francisco Lombardi.

Picho, son nombres importantes en su cine.

Ellos encarnan a personajes enfrentando crisis intensas. Las películas de Lombardi son registros de esos procesos críticos. Es lo que ocurre en *Manuja en el infierno* (1983) y en *La ciudad y los perros* (1985). Pero también en sus siguientes películas, *La boca del lobo* (1988) —que dramatiza un penoso episodio de la lucha contra Sendero Luminoso— y *Caidos del cielo* (1990).

Crisis que encuentran expresión visual en las deterioradas escenografías que las activan. El lavadero de botellas donde transcurre la acción de *Manuja en el infierno*, los ámbitos castrones de *La ciudad y los perros* y *La boca del lobo*, así como los escenarios de extravagancia y marginalidad que ambientan las historias entrecruzadas de *Caidos del cielo*, son topografías que remiten, de modo alusivo, a los climas mórbidos y a los vientos descompuestos que azotaron al Perú en la década de 1980.

Esos lugares, más bien siniestros (mención al trabajo fotográfico de Pili Flores Guerra), modelan los temperamentos de los personajes del cine de Lombardi. Mejor, los metáforas, las tensiones que se agitan en el exterior. Lombardi es un narrador preocupado por la limpieza de una exposición vectorial y neta. La ficción de personajes se sustenta en la presencia y corporalidad de los actores, a cuya dirección presta una atención preferente. Gustavo Bueno, Jorge Rodríguez Paz, Gianfranco Brero, Diego Bertie, Wendy Vásquez, Paul Vega, así como los fallecidos Gilberto Torres y Aristóteles

Ramón Ribeyro en algunos de esas películas, sobre todo en *Los amigos*.

En 1994, Lombardi estrena *Sin compasión*, versión libre de *Crimen y castigo*, de Dostoievski, y en 1996 se exhibe *Bajo la piel*, tal vez su película más lograda.

La sombría historia criminal de *Sin compasión* trasluce una reflexión sobre la violencia ejercida en nombre de una idea absoluta y perversa de la justicia: preocupación vigente en el Perú de comienzos de la década de 1990, cuando el país se consumía en la hoguera de la violencia provocada por las bárbaras acciones del grupo maoísta Sendero Luminoso y por la respuesta armada que recibió. El protagonista, Ramón Romano (Diego Bertie), encarnación de Raskólnikov, es el retrato robot de aquellos jóvenes, impacientes con las escasas posibilidades de desarrollo personal brindadas por el país, que optaron por la violencia.

*Bajo la piel*, en cambio, apegándose a la disciplina narrativa de un thriller escrito con precisión quirúrgica por Augusto Cabada, es un «cuento moral» sobre la familia como espacio de silencios cómplices y traza una penetrante mirada sobre el clima de impunidad propiciada por la amnistía otorgada a los integrantes del grupo paramilitar Colina, responsables de ejecuciones extrajudiciales.

*No se lo digas a nadie* (1998) se basa en la novela inicial de Jaime Bayly. Sin ser un proyecto personal, como lo fueron adaptaciones como *Manuja en el infierno* o *La ciudad y los perros*, Lombardi incorpora a la historia original, condensada por los guionistas Pollarolo y Moncloa,

asuntos recurrentes en sus películas: el aprendizaje emocional del protagonista; los conflictos suscitados por el papel disolvente de los personajes femeninos; la visión crítica de los estándares de moralidad de la burguesía limeña.

El núcleo dramático de la película enfrenta al muchacho que descubre el deseo homosexual con la ley simbólica y represiva del padre. Pese a la dolorosa trayectoria del aprendizaje y la exposición de la pérdida de la «inocencia» del protagonista, *No se lo digas a nadie* es la película menos crítica o punzante de su director.

Adaptación de la novela de Vargas Llosa, *Pantaleón y las visitadoras* (1999) es una fábula amazónica de ascenso y caída. La historia del militar Pantaleón Pantoja sigue la trayectoria que va de la parodia al drama y de la farsa a la conclusión patética.

La película lima los filones satíricos y humorísticos de la novela para ponerlos al servicio de las preocupaciones habituales de su cine, como lo afirma el propio Vargas Llosa. Pantaleón Pantoja en un personaje que evoca a otros de Lombardi: los que ven destruida su estabilidad íntima, o sus relaciones personales, a causa de una presencia femenina turbadora y disolvente.

Con las excepciones de *Manuja en el infierno* y de *Mariposa negra* (2006), cuyas protagonistas son mujeres, las películas de Lombardi prefieren dramatizar los comportamientos masculinos. Hombres que cultivan lazos de camaradería y que, de pronto, afrontan los embates de una intervención femenina que pone en riesgo la solidez de sus vínculos. La

mujer, en su cine, es promesa de una sexualidad problemática. Pantaleón termina sacrificado a causa de su pasión por la Colombiana y, como el teniente Gamboa de *La ciudad y los perros* y el Vitin Luna de *La boca del lobo*, acaba demolido por su institución: su fracaso es consecuencia de su deseo por una mujer y su infidelidad a los reglamentos castrones.

Adaptación de la novela del chileno Alberto Fuguet, *Tinta roja* (2000) es una historia de aprendizaje, pero también un retrato del mundo de los tabloides. La historia describe la relación que entabla un practicante de periodismo con un veterano redactor de crónicas rojas. Algunos elementos recuerdan *La boca del lobo*: asistimos a la travesía de un joven que descubre grietas en su vocación y termina lidiando con la frustración. El aprendizaje del oficio marcha aparejado con la crónica de un desencanto personal. *Tinta roja* es una crónica de la sordidez urbana, fuente de aprendizaje del horror cotidiano.

El tránsito de los periodistas por la ciudad cubriendo noticias de sangre es filmado por una cámara móvil y agitada. La escritura de *Tinta roja* quiebra los modos habituales del cine de Lombardi, sustentado en encuadres estables, planificación en campo-contracampo y montaje continuo.

El duodécimo largometraje de Lombardi, *Ojos que no ven* (2003), es también el más amplio y ambicioso de toda su filmografía.

Traza un fresco, de naturaleza «coral», de los días finales del gobierno de Alberto Fujimori (1990-2000). En 155 minutos de proyección, seis



Mariposa negra (2006).



Rodaje de Pantaleón y las visitadoras (1999).

historias se desenvuelven en forma simultánea. Cada una dramatiza los sentimientos de congoja, malestar o miedo suscitados por la emisión de videos grabados por el asesor presi-

dencial Vladimiro Montesinos, lo que evidencia una trama de corrupción organizada desde el poder.

Un periodo de la historia peruana sobre el que vuelve en *Mariposa*

*negra* (2006), que adapta la novela *Grandes miradas*, de Alonso Cueto. Es la historia de una joven que ve su vida destruida como consecuencia del asesinato de su novio; crimen político contra un juez que investiga la corrupción institucional. La mariposa negra de la venganza impulsa a la mujer a una misión de castigo y sacrificio personal. Lombardi, seguro en el ejercicio del *huis clos*, no encuentra los tiempos ni los modos del creciente *suspense* requerido por la trama.

Sus últimas películas, *Un cuerpo desnudo* (2008), *Ella* (2010) y *Dos besos (Troika)* (2015), mantienen semejanzas. La cámara se centra en el confinamiento de pocos personajes y en los conflictos que suscita la irrupción de una mujer que desata una crisis en el seno de un grupo de amigos o de una pareja. *Ella* y *Dos besos (Troika)* son películas de cámara, de acento intimista, en las que se debaten conflictos éticos, con mayor o menor fortuna.

En la etapa de su madurez vital, Lombardi intenta nuevos caminos: reduce la presencia del diálogo como soporte de la acción y confía en el poder revelador de la mirada. En *Ella*, el personaje encarnado por el actor Paul Vega es seguido durante 45 minutos por una cámara silenciosa. En *Dos besos (Troika)*, los silencios dicen más que las palabras.

Veremos con atención hacia dónde lo conducen las películas que vendrán.

\* Crítico de cine y docente de la Universidad de Lima. Ha publicado *El cine peruano en tiempos digitales. Entorno, memoria y representaciones*.

## SONIDOS DEL PERÚ

JULIO PÉREZ  
QUIZÁ MAÑANA  
(PLAY MUSIC AND VIDEO, 2015,  
WWW.JULIO-PEREZ.COM)

Declarado por el propio cantautor como un material que busca ser vehicular de la exploración de su verdad interior para inventar la libertad, esta cuidada producción discográfica recoge el más reciente trabajo musical de Julio Pérez, cantante y líder del grupo La Sarita, de larga trayectoria en el medio peruano a través de su trabajo de rock-fusión. En este caso, Pérez arremete al lado de sus personalísimos ángeles y demonios para crear un disco emocional, cargado de sustancia evolutiva, como un testimonio de su propia versión del «arte de vivir», para compartirlo sin complejos ni pudores con su público. Este drástico autoexamen se materializa en un sonido instrumental potente que ha sido producido al detalle por Manuel Garrido-Lecca, creando siete temas de lo que Julio Pérez llama rock dramático-romántico a través del tratamiento de



los planos sonoros, de la producción de timbres electrónicos o procesados que se unen al violín y al cello en algunos casos y de una mezcla que trabaja la voz como un elemento expresivo en sí mismo, fusionándola con la variedad de texturas presentes en el disco. No hay que buscar rastros de ritmos, timbres o elementos de música peruana en esta producción. Esa «verdad exterior» seguirá siendo tarea de La Sarita, proyecto que continúa en paralelo. En cambio, saltan al oído profundas huellas de bandas emblemáticas de la movida de la década de 1990 como Héroses del Silencio y especialmente de Bunbury en el trabajo interpretativo de la voz, si bien, desde el inicio de su carrera, Pérez ha empleado esta influencia para ir conformando su propio estilo de cantar. También escuchamos las guitarras eléctricas con alto contenido «cuasi metal», una percusión sólida y ligeras pinceladas de rock progresivo. El disco fue grabado en Lima, mezclado y masterizado en Miami. La gráfica contiene las letras de todas las canciones y fotografías de Julio en la Residencia San Felipe, probablemente como símbolo de la gravitación que ejerce el propio compositor sobre los habitantes de esta múltiple, segmentada y pluricultural ciudad de Lima.

INCA SON  
DISCO DE ORO  
(PLAY MUSIC AND VIDEO, 2014,  
WWW.INCASON.COM)

Tal como hicieron muchos peruanos en la década de 1980, César Villalobos Leiva, natural de Ascope, La Libertad, fundador y director creativo del conjun-

to Inca Son, emigró a Estados Unidos, donde, desde entonces, trabajó en un conjunto musical y de danza de raíces peruanas. Fruto de esos esfuerzos, son sus quince producciones discográficas, cuya reciente placa es *Disco de oro*, a manera de antología de los éxitos que han cosechado algunos de sus temas anteriores. Los diez tracks mantienen un estilo y sonoridad bastante uniforme, centrada alrededor del trabajo combinado de las flautas de pan, las cuerdas (charango, guitarra) y percusión. Adicionalmente, encontramos participaciones de violín o de samples de sonidos de animales, entre otros, que configuran una paleta que, dentro de su regularidad, alcanza para expresar diversos matices y generar variados ambientes. Las obras del disco son composiciones originales, la gran mayoría instrumentales, y están fuertemente influenciadas por los sentimientos del autor de reverencia religiosa y experiencias personales. La mayoría tiene forma de canción y podría ser considerada balada instrumental. No deberíamos, por lo tanto, buscar aquí rasgos de música tradicional peruana, salvo en el timbre de algunas breves secciones, a medio camino entre la música de Zamfir e Illapu. A juzgar por la clase de difusión que tiene este tipo de producto, genera en los connacionales emigrados una identificación con un idealizado imaginario sonoro peruano, que alcanza también a instaurarse como representativo de los Andes peruanos para los extranjeros sensibles a lo exótico de estas lejanas tierras. Como en el caso de los discos arriba reseñados, esta producción refleja el trabajo de varios años de peruanos empeñados en

representarse a sí mismos de la manera más auténtica posible y tener presencia en el medio a través de sus propios méritos y la calidad de sus creaciones e interpretaciones. (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@ree.gov.pe  
www.ree.gov.pe

Los artículos son responsabilidad de sus autores.  
Este boletín es distribuido gratuitamente por las misiones del Perú en el exterior.

Impresión:  
Impresos SRL

# LA COCINA PIURANA

Manuel Tumi\*

Entre las cocinas regionales del Perú, la tradición culinaria de Piura continúa ofreciendo la riqueza de sus platos acompañados de una chicha de maíz fermentado conocida como «el clarito».

Enclavada en el norte del Perú, la región de Piura tiene especiales características geográficas. Posee un segmento de la cordillera de los Andes, selva alta, bosque seco ecuatorial, valles tropicales y desiertos. En América del Sur es el único territorio que alterna desierto con trópico. Su mar recibe corrientes marinas tanto frías como calientes durante todo el año. Tan singular geografía sostiene una gran variedad de productos marinos y de la tierra con los que los piuranos han ido creando una cocina de acentos muy particulares y sabrosa.

En las aguas del mar piurano pueden pescarse especies muy valiosas y finas como el merlín, el pez espada, el mero, el robalo, el ojo de uva, el pez guitarra y, desde luego, populares y abundantes como la caballa y la cachema. Asimismo pueden obtenerse mariscos como el cebiche.

En esta tierra crecen fácilmente el plátano, la yuca, el maíz y un producto único como el limón de Chulucanas, fruta con cuyo jugo extremadamente ácido se prepara el que es considerado por los entendidos como el mejor cebiche del Perú.

La comida de Piura tiene su mejor expresión en las «picanterías» o los «chicheríos», restaurantes populares en los que una bandera blanca sobre el techo anuncia que la chicha de jora, bebida ancestral preparada con maíz, ya está lista para acompañar el cebiche de mero, la cachema encebollada, la carne mosqueada, el pasado por agua, los tamalitos verdes, el seco de chabelo, el majado de yuca o la malarrabia, plato que se consume durante los días de Semana Santa.

Aunque la modernidad ha impuesto en las últimas décadas las cocinas con gas, en Catacaos y Chulucanas, «santuarios» de la cocina piurana, se sigue usando, por respeto a la tradición y para garantizar un genuino sabor norteño, ollas de barro alimentadas por leña de algarrobo. Se le usa como combustible en especial para preparar el copuz, una variante piurana de la pachamanca andina; a diferencia de esta, en versión local los alimentos son puestos bajo la tierra en un recipiente de cerámica.

## El cebiche, Hemingway y el mar de Piura

En su documentado libro *La cocina piurana. Ensayo de antropología de la alimentación* (Lima, CNRS-IFEA-IEP, 1995), Anne-Marie Hocquenghem y Susana Monzón afirman que «el litoral del departamento de Piura es una de las zonas pesqueras más importantes del país [...]». En el litoral abundan tanto los peces de las aguas frías de la corriente de Humboldt como los de las aguas más calientes de la corriente de El Niño. Este encuentro de aguas frías y calientes «favorece la renovación de nutrientes plactónicos», lo que permite la concentración de una diversidad considerable de recursos hidrobiológicos (algas, moluscos, crustáceos, cetáceos) (Centro de Datos para la Conservación, 1992).

Los pescadores piuranos se hacen a la mar desde Sechura, Yacila, Colán, Paita, Talara y Cabo Blanco para recoger lo que la naturaleza les regala en las aguas del Pacífico. Uno de esos lugares, Cabo Blanco, una caleta a



Rosario Imaz Sosa, de la picantería La Chayo, en Catacaos.

pocos kilómetros de Talara, fue en la década de 1950 la mejor zona para la pesca deportiva de Sudamérica. Atraídos por el merlín negro y el pez espada, y gracias a que Talara contaba entonces con un aeropuerto internacional en el que aterrizaban los aviones de Panagra procedentes de Miami, hasta el exclusivo Fishing Club de Cabo Blanco llegaron artistas de Hollywood como el «Tarzán» Johnny Weissmüller, John Wayne y Gregory Peck, y el gran escritor y Premio Nobel Ernest Hemingway.

Hemingway, que ya había publicado *El viejo y el mar*, llegó a Cabo Blanco en abril de 1956 con un equipo de la Warner para filmar algunas escenas de apoyo de la película inspirada en su novela y, sobre todo, para pescar merlín negro. Gran aficionado a la pesca de altura, sabía que en esas aguas había sido capturado un ejemplar de esta especie que pesaba 700 kilos y media cuatro metros y medio de largo. Hemingway estuvo 32 días en Cabo Blanco y todas las mañanas zarpaba en la Miss Texas en busca del merlín negro gigante. Pasaba diariamente cerca de diez horas en el mar, pero no llegó a atrapar la gran presa que buscaba.

Mi amigo el ya fallecido periodista Manuel Jesús Orbeago, quien con otros dos hombres de prensa capitalinos cubrió día a día la estancia del escritor en esa caleta piurana, me

refirió años después que Hemingway era muy cordial y charlaba con ellos en español y que estaba encantado con los platos que degustaba en el Fishing Club, la mayoría a base de pescados y mariscos, entre los que no podía faltar el cebiche. Orbeago recordaba que en la víspera de su partida, los tres periodistas limeños le regalaron al escritor una botella de pisco en cuya etiqueta habían escrito estos versos de Domingo Martínez Luján: «Mientras lloren las uvas, yo beberé sus lágrimas». La mañana del último día que pasó en Cabo Blanco, Hemingway se reunió con los periodistas y les dijo: «Anoche me bebí todas sus lágrimas».

Pero volvamos a nuestro tema. Es conocido que en varios países americanos existe la costumbre de comer trozos de pescado fresco macerado con el jugo de limón, plato que recibe el nombre genérico de cebiche en México, Colombia, Ecuador y el Perú, donde existen decenas de versiones.

En un ensayo aún inédito sobre cocina peruana, Carlos Orellana sostiene: «Desconocemos la etimología de la palabra 'cebiche' y, por supuesto el origen de este plato. Hay diversas hipótesis provenientes del medio académico, como la de Javier Pulgar Vidal, para quien cebiche o ceviche deriva de *viche*, que en la lengua chibcha (hablada en Panamá,

Colombia, Ecuador y hasta el norte del Perú) significa 'tierno', con lo cual se aludiría a fresco, en contraposición a sólido y cocido. El cebiche o ceviche es, efectivamente, no un cocido, sino un marinado de pescado fresco, cuyo resultado es carne 'tierna'».

Si el cebiche es peruano, tuvo que haber nacido en Piura, donde abunda, como en pocos lugares de América del Sur, excelente producto de mar y donde, además, prosperó el llamado limón sutil o ceuti que trajeron los conquistadores españoles. Esta coincidencia de los dos principales ingredientes de un cebiche 'clásico', así como la preponderancia del producto de mar en la dieta de los piuranos durante siglos, avalan esta hipótesis.

Por eso, ya en 1970, hace más de cuarenta años, como señala también Orellana, especialmente el cebiche norteño, y más específicamente el piurano, se convierte en 'el cebiche'. Su simplicidad, frescura, la calidad de las especias con que se prepara se impone sobre otras variedades del cebiche peruano.

Los que saben de cocina dicen que los platos más difíciles de preparar son aquellos que menos ingredientes tienen. Eso ocurre con el cebiche, hecho con pescado muy fresco cortado en trozos pequeños, cebolla, ají, limón, sal y pimienta. Según Pablo Abramonte, chef del Chulucanas, el mejor restaurante de comida piurana de Lima, dos son los elementos que hacen del cebiche piurano el cebiche por antonomasia del Perú: el mero murique y el limón de Chulucanas, un cítrico único en su género caracterizado por su gran acidez y cáscara delgada y fragante. Debido a esta característica excepcional del limón —refiere Abramonte—, en Piura siempre se ha servido el cebiche casi al finalizar su preparación, a diferencia de lo que ocurría en el resto del país hasta hace un par de décadas, cuando se esperaba una o dos horas a que el limón «cocinara» el pescado.

En Piura el cebiche siempre se ha servido acompañado de yuca sancochada (y nunca con camote, como se estilaba en Lima y en otros lugares) y de zarandajas, especie de frejol que abunda en el norte. Ahora, en tiempos del boom gastronómico peruano y de esnobismo, las picanterías se esfuerzan —y se esfuerzan— por variar la presentación original del cebiche y lo sirven acompañado además por una variedad de alga llamada yuyo y hasta chifles, unas rodajas delgadas hechas con plátano verde frito.

Con el mero se prepara también otro plato piurano conocido como «pasado por agua». Su preparación no demanda más de cinco minutos y para ello hay que sancochar en agua con sal trozos grandes de mero a los que luego en el plato se les cubre con una salsa compuesta por cebolla, limón y ají amarillo, y se les acompaña con una guarnición de yuca sancochada y zarandajas.

Del mar piurano viene asimismo la cachema, un pescado de tamaño mediano que, aunque no tiene el linaje del mero, es muy agradable y que puede prepararse en un cebiche, un sudado o en un encebollado, que es la forma más conocida y que consiste en

el pescado entero frito acompañado de abundante cebolla, tomate y ají amarillo.

## Los majados

Pero no solo del mar disfrutaban los piuranos. En la zona se produce abundante maíz y plátano, y con estos productos los cocineros pueden hacer maravillas. Una comida típica piurana puede comenzar con los tamalitos verdes, hechos con granos de choclo tierno molidos a los que el culantro le da su color característico. Luego del tradicional e insuperable cebiche de mero puede venir el seco de chabelo, uno de los platos emblemáticos de la gastronomía piurana. Preparado con plátano verde bellaco, todo indica que este plato tuvo su origen en la zona de Chulucanas. Para elaborarlo, hay que cortar el plátano previamente asado en rodajas gruesas que luego son aplastadas o chancadas con un mortero (aunque en realidad los piuranos utilizan la expresión «majar»). Dispuesto así el plátano, se mezcla en una sartén con carne aliñada, cebolla, ají amarillo, chicha de jora y culantro.

«Majar» los ingredientes no sirve solo para hacer el seco de chabelo, sino también para preparar el majado de yuca, otro de los platos típicos de Piura. En su elaboración se emplea preferencia la yuca de Morropón, que es más suave y blanca, carne de cerdo, cebolla y ají amarillo. A diferencia del seco de chabelo, la yuca no se pasa por aceite en la sartén. Una vez sancochada, se «maja» y se combina luego con la carne de cerdo previamente sazonada y frita con cebolla y ají. Sencillo, pero delicioso.

En los últimos años se ha popularizado una nueva clase de majado, el majarisco. En realidad, este plato, que se consume en Piura y Tumbes, es una variante poco imaginativa del seco de chabelo. A diferencia de este, en lugar de carne de res lleva mariscos, un producto que abunda en el norte.

Esta efervescencia de pescados y plátanos tuvo una síntesis en Catacaos, pueblo ubicado a diez minutos de Piura y que es la catedral de la comida piurana. Allí, en los días de Semana Santa y los viernes de Cuaremas se come la malarrabia, un plato



Picantería de Piura. Óleo sobre tela de Francisco Cienfuegos Rivera, hacia 2000.

preparado con plátano maduro que es sancochado y majado hasta que adquiere la consistencia de un puré, al que se le agrega luego cebolla, ají y queso, de preferencia de cabra. Este puré de plátano es servido en un recipiente de calabaza llamado «poto» (que también sirve para beber la chicha de jora), acompañado por un trozo de mero sudado, arroz y menestra, todo ello rociado con un toque de chicha de jora.

Cuentan los viejos piuranos que el nombre singular de este plato tuvo su origen en una esposa que, harta de aguantar los reclamos por comida de un esposo malhumorado y borracho, improvisó una rápida merienda con

los únicos ingredientes que tenía en ese momento: plátano, cebolla, ají y queso. Al servirle el nuevo plato, le espetó: «Cómete esto para que te pase la mala rabia». Verdad o leyenda, el curioso nombre quedó y el plato es uno de los siete potajes que se sirven en Piura en los días de Semana Santa, aunque es posible degustarlo en cualquier época del año.

Pero la comida piurana no acaba allí. A los platos ya explicados hay que agregar una gran variedad de sudados, parihuelas y cebiches preparados con todos los mariscos, crustáceos y pescados que ofrece el rico mar norteño, el arroz colorado que se prepara en Catacaos en olla de barro, el ya men-

cionado copuz, etc. Para concluir un típico almuerzo piurano están las natillas, dulce preparado con leche, maicena y azúcar rubia.

Los piuranos se sienten orgullosos de su comida y las razones para ello abundan. No es exagerado afirmar que gracias a su clima y a su naturaleza, a la riqueza del mar y la fertilidad de su tierra, a las técnicas ancestrales de preparación de los alimentos, a la calidad excepcional de la sazón y de algunos de los ingredientes empleados en sus platos, Piura es, a no dudarlo, uno de los paraísos gastronómicos del Perú.

\* Es poeta y ha ejercido el periodismo.

## RECETAS

### TAMALITO VERDE

INGREDIENTES (para 10 tamalitos)  
1,5 kg maíz tierno, 200 gramos de culantro  
3 cebollas pequeñas, 1 ají limo, aceite, sal

### PREPARACIÓN

El maíz desgranado se muele en un molino junto con la cebolla y el culantro y media taza de aceite, a lo que se agrega sal y ají limo sin semillas. La masa que se obtiene se envuelve en una panca (envoltura del choclo), se amarra y se sancocha una hora.

### SECO DE CHABELO

INGREDIENTES (para 4 personas)  
2 plátanos verdes bellacos asados en brasas  
200 gramos de carne seca o cecina  
1 cebolla chica cortada en cuadraditos  
1 tomate cortado en cuadraditos  
1 ají limo o escabeche al gusto  
culantro al gusto, sal y pimienta  
orégano, media cucharada de achiote  
1 vaso de chicha de jora

### PREPARACIÓN

Se «maja» (machaca) el plátano en un batán o mortero y se mezcla en una sartén con aceite con la carne seca también asada en brasas previamente. En otra sartén se prepara un aderezo con todos los ingredientes restantes y se cocina durante tres minutos. Luego se ponen el plátano con la carne sobre el aderezo y se mezcla hasta que se integren.

\* Recetas del cocinero piurano Pablo Abramonte, del restaurante Chulucanas (Lima).

# UNA FIESTA INOLVIDABLE LA CANDELARIA DE PUNO

Manuel Raetz\*

La celebración emblemática de la ciudad lacustre ha sido inscrita en la Lista Representativa del Patrimonio Inmaterial de la Unesco.

La fiesta de la Virgen de la Candelaria en Puno es una de las mayores expresiones de la diversidad cultural quechua y aimara de la región; a pesar de ello, su origen fue sencillo y circunstancial. Esta advocación mariana aparece a fines del siglo XIV, en el poblado de Tenerife (Islas Canarias). Según cuenta la tradición local, a dos pastores guanches se les aparece una Virgen morena, cargando al niño Jesús y portando una candela, denominándose por ello Virgen de la Luz o de la Candelaria. Cuando las Islas Canarias son conquistadas por España, su culto alcanzará la península Ibérica y se propagará a las colonias americanas. Para 1596, el rey Felipe III se declarará protector de la Virgen de la Candelaria y, tres años más tarde, el papa Clemente VIII la nombrará Patrona de las Canarias. Una característica de esta Virgen, llamada la Morenita, es que sostendrá al Niño Jesús y portará la candela en sentido contrario a las efigies de la Candelaria que llegarán a Hispanoamérica.

Establecido el virreinato peruano, los dominicos propagarán el culto de la Virgen de la Candelaria por la provincia del Collao o Chucuito, debido quizá a que desde 1530 tenían a su cargo el santuario de esta virgen en Tenerife y a que la tez morena de la mamacha facilitase una rápida empatía con la población indígena. Una de las doctrinas dominicas que adquiere fama es la de Copacabana, cuya Virgen de la Candelaria pasará a denominarse Virgen de Copacabana (1583), convirtiéndose en un importante santuario mariano de la población sureña del virreinato, que llevará su culto a numerosas localidades y ricos asentamientos mineros, como el de Laikakota (Virgen de la Candelaria) o el de Oruro (Virgen del Socavón). El culto mariano a la Candelaria recién se iniciará en la villa de Puno a finales del siglo XVIII, durante la gran sublevación de Túpac Amaru II. Según cuenta la tradición, la Mamita Morena impedirá que las huestes del cacique de Tinta tomen la villa en el asalto final, pues confundirán la procesión de la Virgen con una reserva realista que llegaba a prestar auxilio a la población sitiada, convirtiéndose, desde esa fecha, en protectora de la ciudad.

A mediados del siglo XIX, la fiesta de la Purificación (2 de febrero) se transformará en la fiesta de la Virgen de la Candelaria, incluso adquiriendo más renombre que las tradicionales fiestas de San Carlos (4 de noviembre) y San Juan Bautista (24 de junio). En los primeros años del siglo XX, se presentarán en la fiesta de la Candelaria algunas pandillas de carnaval y tropas de sikuris y sikumorenos, que danzarán desde la víspera del 2 de febrero hasta la octava de la fiesta; para la década de 1920, se incorporarán nuevas comparsas de danza (waca waca, diablada y llamerada), que ya bailaban en otras fiestas del altiplano peruano-boli-



Procesión de la Virgen de la Candelaria.



Concurso «en traje de luces» entre participantes provenientes de los barrios de la ciudad.

viano. Si bien, desde 1929 hubo esporádicos concursos entre las tropas de sikuris y algunas danzas, es recién en 1954 que el Instituto Americano de Arte de Puno inicia la organización regular del concurso de danzas, pero sin la distinción entre danzas autóctonas y «en traje de luces»; para 1965, tomará la posta en la organización del concurso la Federación Folclórica Departamental de Puno, hoy conocida como Federación Regional de Folclore y Cultura de Puno. En los siguientes años, al aumentar el número de comparsas de danzas y trasladar su concurso al Estadio Enrique Torres Belón, se empieza a organizar separadamente el certamen: las pandillas y danzas de las comunidades y parcialidades aledañas a la ciudad participarán en el día central de la fiesta (2 de febrero); y las danzas «en traje de luces», cuyos miembros provienen de los barrios de la ciudad, concursarán el domingo de

la octava de la fiesta, separación que se mantiene hasta hoy.

#### Días de fiesta

Días antes al 2 de febrero, fecha central de la fiesta, como para su octava, tanto en la ciudad de Puno como en las comunidades aledañas, los pobladores se preparan para esas dos fechas, coordinando el alojamiento de sus invitados o realizando los últimos ensayos en la comparsa que asistirán; además, desde el 24 de enero, se inicia la novena en la Basílica Menor, conocida como la Catedral de Puno. El 1 de febrero, víspera de la fiesta, el alferado del Alba abre el día con bombardas y música campesina, para luego dirigirse a la Catedral, donde asiste a la misa de Alba (seis de la mañana); posteriormente, invita un suculento desayuno en su domicilio o local contratado; pasado el mediodía, van llegando las numerosas comparsas campesinas de las afueras de la ciudad y se preparan para la tradicional ceremonia de la «Entrada de cirios y kapos», que sucede al atardecer. Esta ceremonia la presiden el alferado del Alba y su esposa, acompañados de familiares, amigos y autoridades, quienes llevan cirios de diverso tamaño y labranza; detrás de ellos, van las bulliciosas pandillas y tropas de pinkillos, chakallos y sikus de las comunidades participantes. Todos se dirigen hacia la Catedral para depositar sus cirios y ofrendas en honor a la Mamita Morena, como cariñosamente se la llama, y celebrar su misa de víspera; algunas comparsas suelen traer acémilas o llamas, que cargan atados de leña o kapos. Concluida la misa, todos se concentran en la Plaza de Armas, donde el alferado del Alba invita ponche, mientras se encienden los castillos de

fuegos artificiales y los kapos o leños, siempre bajo los acordes de la banda de música y de los agrupamientos de flautas y tambores.

Al amanecer del día de fiesta (2 de febrero), el alferado de Fiesta inicia las celebraciones con el estruendo de bombardas y el tradicional desayuno de fiesta; mientras tanto, las comparsas empiezan a danzar por las calles de la ciudad o visitan el cementerio, donde están sus antiguos miembros. Llegado el mediodía, el alferado y autoridades se dirigen al templo para la misa de fiesta, para luego acompañar la procesión de la Mamita Candelaria, seguida por algunas comparsas de danza, mientras otras se dirigen al Estadio Enrique Torres Belón, donde participarán en el gran concurso de danzas autóctonas. Finalizada la procesión, en el atrio de la Catedral se entrega el patrocinio festivo al nuevo alferado del siguiente año, mientras se escuchan los lejanos acordes de carnavales, wifalas, chacareras y sikuris, que compiten en el estadio. Al día siguiente se da a conocer los ganadores del concurso de danzas autóctonas y se festeja por las calles de la ciudad; algunas comparsas se dirigen danzando hacia el templo, para despedirse de la Mamita Candelaria y retornar a sus comunidades.

El día central de la octava de la fiesta de la Candelaria siempre recae en un domingo, pero desde la víspera (sábado) el alferado de la octava inicia los festejos, visita por la mañana a la Mamita Morena, acompañado de autoridades y miembros de las comparsas de danza, que desfilan «de civil», es decir, sin trajes ni disfraces, pero bajo sus acordes musicales distintivos. Entre las comparsas que asisten, sobresale la diablada puneña, rey moreno, rey caporal, waca waca, kullawada, llamerada, morenada, ayarachis, sikumoreno, caporales, tuntuna, kallawayaya, tinkus, entre otros. Entrada la noche, se celebra la misa de víspera en la Catedral, para luego iluminar el cielo con la explosión de castillos de fuegos artificiales y melodiosas danzas y tropas de sikuris. Al amanecer del domingo de la octava, las calles de la ciudad se atiborran de espectadores y devotos que contemplan las espléndidas comparsas que lucen sus «trajes de luces» y danzan sus sonoros pasacalles; al mediodía, se celebra la misa de octava, con el obispo de Puno como celebrante, acompañado de las principales autoridades y patrocinadores festivos. Concluida la misa, la procesión acompañará la fe de sus devotos, mientras que en el estadio algunas comparsas iniciarán el concurso en trajes de luces, que se prolongará hasta bien entrada la noche.

El lunes de la octava, conocido como Día de Veneración, prosigue la fiesta, con el desfile de comparsas que rinden homenaje a la Candelaria, ubicada en el atrio de la Catedral. El martes de la octava, y desde hace algunos años, se realiza la exhibición de los diversos conjuntos musicales que han participado, los que deleitan al público con piezas de su amplio repertorio musical y muestran sus habilidades en la ejecución instrumental. Finalmente, el miércoles de la octava es el kacharpari o despedida de las instituciones de danza, cuyos miembros asisten a su misa de despedida, evalúan a su alferado y eligen al nuevo, inscriben los oferentes para el próximo año y agasajan a sus músicos con abundante comida y bebida. Concluye así esta hermosa festividad, considerada por la Unesco, desde el 27 de noviembre de 2014, como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad.

\* Antropólogo. Investigador adjunto del Instituto de Etnomusicología, donde fue responsable del registro etnomusical en diversas regiones del país.



Comparsa bailando en homenaje a la Virgen.