



Pienzo



Lienzo 42 / Segunda época / 2021
Revista de la Universidad de Lima

Director fundador: Alfonso Cisneros Cox
Director: Jorge Eslava

Comité editorial:

Desiderio Blanco
Carlos López Degregori
Óscar Quezada Macchiavello

© Universidad de Lima
Fondo Editorial
Av. Javier Prado Este 4600
Urb. Fundo Monterrico Chico, Lima 33
Apartado postal 852, Lima 100, Perú
Teléfono: 437-6767, anexo 30131
fondoeditorial@ulima.edu.pe
www.ulima.edu.pe

Edición, diseño y carátula: Fondo Editorial de la Universidad de Lima

Fotografía de carátula: María Gracia Echevarría / Colección Davis Benavides

Imágenes de las portadillas: Steve Johnson on Unsplash

Los trabajos firmados son de responsabilidad de los autores. Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta revista, por cualquier medio, sin permiso expreso del Fondo Editorial.

Impreso en Litho & Arte S.A.C
Jr. Iquique 026 - Breña
Lima, Perú
Teléfonos: 332 - 1989
ventas@lithoarte.com

ISSN 1993-4912

Hecho el depósito legal en la Biblioteca Nacional del Perú n.º 2020-07127

SUMARIO

TRAZOS

Palabras del director 5

POESÍA

Registros fluviales / Ana Varela 8

NARRATIVA

Porque escribí / Victoria Guerrero 23

POESÍA & REFLEXIONES

Una tiranía personal / Carlos López Degregori 37

SEMIÓTICA

Cambio y fuera: del banquete a la bancarrota
/ Óscar Quezada Macchiavello 48

GALERÍA & PORTAFOLIO

Cóndor custodio del arte tradicional
Diálogo con John Alfredo Davis / Jorge Eslava 65

Muestra de arte tradicional / Colección Davis Benavides
/ Fotos de María Gracia Echevarría 76

ENSAYOS

Enigmas de la *Nueva corónica y buen gobierno*
de Guamán Poma de Ayala / Rocío Quispe-Agnoli 91

El yaraví de Melgar. Signo de emancipación
de la literatura peruana / Inés Liliana Ramírez Durand 102

¿Encuentro estremecedor de todas las sangres?
Sobre la maternidad de José María Arguedas
/ Ghislaine Delaune-Gazeau 117

EDUCACIÓN

Toda una vida. El legado pedagógico de Juan Daniel Del Águila
/ Carlos Roldán Del Águila Chávez y Luis Roberto Del Águila Chávez 136

MÚSICA

La música en los márgenes. Entrevista a Kike Pinto / Carlos Maza 146

PINCELADAS

Sobre autores y textos 165

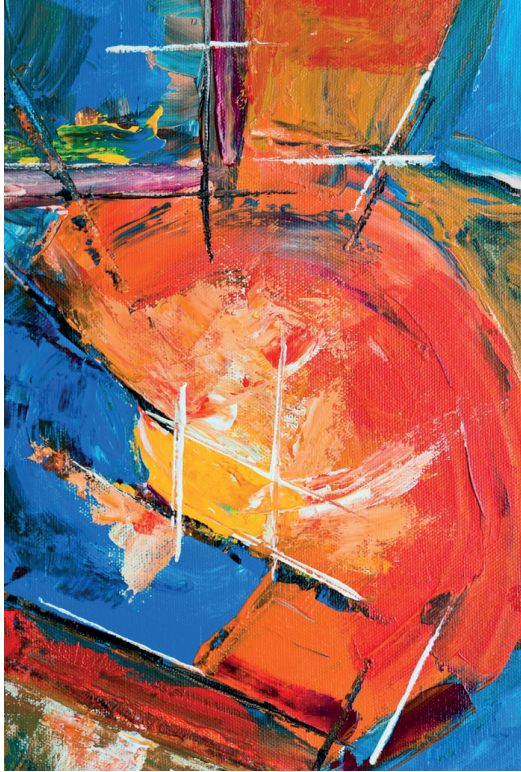


Photo by Steve Johnson on Unsplash

T.
TRAZOS

Es costumbre en el Perú que las fiestas cívicas y religiosas sean motivo de unión y regocijo. Responde a una necesidad de bienestar, de vivir en armonía a pesar de nuestra diversidad y desajustes. O, incluso, merced a ellos. Por eso solemos hacernos promesas para curar heridas históricas, colocar ofrendas de reconciliación entre hermanos y consagrar homenajes a santos o héroes con ánimo de emularlos. La gastronomía y el deporte, en la última década, parecían señalar un camino de concordia hacia la constitución de un país pródigo en tradiciones y valores.

Y precisamente en estos últimos años, cuando aguardábamos celebrar la gran festividad nacional del bicentenario, cuando tantas organizaciones públicas y privadas, educativas y culturales, diseñaban programas conmemorativos como una oportunidad histórica para reflexionar sobre nuestra historia y trazar un proyecto a futuro, nos sobreviene un descalabro multisistémico. A doscientos años de la independencia, el organismo del Perú sufre un aluvión de trastornos que nos estremecen.

Nuestras heterogéneas sociedades padecen, en desigual escala, el cataclismo de una pandemia mundial que ha provocado —y develado— una delicada crisis sanitaria, sacudida por una réplica de sismos de gran intensidad en las áreas de la economía, la educación y la política. Tan severas que por momentos sentimos haber extraviado la aguja de una imaginaria brújula del sentido común. ¿No estábamos en vísperas de un hito histórico para proponer juntos el país que queríamos? ¿No íbamos a emprender el camino para hacerlo realidad?

De pronto parecen olvidadas las inmensas deudas adquiridas a lo largo del sacrificio de nuestros pueblos, liderados por ilustres peruanos. Desde Túpac Amaru y Micaela Bastidas hasta José Olaya, desde Juan Santos Atahualpa y María Parado de Bellido hasta Hipólito Unanue. ¿Cómo mirar a la cara a nuestros próceres de la independencia si no salimos de este vórtice? ¿De qué modo defender la historia y la cultura de

este país que, como dice Marco Martos en un poema, “si tuvieras que hacerlo, / lo elegirías de nuevo / para construir aquí / todos tus sueños”.

Desde este espacio creemos que el colegio y la universidad son escuelas de equidad y tolerancia, de respeto a las instituciones y las autoridades, de responsabilidad al trabajo y al bien común; por esos motivos —en consonancia con la gestión mostrada por la Universidad de Lima durante la pandemia— hemos continuado la labor artística e intelectual de la revista *Lienzo*, elaborando un número que reflexione sobre el Perú para ahondar en su conocimiento y sensibilidad. Repasemos el índice. Los caminos que nos señalan los poemas de Ana Varela y las prosas de Victoria Guerrero van desde las geometrías sagradas y los incendios de nuestra Amazonía hasta unas notas *en papeles caídos por casualidad*, que se observan a sí mismos con rigor y fingida quietud. Los ejercicios de apariencias, entre la introspección y los delirios, esta vez sobre la firma personal, que permiten entrever el espectro del poeta Carlos López Degregori.

Los estudios de Óscar Quezada Macchiavello y Ghislaine Delaune-Gazeau, en torno a Julio Ramón Ribeyro y José María Arguedas respectivamente, nos sitúan en dos escenarios disímiles, la metrópoli y la provincia, en procura de desentrañar ciertas conductas matrices desde una narrativa del poder. En ambos casos, los intereses subalternos y la discriminación revelan pulsiones nefastas. Por otro lado, volver a la *Nueva crónica y buen gobierno* de Guamán Poma de Ayala y al yaraví liberador de Mariano Melgar, bajo las miradas de Rocío Quispe-Agnoli e Inés Liliana Ramírez Durand, es reencontrarnos con la conciencia fundadora de una nación arraigadamente mestiza. Los indispensables reconocimientos a un maestro de la selva peruana de parte de sus nietos Carlos Roldán y Luis Roberto Del Águila Chávez, y a la trayectoria orillada del músico Kike Pinto, gracias a la extraordinaria entrevista de Carlos Maza, son homenajes muy merecidos.

Finalmente, al centro de la revista, la emblemática figura de un “Cóndor custodio del arte tradicional”, a través de un diálogo con John Alfredo Davis y una muestra fotográfica de María Gracia Echevarría. De este modo nos complace cumplir con las propuestas que ofrecimos en esta segunda época de la revista, hace ocho años: hemos incrementado las voces femeninas y fortalecido la presencia de temas nacionales, así como ampliado la cartografía de las disciplinas. Siempre es motivo para agradecer a cada uno de los colaboradores y también a usted, amable lector, que abre con afecto y expectativa estas páginas.

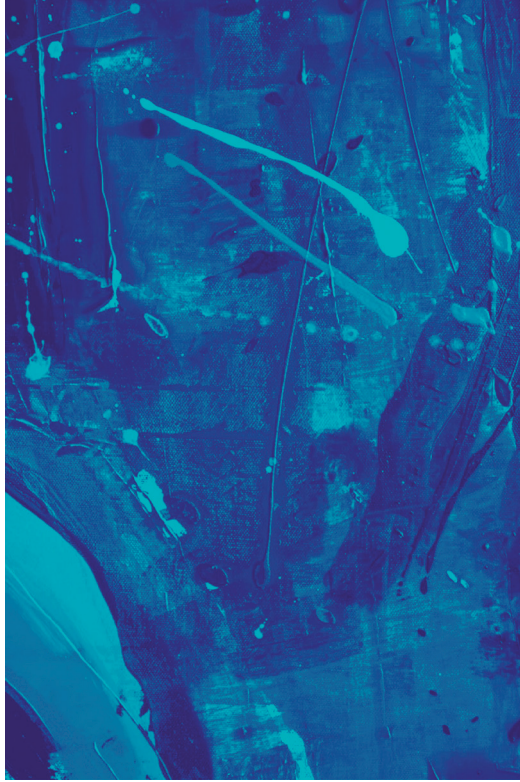


Photo by Steve Johnson on Unsplash

P.

POESÍA

ANA
VARELA

Registros fluviales

Del libro
Voces desde la orilla (2000)

DESDE LAS VERTIENTES

Desde los altos gredales de May Ushin
desde las feroces caídas del Marañón
desde las incandescentes llanuras del Huallaga
mi voz convoca a los habitantes del agua.
Y surcando quebradas desde vertientes remotas
 alcanzo vastedades de arcillas recientes.
 Así me reúno con habitantes del monte
 y nuestras voces se inundan infinitas
 en tenues bóvedas incrustadas por la noche.
Porque es posible alcanzar cifras en geometrías sagradas
porque es posible arrebatarse códigos de sogas alucinadas
 y viajar acompañados por estrellas o soles
 atrapados en la fugacidad de intrépidos rayos.
Porque somos una antigua y sola voz,
 una liana trenzada bajo los incendios
desterrados o señalados por la belleza de los astros
 y su manto de presagio amamantándonos.
Desde entonces rodamos de fuego,
 caemos de fuego,

quemamos las últimas naves del exilio,
demonios que se llaman en libros apócrifos
o en abandonados archivos donde no hay olvido.
Pero las madrugadas aproximan las llegadas
y nuestros pies abrevian rutas del miedo:
ojos de búho a la sabiduría destinados
sobre la vía trazada por los abuelos.
Semejante a cada río que despide sus puertos,
alcanzamos la marcha de la luna
invadidos por la tregua
de un viento insondable.

ORILLA

La orilla desasida borraba nuestras huellas,
El tiempo sin tiempo de las navegaciones inacabadas,
Corteza hecha polvo o sumergida entre las aguas.
¿Hacia dónde viajar con las huellas bajo las corrientes?
¿Adónde correr vacíos de patria y llenos de partidas?
Ventarrones vigilando la sagrada tez de los árboles
Y huracanes lloviendo polvos de aromas y orquídeas.

Sobre nuestras cabezas atentas a los orígenes
Cantaban las aves el canto del naufragio,
Cantaban los hombres el paso de sus viajes,
Mientras los vientos otorgaban la incertidumbre de la hierba.

Fue así en que convenimos la geografía de las distancias.
Entonces las raíces nos arrojaban
Secretos liberados desde la savia de los árboles.

Ágiles en los territorios del presagio, los dioses del monte,
Vigilan la permanencia de las sombras despiertas en los renacos.

DE ESO NO MÁS ME ACUERDO

A Gerónimo Talexio y Artemio Tangoa,
allá en el río Manítí.

No me acuerdo mi edad,
pero he nacido aquí.
Aquí en Santa Cecilia me he hecho hombre
y viejo.
Mi madre era de arriba, de Andoas,
mi padre había llegado de Jeberos.

En aquel tiempo,
no había escuela,
no había autoridades,
solo peones atisbando una esperanza.
Todo el pueblo era un monte
— así como ese bosque atrás de las casas del fondo —

Y como te repito,
he nacido aquí,
entre los azotes de la miseria y
las violentas tardes del saldo.

Todo a cambio de las mercaderías
traídas desde Iquitos.
Y en pleno auge del caucho
nosotros lo sabíamos.
Eran tiempos deshonorosos
de eso no más me acuerdo.

ATRAPADOS ENTRE LLAMAS

Está entre sus llamas el sol
para secar el pescado salado
para tender playas sobre los ríos,
 para tatuar antiguos lunares que los rostros dibujan
 para distinguir resaca de creciente o la calma en el agua.

Y entre llamas el sol siempre acechando
atrapándome/atrapándonos hasta ser en la mañana
calientes cuerpos que las fiebres desconocen
atentos al recreo de los días en altas crecientes.

Antes o después de las estaciones
cuando los niños se aprestan a los caminos
las flechas pueden atravesar sombras sin ser haces
sin ser la mano que te alcanza en los brillos
y el sol despedazado entre luces
relampagueando/descifrando la herida de la pólvora
 que pinta de cuerpo entero
 un extraño cielo que buscan los cazadores.

Así estamos desnudos,
apátridas,
insospechados en los plantíos,
corriendo sin fin de los peligros y las impertinencias
que traen los advenedizos comerciantes
 de extraños relatos donde la naturaleza se esconde
 en bolsas que se quiebran
 siempre se
 quiebran
 se quiebran...

BREVE PAISAJE

Piel de sierpe,
cruz de mashco,
sueños de garza,
lengua o aletas de renaco:
¿quién enumera este trazo de mi cuerpo
abierto a cielos despejados?

Porque
las pintas me inundan en las tahuampas
y así
he sido
siempre
albedrío de un río que despide
voces de agua en cauces solariegos.

Peje inadvertido
siempre aquí
pinta de hembra
contando en playas no tocadas
los granos de arena asesinados por los barcos.

BREVEDAD DEL PLANETA

Página vacía parece este caserío
 Hojarasca en los patios del desvío
Pero en la brevedad del planeta
 Un registro ancestral acusa las noticias

Porque este pueblo parece
Un libro de mapas inconclusos
Una ruta y su primera incertidumbre

Despedidos por azotes que los días expulsan
 Los niños de la mañana
 Se han vestido de simpleza
 Y han librado recuerdos aciagos
 Mientras crecen sus cabellos en hierbas agrestes

(Sus pasos desvían profundidades
 Resguardados en la intrepidez del planeta)

Y
 poco
 a poco
Se ponen de pie nuevamente
Y cruzan sin prisa apresurados atajos
 Lejos de fulminantes pozos que la noche esconde

NO POSEO SINO

No poseo sino una canoa y una parcela de arroz en un barrial,
no poseo sino el rumor del río huyendo siempre.
Aquí en Sonapi los tiempos son malos,
Digo malos porque no siempre se come o se bebe.
Entonces pienso si moriré en este lugar.
Los muchachos fieles al pueblo pasan sin verme
y no poseo sino mis ojos que me complacen de día.
Recostada en el puente apunto a la luna,
¿qué debo hacer en esta postura?
Solo puedo recordar mi nombre cuando los difuntos me silban.

Del libro

Lo que no veo en visiones (1992)

TIMAREO (1950)

En Timareo no conocemos las letras

y sus escritos

y nadie nos registra en las páginas

de los libros oficiales.

Mi abuelo se enciende en el candor

de su nacimiento

y nombra una cronología envuelta

en los castigos.

(Son muchos los árboles donde habitó

la tortura y vastos los bosques

comprados entre mil muertes).

¡Qué lejos los días, qué distantes

las huidas!

Los parientes navegaron un mar

de posibilidades

lejos de las fatigas solariegas.

Pero no conocemos las letras y sus

destinos y

nos reconocemos en la llegada de un

tiempo de domingos dichosos.

Es lejos la ciudad y desde el puerto

llamo a todos los hijos

soldados que no regresan,

muchachas arrastradas a cines y bares

de mala muerte.

(La historia no registra

nuestros éxodos, los últimos viajes

aventados desde ríos intranquilos).

Y HABITO DESDE SIEMPRE

¿Quiénes han cruzado la quebrada antes
que nosotros?
¿Quiénes han poblado días y columnas
de hastío?
Nos han abierto el camino para llegar
descansados
y nos han dejado un cementerio de voces
que vagan bajo los puentes.
Y habito desde siempre soles despedazados,
largos infortunios antes de rayar el sol
sobre el planeta
y sé que nuestros abuelos han sembrado y
siembran porvenires
y los astros que me conducen acostumbran
a decir atisbo,
atisbo los años para que los muertos
descansen en paz.
Así recito para no olvidar historias de látigos
y libras inglesas aventadas desde los shiringales.
Entonces recuerdo el dolor de una espalda
devorada
y el filo del sable que cortó el miedo.
Era el tiempo en que el viento decía
la palabra salida,
así volaron sombreros de huambé desde
las embarcaciones.
Pero hemos regresado intactos, dolientes
cuerpos insospechados,
sabias manos que siembran frutos al recrear
los caminos.

Del libro inédito
Registros fluviales

EL TIEMPO ES ASUNTO DE LA LLUVIA

De unos bosques vengo, de sus humedales.
Vivo dos veranos y dos inviernos por año.
Mis días son sogas líquidas que se expanden
y nutren hojarascas con insectos sin nombres.
Voy con las hormigas a construir laberintos
y colecciono hongos y raíces que se esparcen
descomponiendo palabras y deseos.
Todo es veloz y lento como un sol disperso.
Me rodea un albergue de troncos, un fantasma de agua.
Las lianas crecen, invaden alturas, atrapan sombras.
Aunque no tengo un paraguas extraño la garúa.

INUNDACIÓN

En esta orilla se inunda el mundo:
mi casa, mi huerta, la calle última,
el techo que cubre mis ojos,
mis botas de jebe Made in China.
Todo está volando sobre el río.
Agua por todas partes. Alto costo de vida.
La sorpresa crece en segundos.
Economía de la lluvia que se impone.
En cada gota que espera dividirse,
en cada estrépito de nubarrones no anunciados.
Naufraga todo en mi cuerpo acostumbrado a flotar.
Y navego sin tiempo en momentáneo equilibrio.

MÁRGENES

Mira hacia abajo donde viven los excluidos de la urbe.
Donde danzan y flotan las balsas. Márgenes.
Balsas que aglomeran y devienen en barrios. Excluidos.
Casas del color del moho y sus huellas crecientes. Paredes.
Clubes nocturnos llenos o vacíos. Bullicios.
Gasolineras con llaves de seguridad. Incendios.
Postas médicas listas para derrumbarse. Salvavidas.
Iglesias, confesionarios y escuelas. Antros.
Consultorios dentales sin puentes. Postizos.
Bodeguitas-bares-música colgando de los oídos.
Mira hacia el distrito de canoas. Anfibios.
Difusos basurales asfixian las orillas. El río deja de ser.
Algo siempre se hunde en la balsa de los días emergentes.



Photo by Steve Johnson on Unsplash

N.

NARRATIVA

VICTORIA
GUERRERO

Porque escribí

DER OSTEN

Mi prosa es vulgar, lo sé. Muestra todas sus costuras. No conozco la manera de ocultarlas. Escribo por el puro instinto que me provee el dolor. Es una vergüenza que lo diga, pero me niego a refugiarme en palabras y juegos que parecen cosidos por detrás como un ejercicio de matemáticas en el cuadernillo de borrador del tiempo en que era estudiante. Un ejercicio que jamás salía bien. Siempre borroneado, siempre sucio y siempre alejado de su proceso. Adivinando un resultado incomprensible en sus formas. Con el tiempo, aprendí que primero había que conocer las formas, las operaciones, antes de ir por el resultado. Y luego volver a copiar todo y ponerlo en limpio. Hay profesores que no quieren conocer la suciedad o la mediocridad de nuestro razonamiento y solo piden la respuesta final. En cambio, hay otros —más perversos o más curiosos— que necesitan observar las pruebas de tu intento o abandono.

Ya que yo no entendía nada de matemáticas, prefería a los primeros, porque podía tener la ayuda de algún compañero de carpeta. Generalmente, era muy mala observando el examen de mi mejor amiga en ese momento, alguien a quien yo consideraba una genio de las matemáticas, y lo era. Tanto así que es un caso extraño de alguien que estudiando Letras hace un traslado a Ciencias. Nosotras íbamos a visitar a su hermana en Ciencias un poco para ver el futuro soñado de mi amiga. Su hermana era una de las tres únicas chicas de sesenta muchachos raros en su clase de MB 3. Ese curso tenía fama de ser un filtro brutal. La universidad era esto: cero, cero, cero. Eras o podías ser un bicho raro de las matemáticas, pero allí no valías nada. De hecho, su hermana no lo aprobó a la primera, pero mi amiga, cuando logró su sueño de verse en esa fea clase con tantos hombres por donde se mirase, sí. Y, bueno, yo era malísima para las matemáticas, pero también para copiar. La miopía es una enemiga. Mi único objetivo era pasar el curso en Letras, mucho más suave, porque jamás habría de entenderlo. Así que solo hacía caer un papel y ella me daba una respuesta limpia. Yo marcaba, solo marcaba.

Escribir es extrañamente parecido. La gran nostalgia del siglo XXI es que ya no podremos observar los intentos del creador, sus tachaduras, el borde moral de sus

escritos, una palabra reemplazada por otra, una línea idiota alcanzada a tiempo y convertida en un verso brillante a la luz de una palabra encontrada en una segunda o tercera lectura. Un poema guardado en un cajón y retenido en las noches en vela. Unos ojos miopes de tanto leer en madrugadas austeras y una vida bohemia y peligrosa que no regresará. Hoy el peligro no son las operaciones matemáticas ni la escritura que sale limpia de una computadora. Hoy el peligro es vivir sin que la palabra muerte sea nombrada.

La muerte. Eso que me acecha hoy en día.

Escribo esto y me quedo pensando. ¿Qué seguirá entonces? ¿Cómo podré llevar a buen puerto este escrito? Generalmente, nunca sé cuál es la finalidad específica de algo. Debe de ser porque estoy negada para las cosas prácticas. Y eso es muy malo para la vida. Sí, sé cómo botar la basura y cómo limpiar una casa. Eso lo aprendí correctamente cuando empecé a vivir sola, pero, en general, no soy de mucha utilidad en las actividades domésticas.

Sin embargo, estamos dilatando inútilmente un tema en el que deberíamos poner más atención. Por ejemplo, “¿qué le harán los químicos a mi escritura?” Ingenuamente, escribo esto en mi cuaderno de notas. Incluso debo hacerme mi propia nota mental para no olvidar que lo he escrito en ese cuaderno, aquel que me regaló una amiga que vive en Long Island por intermedio de otra amiga que vive también en Nueva York, al norte. Ahora que lo pienso, es bonito imaginar el viaje de un regalo: ir de lugar en lugar, de una mano amiga a otra, hasta llegar a este país mínimo, a esta ciudad decadente en la que vivo. Es en ese cuaderno, y no en otro, que anoto lo que hoy quiero escribir. Son rastros de ese lenguaje descuidado. Mi patio trasero, porque, en el siglo XXI, no puede haber un cuaderno que sea la huella de un hermoso poema. Solo son palabras, ideas arrojadas en momentos impensables. Ideas que anoto cuando tengo más ganas que flojera de encender la lámpara de mi mesa de noche y escribirlas. A veces hago notas mentales de sueños, y, al otro día, no recuerdo absolutamente nada. Sé que soy yo quien lo hace con el propósito de no poner su voluntad de escritora en ello, de no ponerle ganas al único oficio que define una parte de mi vida. Los químicos agudizan mi olvido. Me hacen ser una tartamuda en un mar de recuerdos y palabras. Navego en pos de ellos y, simplemente, me siento en mi cama y floto. Escribo para no olvidar.

Pero vayamos al centro del asunto, al centro de este texto; a su limpieza. Tuve un novio en Alemania. Su familia vive al pie del Báltico. Me enamoré de su familia más que de él. En esto debo señalar una de las pocas verdades que conozco de mí misma. Eran del otro lado del Muro. Su hermano y él crecieron en el Este, en Rerik, un pueblito al pie del Báltico, colmado por turistas alemanes cada verano después de la caída del

Muro. Lo conocí en un bar en Berlín un día de Año Nuevo. Me llamó luego varias veces. Una amiga me dijo: si te llama, vas a ver que aparece en tu puerta. Los alemanes son así. Y así fue. Yo vivía en Boston y se apareció para la defensa de mi tesis. Quería comprobar que mi vida era cierta. Quería conocer mi patio trasero. Yo conocí el suyo. No me gustó mucho, pero me gustaba la historia de sus padres. Su padre era el doctor F, y así lo conocían en su comunidad a pesar de que no ejercía ya ningún cargo en la universidad. Estaba jubilado de la universidad. Era biólogo marino, hablaba perfecto ruso y vivía también de las exposiciones que hacía con las fotos de su viaje a la Antártida, en los años setenta, con una expedición rusa. Sí, había sido uno de los pocos en salir hacia el *West*, mientras que su familia era la garante para que volviera al Este. Fue una época difícil. La madre de mi exnovio pensó que no regresaría porque pasó mucho tiempo fuera, bebiendo vodka con los rusos y fotografiando pingüinos y otras especies. Solo sabía decir en español: “Viva la revolución” y nombrar al Che Guevara, mientras alzaba el puño. Él sonreía y yo también debía hacerlo, porque era la forma de decirnos que nos caíamos bien.

Nadie nunca supo verdaderamente qué había hecho en esos viajes tan largos. Fue seguido y vigilado por la Stasi. Cuando cayó el Muro, pudo ir a ver su archivo. N decía que no sabía si su padre había trabajado de manera secreta para la URSS. Todo era muy sospechoso. Su padre vivía no solo de exponer esas diapositivas en barcos durante el verano, sino de viajes que él mismo organizaba para jubilados alemanes a lugares paradisiacos en Rusia o a antiguos lugares de la URSS. Se llevaba de maravillas con la embajada rusa, tramitaba la visa a todos sus clientes, mientras que toda Europa debía someterse a la humillación de obtener una visa si quería ir a Moscú. Lo que hizo en aquella época era un misterio. Nadie conocía su patio trasero. No obstante, aun así, más extravagante era su madre.

Un día, mientras revisaba sus álbumes (ya saben, una cree que, al fin, puede conocer la vida del otro y los orígenes de sus miserias), me mostró sus fotos de cuando era niño y en ellas siempre aparecía una figura decapitada. Su madre había tomado las tijeras y se había decapitado simbólicamente en todas esas fotos. En sus fotos de juventud, lucía muy guapa, con una hermosa cabellera que le caía hasta la cintura. Eran fotos con los niños en la playa, sin el padre. En esas fotos, ella se había degollado. Era un cuerpo sin cabeza.

Al mismo tiempo, me era difícil comunicarme con ella. Ella solo hablaba alemán, y yo decía: “Hallo” y sonreía como una boba visitante sudaca. Ella se dedicaba a tomar fotos, daba charlas a chicas a punto de tener bebés y dormía con su perro, un hermoso setter inglés que había adoptado en España. El perro llevaba un chip en la cabeza por si

se perdía. Yo, en ese tiempo, no era muy amiga de los animales. Me parecía que la vida de una persona valía más que la de un perro, pero hoy comprendo cuán equivocada estaba. El silencio reinaba entre nosotras, pero, sobre todo, había una profunda tristeza en ella. Nunca viajaba. Tampoco iba a los *tours* de su esposo. Su perro era su compañero. “Mi madre está loca”, decía N. Yo le preguntaba por qué decía eso. Y me enseñaba las cabezas decapitadas de las fotos. Y, muy dentro, yo pensaba en si no la habrían vuelto ellos loca. Ella era cálida conmigo, cálida y paternalista. Me regalaba toda la ropa que me pudiera quedar, así, sin más. Cuando yo decía Perú, el padre de N decía: “Viva la revolución” y su madre me regalaba ropa. Yo era tan inusual para ellos como ellos lo eran para mí.

Vivían en una porción de lo que había sido su casa. La otra mitad les había sido expropiada durante la Alemania Democrática. Ahora que vivían en la Alemania unificada no la comprendían. El banco los perseguía por una deuda obtenida en un proyecto de alojamiento que tuvieron. El padre no contrató a ningún abogado, se defendió solo y perdió. El mundo parecía devorarlos. Todo lo que sabía de ellos era a través de conclusiones y conjeturas que sacaba de su casa, de sus repeticiones, de sus modos de hablar y de los tonos de su voz. Jamás entendí lo que decían ni tampoco me fueron reveladas verdades de aquellos tiempos secretos.

Hoy entiendo que esas vidas son como mis problemas de matemáticas. Había que pasar la valla, simplemente, para seguir. Reconocer el propio impedimento e inventarse una nueva vida. Puedes reciclarte y no ser condenado, quizá mereciéndolo, o puedes hundirte si no te adaptas. La madre de N vivía en un ensimismamiento inscrito en esas fotos decapitadas de un momento que parecía feliz, pero que quizá no lo era. Durante la Alemania Democrática, había tenido una vida comunitaria bastante intensa. Ahora su centro era su perro, con dos hijos grandes y un esposo que viajaba siempre. Ella no hablaba otra lengua más que la suya. Recogió a un perro en España, pagó un *ticket* de avión para traerlo, me regalaba ropa, y obligaba a N a que bajara el asiento de su bicicleta para que yo pudiera alcanzar el suelo, aunque él no quería. Lo sé porque él mismo me lo tradujo. Estábamos en el patio y me vio subiendo a la bicicleta y se lo dijo. Creo que fue allí cuando la quise y él me pareció más mezquino que nunca.

Cada vez que me encuentro con N, me pregunto en qué momento pude estar con alguien que no fue capaz de bajarme el asiento de la bicicleta, aunque, en esas pequeñas escisiones del lenguaje, en esos gestos de salvataje de la vida, pude observar su patio trasero y saber que nunca me enamoraría de él. No era peor ni mejor que ningún otro, pero esas bisagras que se abrían en la oscuridad de una comunicación entre mi inglés inútil y su inglés mal hablado, entre el inglés machacado de su padre y el silencio de

su madre, a veces, se observaba esa huella, ese mundo de la respuesta borroneada de mis exámenes y presentía una revelación que el lenguaje articulado no era capaz de mostrarme, sino a través de gestos o de preguntas por algo oído o visto. Me perdía en una traducción deformada por el otro, en este caso, por N.

Quizá, por eso, mi prosa muestra sus costuras, porque no he aprendido a ocultarme en la prosa. Me es más fácil manipular el verso, torcerle el cuello. La prosa es un *delete* extraño de la vida, pero es poco probable que ustedes puedan verlo. Solo se observa en pequeñas miradas, en respuestas en papeles caídos por casualidad y recogidos amablemente por mí para poder acceder a la carrera de la vida que debo seguir.

MISS VICTORIA

(YO DISTÓPICO)

Anoto en un nuevo bloc. Ahora escogí un bloc Minerva, hermoso. Contemplo sus páginas cuadriculadas e impolutas. Lo escogí para anotar mis sesiones de radioterapia. Tengo cuatro puntos en el lado izquierdo del pecho, cuatro puntos milimétricos, tatuajes que casi no alcanzo a ver. Te los hacen sin decirte que quedarán en tu piel, pero hay tantas cosas que están inscritas en la piel que no me importa demasiado.

Empecé el 6 de abril, día del cumpleaños de mi hermana. Estábamos en cuarentena, no podía ir a verla. Voy, eso sí, a mis terapias. Cuando llegas, le dejas una tarjeta con tus citas al técnico para que te llame. Ingresas en esa habitación donde solo estarán la máquina y tú. Te desnudas, te dan una bata de hospital para que te la pongas al entrar a la máquina. Es como un *babydoll* de la muerte o algo así. Entras a la habitación donde está ella, te acuestas sobre su plataforma, y sus ojos se mueven a tu alrededor. Son seis pasadas o arcos. Le daré un nombre: *Miss Victoria*. Nos acabamos de conocer, pero estaremos juntas durante cinco o seis semanas. Es blanquísima y enorme y yace solitaria en una habitación oscura.

El primer día tuve algunas alucinaciones en ese cuarto oscuro. Tomaron algún tiempo en calibrar la máquina. Miraba cómo habría sus fauces, y su sonido me inquietaba cada vez que se abría y cerraba. Un rayo rojo hacía una línea cuadrangular desde el techo hacia las paredes de modo que me sentía como en ese juego de mar y tierra. Yo estaba en algún lugar de ese espacio limítrofe. Al mismo tiempo, estaba embozada para evitar el virus. Generalmente, durante todos los exámenes por los que he pasado, tiendo a cerrar los ojos para evitar la claustrofobia, sobre todo en las tomografías, donde las máquinas están muy cerca de ti para fotografiarte internamente. No hay distancia social en ellas. Solo de esa manera puedo pasar el procedimiento sin sentir su invasión. En este caso, no. Aquí, más bien, tendía a abrirlas e intentar descubrir qué eran esos cuadraditos en las fauces de la máquina. Esos cuadraditos que se parecen a las figuras del Tetris, esos juegos de *pinball* de mi adolescencia. Estaba atrapada por esos cuadraditos que se juntaban hacia un lado o hacia otro. El segundo día, vi el rayo que salía hacia el techo y me recordaba que los límites no nos abandonan. Los aprendes de memoria en el colegio cuando te enseñan geografía. Los otros no te los dice nadie explícitamente, pero los sabes: no salgas, no hables así, siéntate como una señorita.

A veces quisiera grabar el sonido de las máquinas. Toda su imponente presencia y sus ojos enormes que nos miran tan adentro. Toda esa blancura y el poder de ese

silencio están en mi cuerpo. Son como mi enfermedad, silenciosas. Cuando me acuesto, suena un corazón de hojalata que vibra en su interior. A veces me siento como en otra galaxia, como alienada del mundo terrenal, como si hubiera entrado ya en otra dimensión que dura unos pocos minutos y, al salir, me siento descolocada. Hay sol afuera y los mismos humanos que dejé hacía poco para internarme en esta cita diaria.

Miss Victoria da vueltas sobre mí y me mira con sus miles de ojos que, en realidad, son rayos que destruyen mis células por dentro: las defectuosas y las sanas. Le da igual: no distingue a una de otra. Así va mermando mi capacidad para muchas otras cosas, como para escribir. Esta compleja relación que tenemos es agotadora. Hoy, por ejemplo, cerré los ojos y no quise hablar con ella. Las dos permanecemos en un perfecto silencio, salvo por el ruido que siempre hace al momento de abrirse y cerrarse, aunque ya casi no lo noto. Es el latido de su corazón y nada más, así como ella ha de haber sentido el mío.

Quiero creer que también cerró los ojos por respeto, por respeto al saberse más poderosa que yo, al saber que sus ojos me van matando por dentro para que mi cuerpo viva. Me deja agotada. Salgo rápido porque afuera hay un virus y debo aceptarlo: soy “población vulnerable”.

Miss Victoria sabe que, si no me come ella, me come el bicho.

Radioterapia. Decidí buscar su uso en otras fuentes. Lo que decía el tecnólogo me era insuficiente. Solo me adelantaba las horas de tratamiento. La radioterapia que recibo se llama radioterapia de haz externo, donde la máquina se dirige hacia ciertas zonas localizadas, y, por eso, el tatuaje de los puntos en la zona izquierda del pecho y el tórax. Emite un voltaje que es distribuido por la propia máquina en el periodo que me ha sido asignado: quince sesiones, con descanso los fines de semana.

Abro mi agenda: el 16 de marzo se declaró cuarentena y estado de emergencia, ley de aislamiento social. Permanecemos todos encerrados en casa. Hace dos días fue mi cumpleaños.

Quebrantando la ley de aislamiento social, hice una pequeña reunión: cada uno tenía su copa y ninguno me dio un beso o un abrazo. Nos saludamos a la japonesa y nos reímos. Fue la última vez que vi a mis amigos. Comimos torta y charlamos sobre un futuro que aún nos parecía risible. Hoy cada uno permanece en su casa.

Miss Victoria, hoy la vi más detenidamente. Es decir, de lejos, la contemplé para verla en toda su imponente majestuosidad. Su cabeza salía de la pared con un cuello enorme con cuyos ojos me mira cuando pasa sobre mi pecho. Cerré los ojos y parecía que estaba en una nave nodriza a cientos de kilómetros de aquí, de ese ahora que es todos en casa y una mujer que me toma la temperatura cada vez que ingreso, y luego el técnico que me acomoda para que mi cuerpo encaje perfectamente en sus fauces.

Miss Victoria es serena y promiscua a la vez. Trabaja todo el día, un paciente tras otro. Para ella, no hay descanso. Necesita alimentarse todo el día. Los médicos dicen que esto lo hacen por mi bien, pero a mi cuerpo no le gusta demasiado este bien. Preferiría no hacerlo y, sin embargo, ya está allí acostándose en el vientre de *Miss Victoria*, dejándose tocar por un trabajador, que es, a la vez, un brazo más de *Miss Victoria*, su operario o su esclavo, pero no su comandante, porque a *Miss Victoria* no la manda nadie. Ella sola se gobierna, solo necesita que alguien toque algunos de sus botones y empieza a subir y a bajar y a enviar rayos. Nadie tiene el poder que ella tiene.

Hoy pude observar de dónde viene su centro: detrás de dos pantallas que la circundan, hay una puerta, y allí está su cerebro. Lo sé porque el otro día, al entrar a la habitación donde descansa y trabaja a la vez, había un hombre que me era desconocido. El técnico me dijo que pase, y yo le dije que no pasaría hasta que saliera ese hombre. Me dijo que era el ingeniero, que no había problema. Es así, soy un pedazo de carne sobre una superficie metálica. Me pregunto si lo hice por pudor o por una mínima conciencia de seguirme reconociendo en este cuerpo de forma completa y no fragmentada, y de evitar la promiscuidad de los cuerpos enfermos. Resistí. No me quitaría la bata clínica hasta que no se fuera aquel desconocido. Esto suponía que el técnico me era familiar. A él, por una cuestión de pragmatismo y sumisión, sí debo enseñarle mi falta, mi cicatriz. En realidad, son dos. Ambos intercalan sus días de trabajo. Me preguntaba si, al vernos así, al ver cientos de horas traducidas en días y años de huecos y heridas, su mirada estaba acostumbrada a esos fragmentos de nosotras mismas. Si nos desexualizaban porque es lo correcto para hacer el examen, o si ellos también se habían tenido que castrar, o si tal vez estos cuerpos les eran deseables de tanto mirarlos.

Pienso en el deseo. ¿Seré deseable para alguien?, ¿seré repulsiva? Sí, es lo más probable. No es agradable ver una cicatriz donde antes había un seno. No es agradable ser asimétrica, pero ¿soy yo la que debo liberarme de esa visión o es el/la otro/otra?

Por lo pronto, la única que me sabe mirar es *Miss Victoria*. Me mira sin pestañear, con sus ojos rojos, y me inunda con su mirada de una manera tan profunda que duele.

Al llegar a casa, me pongo una crema, como algo y me echo a dormir.

Hoy mi yo poético se vio crucificado en brazos de *Miss Victoria*. Los brazos alzados para que los rayos ingresen de manera efectiva y correcta. Mi yo poético se ha entregado sacrificialmente. Ha cerrado los ojos y, contando el número de arcos hasta que la máquina se ha apagado, he podido bajar los brazos. Me he aliviado. A veces se me adormecen, sobre todo el brazo izquierdo, ese con el que aparentemente no hago nada, hasta que descubrí que me hacía falta.

La cuarentena sigue, los contagios ahora están en la gran Lima popular. Es el cuerpo a cuerpo del pueblo con el virus, pero siempre ha sido así.

THOREAU

Dilatamos la verdad. Nos decimos que eso nos sirve para ejercer la vida. Ocultar esa verdad nos ayuda a experimentar una serie de hechos en convivencia con lo que nos acecha. Sabemos que algún día se nos presentará con todo su rostro. Yo escribía para no oír los gritos de mi madre. Las madres de antes ocultaban bastante bien sus vidas, pero sus síntomas eran tan palpables que ocultarlos en su mesa de noche hacía que cada tarde se incendiase la casa.

Mi amiga G había decidido desaparecer de nuestras vidas. La última vez que supe de ella (en condición de amigas, pues las otras veces en que nos hemos visto no diría que fuimos eso) fue a través de una llamada de teléfono. Todavía podíamos usar los teléfonos fijos. Las dos vivíamos en Estados Unidos. Me llamó y me dijo que estaba grávida, que había descubierto que su novio tenía otra pareja y que estaba desesperada. Le dije que quizá le convendría regresar a Lima unos días para estar con su familia, encontrarse con los amigos. Ser inmigrante no es fácil. Las lágrimas y las pérdidas no se entienden ni se consuelan por igual. Después de eso, ella desapareció. La llamaba y no contestaba, le escribía y tampoco... Al poco tiempo, me enteré de que se había casado con un gringo. Jamás había oído hablar de él y luego lo he visto a la distancia alguna vez que ella me lo presentó. Ahora tienen dos hijos.

Su exnovio, el supuesto padre de la niña —y digo supuesto porque yo tengo un *gap* narrativo después de esa llamada, y ese hueco jamás ha sido posible volver a llenarlo, ni con historia, ni con afecto—. Bueno, volvamos al exnovio. Es extraño, ahora que lo pienso, era un gran amigo mío. Lo conocí por mi exesposo y, rápidamente, nos hicimos grandes amigos; de esas amistades que surgen a flor de piel. Cuando fui a los Estados Unidos, G vivía en Lima. Había regresado de allá y decidido pasar un tiempo en el Perú.

El tiempo, para el extranjero, pasa en otra dimensión: la vida sigue en el lugar que la dejaste. Y, cuando volví, vivían juntos. G salía conmigo muchas veces y las veces en que no salía conmigo mentía y decía que estaba conmigo. Una noche loca en que nos perdimos en un trío, entendí la historia paralela. Ella tenía un romance con el tipo del trío. Le pregunté por qué o quizá dije: “Eso no se hace”. No lo sé, cosas que solía decir en aquel tiempo. Y ella me dijo que era una cucufata, una conservadora. Me sentí increíblemente atacada. Su novio se pasaba toda la noche llamando. Su novio, alguien que yo sentía íntimo, ya no lo era. Se había perdido esa complicidad en mi viaje, o yo me había perdido de algo.

Algo estaba muerto, pensé. O alguien estaba muerto. Mi examigo jamás decía nada. Todo se lo guardaba como un muerto, pero el muerto veía —como cualquiera que ha

sido engañado— la absoluta revelación del amor que le llegaba a cuentagotas. ¿Por qué lo engañaba ella? No lo sé. Mi hipótesis era que ella no lo amaba, pero estaba a su lado porque necesitaba una verdad para poder seguir. Después de todo, su gran amor la había dejado para irse a España. Ese gran amor al que le cocinaba y le resolvía la vida. Ese poeta inalcanzable que la acusó con su mamá cuando ella se consiguió otro novio.

La vida necesita de algunas columnas, aunque endeble, para poder seguir.

Por mi parte, mi vida siguió. Mi afición por las casas y las tumbas se definió en los Estados Unidos. Enrique y yo decidimos ir, un día de verano, al Walden Pond, a ver el lugar donde los poetas metafísicos se habían inspirado, a ver una ruina del pasado literario. En realidad, no estábamos muy seguros de qué encontraríamos ni de cómo iríamos. No teníamos carro, así que tomamos el tren a Concord. De la parada al lago, había un buen trecho. Había que caminar. El sol era inclemente. Un viejito nos invitó un par de Coca-Colas antes de abandonar la ciudad e internarnos en la carretera. No había veredas: caminamos en una pista estrecha entre maizales o quien sabe qué plantas cultivadas a ambos lados del camino. De vez en cuando, había que apearnos para que los carros pudieran pasar. Un muchacho nos hizo cortar camino al indicarnos que podíamos cruzar el bosque para llegar más rápidamente al lago. Enrique se quitó la ropa y se metió. Yo, más tímida, me quedé sentada en la arena viendo a todos esos niños sumergirse en las aguas brillantes del lago. Luego fuimos a ver la casa de Thoreau. No sabía bien quién era en ese momento. Miré su casa, eso que llamaba “casa” y que había sido reconstruida para los turistas. Era un espacio donde debía imaginar que cabían una cocina y una cama. El regreso fue idéntico: una larga caminata y a tomar el tren de vuelta a Boston.

En un momento de su vida, Thoreau se fue a vivir al bosque unos dos años. Allí se originan sus libros *Desobediencia civil* y *Walden*, de sus caminatas por los bosques de Concord, Lincoln y Maine. “Me fui al bosque porque quería vivir deliberadamente, enfrentar únicamente los hechos esenciales de la vida, y ver si podía aprender lo que ella tenía que enseñar, no sea que cuando estuviera por morir descubriera que no había vivido” es uno de los pasajes más bonitos de *Walden*, su alegato por la vida en comunión con la naturaleza. Esa casa miniatura de madera había sido construida sobre el terreno de su amigo, el poeta metafísico Waldo Emerson. Años después llegaría al cementerio de Sleepy Hollow con mi amigo Carlos. Allí visitamos su tumba. Más allá estaban Waldo Emerson y Louisa May Allcott, a quien le dejé un papelito como testimonio de mi visita.

“La única obligación a la que tengo derecho de asumir es a la de hacer siempre lo que creo correcto” afirma en *Desobediencia civil*, su alegato contra el gobierno y su

teoría del Estado. Se negó a pagar sus impuestos y fue puesto en prisión por sus ideas, pero siempre hubo alguien generoso entre su familia y sus amigos que los pagó por él. Incluso una profesora portuguesa que vive en Nueva York me dijo que su austeridad no era rigurosa. Es verdad, vivió mucho tiempo con la familia de Emerson, ayudando a la esposa de este en casa.

¿Qué es hacer lo correcto? ¿Decirle a una niña que quizá ese gringo que ve todos los días no es su padre biológico? ¿Decirle a mi amigo que G lo engañaba con el tipo del trío? ¿Decirle a G que, cuando descubrió a mi amigo con otra, era algo así como una suerte de justicia poética? Cuando ellos decidieron regresar a los Estados Unidos, ella continuó con su doctorado, mientras que él recién empezaba su maestría en una universidad a la que, para llegar, había que internarse en lo profundo del territorio yanqui. No resultaban tan fáciles las visitas, comprar pasajes de avión y coordinar el recojo en el aeropuerto; cosas que yo no conocía porque en Boston, aunque todo es antiguo, el tranvía y los buses funcionan en la ciudad.

Después de casi diez años, ahora que veo a G por los estados de Facebook, me siento en las antípodas de lo que siempre pensamos para nosotras. No sé si siga escribiendo, no sé si se ha vuelto hacia algún tipo de religión. La vida que llevamos juntas, esas vidas de todos los días donde no hay uno solo en que no hablaríamos por teléfono, no hiciéramos un plan, no saliéramos a beber, esa vida ya no existe. Sí, pasan los años y las energías van disminuyendo, te domesticas con el paso del tiempo, te internas en bosques y te prendes fuego. Pasas por el ritual de la separación, te purificas y sigues. Hay vidas con las cuales parece unirse un afecto muy profundo hasta que algo se rompe; algo muy fino, que parece ser aquello que enlaza una humanidad con otra, se quiebra. G se separó de mi amigo ya no tan amigo, a quien, por cierto, luego de su viaje para estudiar en los Estados Unidos, jamás volví a ver. Solo supe que ahora vivía en las montañas de Dakota con una americana altísima, miembro de las comunidades originarias.

Hay personas que se esmeran en entrar a bosques y no salir jamás. Hacen crecer capas y capas de maleza y ya nunca más puedes volver a reconocerte en sus corazones. Hay verdades prohibidas. Las pocas veces que me he encontrado con G en Lima han sido fugaces, y solo alguna vez se reanudó en algo nuestra complicidad, pero nada se repite. Acabado ese periodo de vacaciones en el que los niños se quedaban en casa de su madre y su esposo no viajaba con ella, todo volvió al frío distanciamiento. Ahora G tiene dos bonitos niños y una familia donde guarecerse, supongo. Quisimos ser poetas en una época en que ya nadie creía en la poesía, pero yo me emperreé en seguir escribiendo. Formé una familia con un perro y un gato. A veces nos visitan novios o amigas.

Thoreau dedicó su vida a sus pequeños viajes, a sus escritos y a curiosidades botánicas. Cada vez que leo *Walden*, quiero irme a vivir a los bosques, pero soy demasiado urbana para que eso sea posible. Entonces, me dejo arrastrar por los bosques de mi imaginación, bosques y plantas que crecen dentro de mí. Pienso en ese tiempo como esa chica noventera que jamás abandonará la nostalgia de lo perdido. Pienso en mis amigos, en nuestros bailes en Bauhaus, en Nébula. En nuestra sobrevivencia limeña, en nuestros amores perdidos, y en el corazón de mi amiga G.



Photo by Steve Johnson on Unsplash

P.
**POESÍA &
REFLEXIONES**

CARLOS
LÓPEZ DEGREGORI

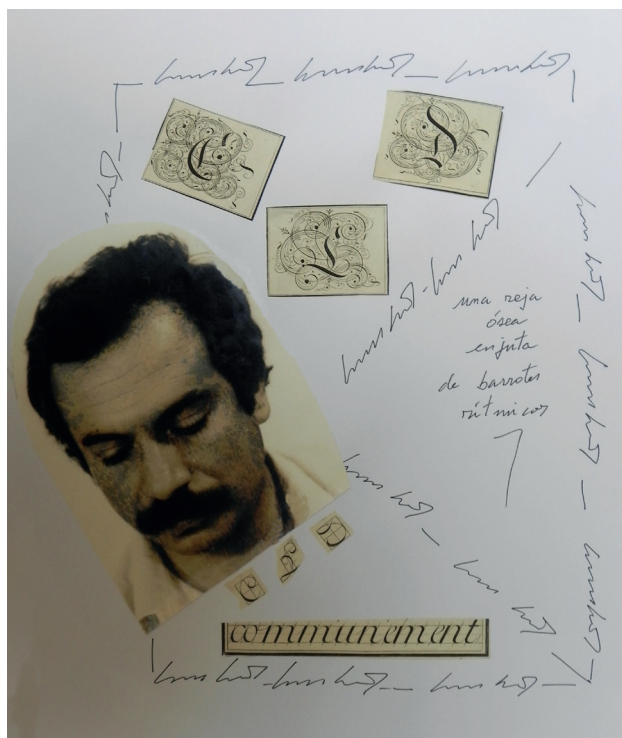
Una tiranía personal

I

Mi firma fue una prueba esta mañana. Mi vieja firma en un documento de identidad que por una vocación circular volvió a mis manos. Sigo el trazo con mi dedo como si quisiera recordar unos movimientos perdidos que no logran ocultar mi nombre y compruebo cuán parecida es a la de mi padre. Era. Nunca la establecí. Pasó en una ráfaga. Mi firma cambió como la de todos. Se fue desmantelando. Se afinó hasta convertirse en la sucesión de olas enfebrecidas y punzantes que es ahora.

Firmo en la primera página de un libro que tengo a la mano y comparo ambas rúbricas. Las enfrento. Las pruebo con muescas y agujeros. Las torno estanco para abreviar. La inclinación de las grafías se mantiene, el perfil incisivo y prolongado de la C, la A prácticamente irreconocible, la L intrincada como una penitencia y la línea de la Z que desciende en un último esfuerzo para cortar el horizonte que soy. Firmo en el muro de mi habitación, en el incendio del aire, en la zona interna de mi brazo. Lleno con ellas una página como en los remotos castigos escolares y descubro que ahora se confunde con la de mi madre.

Padre y Madre ya murieron, pero siguen en esta ondulación que no transcurre, en esta tiranía personal.



II

Una reja ósea, enjuta, de barrotes rítmicos. Estoy detrás. Con un puñado de luz o un punto de atención me pueden descubrir. Allí me oculto agazapado con el sudor que me abrillanta. O en cuclillas vaciando el vientre. O alargado porque sigo siempre una línea pitagórica.

Si fuera taoísta diría que estoy entre los trazos porque me corresponde el vacío. Como una rueda cuya finalidad está en el espacio que dejan los rayos o la nada interior de un cuenco de arcilla.

Si fuera cristiano pensaría que sobrevivo en las palabras que escribió Cristo en la arena cuando se acercaron los escribas y fariseos a preguntarle por la mujer adúltera que apedrearían. Las borró antes de que pudieran leerlas. Quizás era la firma de Dios o la cicatriz invisible que hay que dejar en el mundo.

Si fuera el rey de la máscara de oro usaría una careta de letras. Los cortesanos, los bufones, los alabarderos, mis concubinas no podrían ver mi lepra blanca.

En mi firma siempre hay un trozo de nada, una lepra íntima, una piedra, unos dedos ensalivados que escriben un secreto y lo borran después.

III

Hospital Portada de Guía. Regresa ese nombre esta tarde. Quizás porque las monjas españolas de los primeros años de primaria contaban historias de niños expósitos, de cautivos con el alma carbónica, de peregrinos, de leprosos. La palabra *lepra* me aterraba porque era indistinguible de la realidad. No había distancia entre el signo y la cosa. Sufrí la primera vez que vi *Ben-Hur*. La tensión crecía con la carrera de cuadrigas y el combate de las galeras que eran el preámbulo para descubrir a la madre y a la hermana enfermas, al valle sombrío en el que figuras torcidas y harapientas salían de cuevas y guaridas.

Un domingo quise probarme y llené una página con la palabra *lepra*. Al principio mi mano temblaba, los trazos parecían cabezas cubiertas con un capuchón, las letras agitaban una matraca. Luego comenzaron a fluir. La *l* - la *p* -la *r* en tinta azul. Como en un milagro crístico que limpia la blancura de la enfermedad. La caligrafía cura, contiene, afila el alma como si se tratara de un lápiz para escribir los días que vendrán.

IV

Episodios mnemográficos, patográficos. psicográficos. Un traspié de la memoria o una falla en la caligrafía que a los siete años era mi empeño mayor. Palotes, crestas, espirales, olas en los cuadernos de doble línea. Primero con lápiz y después con pluma fuente y papel secante. El aprendizaje de las letras como domesticación. Soy diestro, pero si eras zurdo o tenías dificultades para los trazos te hundías en la maldad de la escritura. Torpe, estúpido. Eras el jumento que regresa cansado en la tarde y pisa las piedras rojas del pavimento.

Los curas norteamericanos trajeron la caligrafía Palmer a mi colegio en los años sesenta. Escribir con los músculos del brazo y no con la fuerza de los dedos. Ahora descubro que apareció en el siglo XIX con la intención de uniformizar la escritura comercial. Estoy de espaldas y sé que atrás hay una masa de escribientes encorvados en sus mesas de trabajo. Tienen esas lámparas con la magia incandescente de Edison y protectores en los puños de sus camisas. Escriben sin hablar ni detenerse. Solo se oye el ritmo sonámbulo de las plumas arañando un papel fibroso.

V

Signum: marca, insignia, un algo que se sigue. Cuando escribo, me uno a los que me antecedieron. Doy vueltas en mi desierto y encuentro algunos demonios que tientan los músculos y movimientos de mi mano. Pocos o muchos algunos. Me alimento de insectos y hierbas amargas, me refugio en una guarida de grafías decrepitas. Escribo para aislarme y reunirme con leyentes desconocidos. Me encierro en el cielo de mi cabeza y sigo las tormentas de arena. A veces llueven aerolitos, cometas, trozos de estrellas que vienen de una zona inmemorial. Llover es un verbo impersonal: una acción realizada por nadie que es la naturaleza o la propia fuerza de la lluvia. Escribir es para mí un verbo también impersonal que necesita ser persona. *Signum*. A quién sigo. Quién me sigue.

Vuelvo a mis primeras palabras veladas y reveladas. Establezco un vínculo íntimo con los trazos que leo y especialmente los que escribo. Presencias del *signo* en sí. El vocablo *lepra* estaba enfermo, me expulsaba con sus matracas, aguardaba agazapado con su capuchón para contagiarme. Dos sílabas sucias más que las blasfemias que luego eran borradas por madres y abuelas. Tengo aún el sabor del jabón en la boca. Con otras palabras me *persignaba* porque eran estandartes, pequeños escarabajos amorosos. Signos de identidades que grababa en las cortezas de los árboles. Notas pueriles que jamás llegaron a unas manos púberes, iniciales colgadas en las telas de araña. Me hiego la piel cuando escribo de mis amores platónicos a los doce, trece años. Úrsula, Nelda, Cecilia. Nombres que fueron cuerpos tibios, con un olor semejante al de la santidad.

¿A qué huele la santidad? A Nelda que es una variante de Eleonora y que arrastra la negrura pulida de Poe. O a Úrsula, pequeña osa que apenas cabe en la úvula. A Cecilia -*Caecilla*- que significa ciega o caída del cielo. El cielo es ciego. La caída es siempre ciega. Mi caligrafía y los textos que he escrito son una prueba de mi ceguera. Precipicio sonoro y gráfico. Ahora a los 68 años, cuál palabra me intimida, cuál me fascina. A quién merezco, si es que aún caben merecimientos para mí. Bucle crecido desde un punto, desde un pulso sangrante.

Cecilia, Nelda, Úrsula. Cómo serán ahora sus firmas si es que aún están vivas.

VI

La escritura, dijo Theuth, hará más sabios y memoriosos a los hombres. Todo quedará petrificado en incisiones y jeroglíficos. Arañamos las superficies de piedras, paredes, papiros, lienzos, códices, libros. Se escribe para preservar la voz nimia o grandiosa que retorna en el acto de la lectura. Si lees en voz alta tocas al oyente. Leer es palpar o arañar o lacerar o tatuar. *Verba volant, scripta manent*. Así fue hasta que apareció San Ambrosio. Los monjes se asombraban al verlo leyendo en soledad y absoluto silencio. Después todos lo seguimos y así encerramos nuestra voz en un capullo gigantesco. Nos volvimos sordomudos para acallar nuestra alfabetofilia. Vivo en las letras, deambulo en ese vocerío mudo como los leyentes que recorren los hexágonos de la Biblioteca de Babel. Se detienen para comer, dormir, usar el retrete. Después, un golpe oblicuo como a las mulas para que continúen.

Theuth, inventaste el cálculo, los dados, las letras. Comías carne de Ibis y quizás labraste la estatua del escriba egipcio que fue robada en las campañas napoleónicas con la piedra de la Rosetta. Permanece sentado en el Louvre con las piernas cruzadas y sus manos despliegan un papiro. Está a punto de realizar su tarea. Fue hallado en una tumba cerca de Menfis y su condena consiste en escribir para siempre ante la mirada asombrada de los turistas. Los escribas consignaban datos, cifras contables, conjuros, listas de ofrendas, el destino de los faraones, trazaban el camino de los esclavos y los muertos ¿Soy un *escriba*? No. Quizás un *contra escriba*, una silueta de carne borrosa, vagamente humana que también se encuentra en posición sedente.

Aprendí a escribir con dificultad. Ataba el lápiz a mis manos con cuerdas imaginarias. Y luego llenaba páginas por el solo hechizo de los trazos. Escribir más allá del corazón y la cabeza. Desmaterializar. Ocultar. Perseguirme. Construir trampas y celadas. Censurar al otro que soy y a los otros. Refugiarme en mi brazo caracol con ciencia y alma. No es sentido lo que brota al escribir. Es una resonancia que nuestra mente genera en los movimientos del brazo, en la fascinación de usurpar la vida del papel. Respiramos con los trazos, cedemos al ritmo de los músculos. Nos aterra la hoja en blanco y la llenamos de manchas, borrones, garabatos, esqueletos de palabras. Y poco a poco aparecemos como un desconocido de espaldas. Si hay suerte se distingue el perfil. Nunca está de frente con los ojos fijos en nosotros desde una cabeza flotante. Es la erótica de la soledad. Uno escribe para defenderse de sí mismo, aprende con qué fantasmas hablar y ante quienes callarse.

Y la clausura del texto con la firma como un simulacro de identidad. Una guarida para enroscarme. Un golpe oblicuo.

VII

Letra: brazo, diente, pierna. Dedos ideográficos, fonéticos, artríticos. Transformo la materia bruta en materia organizada. La caligrafía es el arte de las ligazones. Aplicar el esfuerzo para mantener los músculos y los huesos en su lugar, la cabeza en el techo celeste que le corresponde. Sigo con mi uña el simbolismo de las letras. La C es luna creciente, mar. La L, poder. La S, dientes o serpiente. Cadmo, antes de fundar Tebas, capturó serpientes y les arrancó dientes hasta sumar 16. Al sembrarlos germinaron las letras. El bien hablar. El bien mentir. El bien maldecir. Y todo cubierto con vendas en la firma: garabatos, técnicas de momificación. ¿Cómo fue la rúbrica de Fausto, la de Enoch Soames? ¿Cómo se firma el contrato decisivo para que el alma se desprenda?

VIII

La pluma como metonimia del Yo. También la errancia de un Yo ajeno que incorporamos en la casa de nuestro cuerpo. Me sigo en los movimientos de la mano, en la motricidad que espío. Trampas de tinta. Lunares, censuras, hoyos. *Página de un diario*. El niño observa al padre descalzo en la cama. Tiene los brazos cruzados y viste su ropa mejor. Llenan la casa los parientes y amigos. Beben café, fuman, conversan en voz baja. En la noche no hay bombardas ni chocolate pascual: solo sorpresa, desconcierto, cansancio. El niño sufre porque no lo toca el sufrimiento. Le desconcierta ese espejismo anímico. Se acerca al escritorio y toma la pluma de su padre. Ahora sabe que es suya y podrá firmar y escribir con ella. Siento que ese cuento fue escrito para mí. Conservo la pluma de mi padre y tiene las mismas iniciales que compartimos. Firmo y yo soy mi padre, aunque he desmantelado sus trazos. Hay un enigma adicional: Ribeyro escribió su cuento en 1952, el año de mi nacimiento. Cuando mi padre murió sufrí porque no sufría. Cuando mi madre murió sufrí porque no sufría. Tardé meses en acoger el sufrimiento, en volverme uno con él. O con ellos. Firmo y soy los dos. Inicuo en cuerpo, en trazo, en alma.

¿Qué moralidad hay en este relato?

IX

¿Cuál es la categoría gramatical de una firma? ¿Es una entidad evolucionada de pronombre? ¿Un ego que trasciende la primera persona? Estoy aquí, pero no estoy aquí. Marco. Refrendo. Me apropio de seres materiales e inmateriales. Me torno rastro presuntuoso, prueba de mi existencia. Golpe.

Roland Barthes reflexionó sobre un castrado que se disfrazaba de mujer. Aparece en la novela *Sarrasine* de Balzac. ¿Quién habla?, se pregunta Barthes ¿El héroe de la historia, el autor Balzac, la feminidad, la psicología romántica? Nadie habla. La escritura es el lugar neutro, oblicuo, el páramo donde ha muerto el autor. No estoy de acuerdo contigo, Roland. Me gusta el sonambulismo de tu escritura y su paradoja confesional cuando abandonaste la esterilidad del estructuralismo. La firma es la resurrección del autor, su apuesta por una posteridad. Firmo ingenuamente mis textos y poemas para que mi sombra pequeña siga en ellos y me sobreviva.

Firmo, luego existo. ¿Y los otros?

Los enajenados no tienen firma. Dejan un olor que los identifica, una presión en las cosas y el aire, un aura.

Los mancos se sirven de garfios y prótesis para escribir.

Los sordomudos sienten descargas sacrílegas cuando la pluma hiere el papel.

Los cuadripléjicos recuerdan grandes trazos en un campo nevado.

Los calígrafos chinos son también espadachines y perfeccionan con sus plumas la estocada mortal que los distingue.

Los censores firman sus prohibiciones para hacerlas más prohibidas.

Las sibilas escriben profecías y los centuriones marcan los cien cuerpos que atravesaron con sus lanzas.

Los médiums son intermediarios de palabras silentes, incorpóreas. Escriben con ambas manos y movimientos espasmódicos. Empuñan el lápiz como si fuera una cuchara.

A ningún dios le alcanzan los números para distinguir los nombres de tantos desvanecidos que ya nadie recuerda.

Los analfabetos, los disléxicos, los ancianos desmemoriados garabatean espejismos.

X

El siglo XIX fue espiritista. Era elegante el histrionismo sobrenatural, tomarse de las manos en una mesa circular, oír golpes, expulsar ectoplasmas. Aparecían músicos que tocaban el piano sin haberlo aprendido antes, poseídos por los dedos de Mozart que moraba en Júpiter. Se recibía el don de lenguas, se reverenciaban mensajes crípticos.

Ser espiritista sin serlo. Ser espíritu deforme, aunque alzado. Orar y escribir una plegaria privada. Adquirir una ouija, una piedra magnética. Con la ouija un alguien inmaterial le transmite una certeza a un alguien material. Con la ouija escribes o te escriben, te brindan una pequeña anticipación de tu destino. Sí o No. Los planos que se abrazan, las líneas horizontales y verticales como barrotes geométricos. En la palabra *ouija* falta la letra *e* de fe, de eje, de excedente, de ego. La *O* inicial es un rostro que te observa, te vigila. En la ouija no hay un ego, no existes en ese tablero de encina con letras primorosas. *O* de enebro que es un árbol lóbrego como la psicografía y la pneumatografía. En la primera la mano ciega del médium escribe las palabras del espíritu. En la segunda el texto se manifiesta sin ningún intermediario, de pronto está en un muro o un papel.

Soy platónico y creo que un daimón dicta mis poemas.

Soy surrealista a mi pesar. Un surrealista espúreo que no cree en la escritura automática ni en el pentotal que abre sus exclusas.

Soy un pessoano que aguarda su día triunfal, la mano desasida de Alberto Caeiro. Pessoa era un médium Psicográfico, Pneumatográfico. Creaba pasajes entre los planos de sus heterónimos.

Ah, mis dedos crispados que se aferran a una pluma. Ah, mi libro del desasosiego.

XI

Muchay encendió su pipa con dos centellas de pedernal croata.

¿Se puede acaso tomar el nombre de una persona y esconderlo en un estuche, como una simple sortija o un billete?

Se puede. Uno pierde su nombre cuando entrega una firma. Queda en las manos de un destino ajeno.

La vida de un hombre está revelada toda entera en uno solo de sus actos. El nombre de un hombre está también revelado en una sola de sus firmas. Saber ese acto representativo es saber su vida verdadera. Saber esa firma representativa es saber su nombre verdadero.

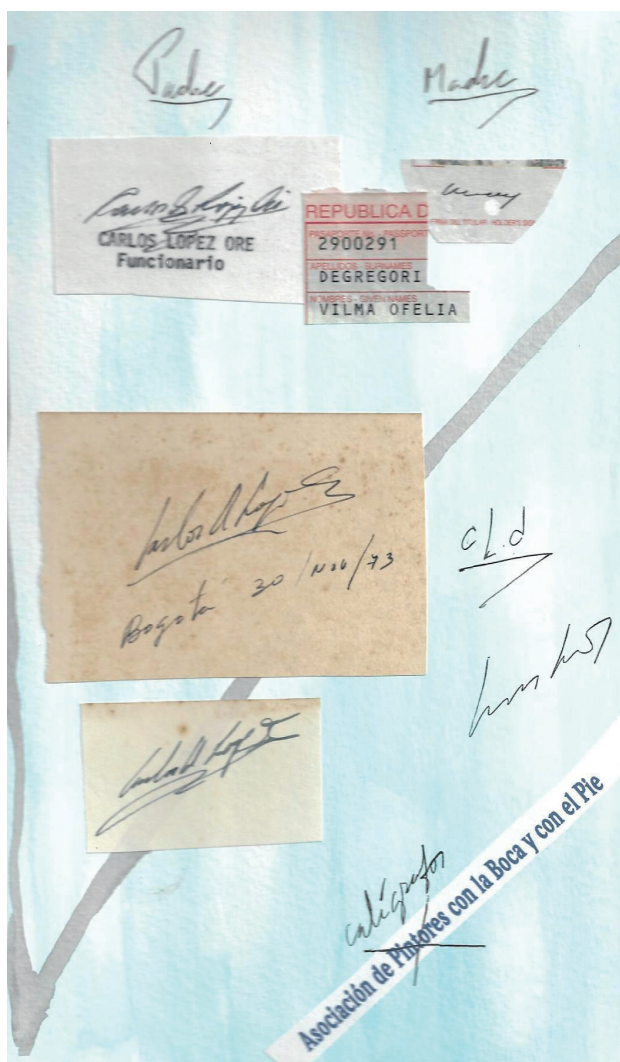
Leo *Teoría de la reputación*. Me gustaría ser el autor de ese texto. Bebo absintio de Viena, esa destilación religiosa y armada.

Discuto con Vallejo mi *secreto profesional*.

XII

Convólculo.

Un campo tiránico de *gramíneas salvajes*. Siembra las letras. Traiciona tu estilo.



XIII

El nombre mejor es el que uno emplea para llamarse a solas. Nadie lo ha escuchado jamás. No hay malentendidos. Y si firmas con él aseguras que nada cambiará. Persistirás en tu naturaleza. Es como poner un cerrojo para que no huya el alma.

Me pregunto por qué he cedido a esta tiranía. Tal vez se trata de un ejercicio caligráfico de supervivencia.

Dejo mi rúbrica en una danza realizativa.

Después el soplo inerte.

La invisibilidad.



Photo by Steve Johnson on Unsplash

S.

SEMIÓTICA

Cambio y fuera: del banquete a la bancarrota

ÓSCAR QUEZADA MACCHIAVELLO

Cuestión previa: la lógica de la acción

Un banquete ofrecido por el protagonista al presidente de la república. En el esquema narrativo de la búsqueda, ese banquete figura como objeto modal de poder, no vale por sí mismo sino por lo que significa como medio-para. Llena el ‘casillero’ correspondiente a la competencia del sujeto con vistas a una performance que él mismo se ha propuesto cumplir¹.

Siguiendo la norma clásica del género, la instancia de discurso, en cuanto narrador observador, cuenta una historia de la que está ausente, lo que no impide que se muestre en juicios de valor en torno a esas terceras personas observadas como actores natos. Parece que nadie habla, que todo ‘se cuenta’ solo. No obstante, por un lado, el efecto de ‘realidad’ es reforzado con embragues enunciativos, esto es, con simulacros de diálogo entre esos actores; por otro lado, es posible develar marcadores de actitud de ese narrador construido como testigo ante un espectáculo que lo encubre y revela a la vez como instancia de evaluación e interpretación axiológica. El cuento es ‘llevar cuenta’ de un hecho. Pero el hecho existe contante, sonante, contado, puesto a significar y significado por alguien. No hay hecho no significante. *Algo ya pasó* y ‘continúa siendo’ en palabras dichas o escritas.

Ahora bien, “la lógica de la acción se basa en una transformación discontinua de los estados de cosas. Una acción enlaza dos situaciones, la *situación inicial* y la *situación final*, cuyos contenidos respectivos están invertidos” (Fontanille, 2001, p. 165). Antes de la acción, el protagonista es carente, mejor dicho, no carece de carencias. Ambicioso, no está conforme con su situación. Quiere y no tiene una embajada en Europa y un ferrocarril a sus tierras de la montaña. No obstante, tiene recursos para obtener lo que se

1 El cuento que aquí se analiza es *El banquete* de Julio Ramón Ribeyro, publicado originalmente en *Cuentos de circunstancias* en 1958. El relato completo se puede encontrar en ciudadseva.com/texto/el-banquete

propone. Después de la acción, realmente compleja en virtud de todo lo implicado por el objeto 'banquete', tiene la promesa del presidente para acceder al objeto de valor doblemente tematizado. Por lo mismo, cree haberlo obtenido, se siente realizado, merced a un exitoso contrato afectivo y fiduciario articulado en las dimensiones pasional y cognitiva del relato: cree que el presidente va a hacer algo para que él devenga conjunto con esos preciados objetos que hacen uno solo. Su espera fiduciaria está llena de optimismo. Presiente un final feliz. Pero ahí no termina el relato. Falta el nocaut final que sobreviene en la dimensión pragmática. En efecto, de modo muy condensado, el narrador, poniendo en escena el periódico del día siguiente, informa al enunciatario del discurso y a los actores protagonistas que, mientras asistía al banquete, el presidente había sido derrocado. En consecuencia, si superponemos la situación final a la inicial, encontramos que, en cierto modo, el protagonista ha sido castigado por los hechos: en términos de junción, sigue carente, aunque en mayor medida, pues ha gastado su fortuna en el malhadado banquete. Guiado por una motivación endotáctica (querer) y por una aptitud exotáctica (poder) había programado un aumento de su prestigio y de su *poder poder* más. Desear un objeto es imaginarse *con él*. A partir de ahí, su deseo, traducido en disposición imaginaria, pasional, le dicta una estrategia de conducta articulada por un interesado ritual de intercambio: ofrecer un fastuoso banquete al presidente, halagarlo, adularlo, para obtener, *a cambio*, esa añorada embajada y ese potente ferrocarril a sus tierras. En la lógica de la acción, de la programación narrativa, parte de lo nefasto final para arribar a los fastos previos. En la lógica de la propensión procesual, de la consecución discursiva, se sigue la ruta inversa. Veamos.

I. PREPARATIVOS

En efecto, el banquete es solo un medio para alcanzar esos objetos de mayor valor. En relación con mi práctica docente, este cuento resultaba explícito para poner en evidencia la imperfección de una programación aparentemente perfecta, la cual, a simple vista prevé todo lo previsible... sin contar, para nada, con algo tan impensable como imprevisto, esto es, con un evento mucho más breve, rotundo y eficaz que el esmerado plan relatado en casi todo el cuento. Las lógicas de la regularidad chocan con una de las jugadas de lo aleatorio. Tropezan con un accidente, con una extraña coincidencia teñida de tragicómica ironía.

Onomástica

El protagonista se llama Fernando Pasamano, ese apellido es un guiño redondo del enunciatario al enunciatario: crea una imagen precisa del actor. Tratándose de un esnob, entre arribista y huachafo, que, vía contrato, recurre a una estrategia de adulación para alcanzar sus fines, el término no puede ser más preciso: *pasamano*, en cuanto

sustantivo, es la parte de la escalera (se entiende, en dirección ascendente) que sirve para apoyar las manos; en cuanto verbo, *pasar la mano* equivale a *adular*, o, en términos más coloquiales, a *sobar* a un poderoso con el objeto de conseguir una prebenda o una ventaja. En suma, Fernando Pasamano es un sobón, un trepador. En el relato es Don Fernando (DF): un impulsivo sin método. O, para precisar, con cierto método logrado en acto, a marcha forzada.

Arquitectura / Albañilería

La programación narrativa del relato, al ser convertida en temporalización discursiva, equivale a dos meses. Esa anticipación del ‘magno suceso’ hace de DF un sujeto calculador (por el título, el enunciatario asocia el ‘magno suceso’ con el ‘banquete’). “En primer término, su residencia hubo de sufrir una transformación general” (Ribeyro, 1973, p. 111). No dice “casa”, no dice “departamento”. Dice “residencia”, término que modaliza a DF como sujeto de poder: posee una residencia y cuenta con los medios para someterla a una “transformación general”. Este último término condensa un aspecto importante de los preparativos para el banquete. Con vistas a dar cuenta de la elasticidad del discurso, vamos a la expansión de esa condensación: “Como se trataba de un caserón antiguo, fue necesario echar abajo algunos muros, agrandar las ventanas, cambiar la madera de los pisos y pintar de nuevo todas las paredes” (Ribeyro, 1973, p. 111).

Cada acción equivale a un subprograma narrativo que presupone otros, no necesariamente dichos, pero sí sugeridos. Se crea así una compleja jerarquía de programas presupuestos e implícitos, coordinados unos con otros, en unos casos concomitantes, en otros, no concomitantes, de acuerdo con la generación de coherencia. La acción se encadena en actos sucesivos y simultáneos.

Desde el momento en que se trata de un “caserón antiguo”, el poder inicial de DF queda un tanto atenuado con vistas a dar cuenta de lo laborioso de la transformación y, por tanto, de las complicaciones en las que DF se va involucrando. Sin duda, en su imaginario pasional ya ha cobrado forma una especie de ‘fotografía’ de lo que *debe ser* una residencia digna del ‘magno suceso’ por él programado.

Mobiliario

Previa anáfora condensadora, “Esta reforma”, sigamos con la expansión, la cual cambia de isotopía pasando de la infraestructura de la residencia a su mobiliario:

Esta reforma trajo consigo otras y —como esas personas que cuando se compran un par de zapatos juzgan que es necesario estrenarlos con calcetines nuevos y luego con una camisa nueva y luego con un terno nuevo y así sucesivamente hasta llegar

al calzoncillo nuevo— don Fernando se vio obligado a renovar todo el mobiliario, desde las consolas del salón hasta el último banco de la repostería. Luego vinieron las alfombras, las lámparas, las cortinas y los cuadros para cubrir esas paredes que desde que estaban limpias parecían más grandes. (Ribeyro, 1973, p. 111)

En lo que respecta a la transformación de su residencia, DF asocia ineluctablemente su *poder* con un *deber ser*, grabado, marcado, en su disposición pasional, imaginaria. Está dominado, controlado de modo irremisible, por la potencia de ese *deber ser*, por la imagen de esa residencia ideal que, automáticamente, lo va arrastrando, al extremo de renovar todo el mobiliario.

La inserción del símil de la vestimenta abre las puertas de un mundo posible, cuyo estereotipo son las personas que se van dejando llevar por sucesivas exigencias de renovación, hasta llegar al “calzoncillo nuevo”. Esa nota humorística asimila a DF al personaje obsesivo, hechizado por su propio deseo, tan íntimo como la ropa interior.

Jardinería

La morfología del objeto-residencia, como un todo, explica que los subprogramas adopten una estructura de partes. Eso en lo relativo al espacio de acogida al presidente. En lo que respecta al tiempo, DF prevé un ceremonial que incluye un concierto en el jardín, lo que implica, de vuelta al espacio, ¡construir un jardín! Esa acción compacta, contrae la duración a quince días. Los sujetos operadores (“jardineros japoneses”) transforman “una especie de huerta salvaje” en un “maravilloso jardín rococó”. Como enunciarios, podemos sentir el tempo acelerado y la brevedad de la proeza, con su respectiva iconización: “donde había cipreses tallados, caminitos sin salida, laguna de peces rojos, una gruta para las divinidades y un puente rústico de madera que cruzaba sobre un torrente imaginario” (Ribeyro, 1973, p. 111).

Gastronomías

“La confección del menú” es calificada por el narrador, en relación anafórica con la “transformación de la residencia”, como “lo más grave”. Merced a la figura de la comparación de este nuevo preparativo con aquel otro, todo lo anterior resulta atenuado, leve y sencillo. Sin duda, esta es una operación de aumento de la intensidad y de contraste: lo “grave” remite también a lo complicado. Una disquisición etnosemiótica permite confrontar a los “provenientes del interior” y a los “capitalinos”. Estos, no dichos pero supuestos, están en el centro de la semiosfera (Señores-todo-el-mundo. Landowski, 2007, p. 56). Aquellos, como DF y su mujer, están en sus márgenes (esnobs). Colmar la distancia entre, por un lado, las “comilonas provinciales, en las cuales se mezcla la

chicha con el whisky y se termina devorando los cuyes con la mano”, (Ribeyro, 1973, p. 111) y, por otro lado, “un banquete al presidente”; resulta difícil pues se trata de un tránsito de lo mezclado a lo selecto. DF y su mujer *no saben lo que deben hacer*. Están confundidos respecto a lo que *debe servirse* (no ocupan la posición de ese impersonal identificado con la norma, cuyo emblema es el “capitalino”). Se ven obligados a recurrir a destinatarios del *saber deber hacer*. Ensayo-error: “la parentela” (delegados de la provincia). Ensayo-éxito: “los principales hoteles y restaurantes de la ciudad” (delegados de la capital; y, por extensión, de lo internacional). Gracias a una “encuesta” estos informadores hacen posible una transformación cognitiva de DF: “pudo enterarse que existían manjares presidenciales y vinos preciosos que fue necesario encargar por avión a las viñas del mediodía” (Ribeyro, 1973, pp. 111-112). Pero no solo se trata de los objetos, se trata también de los sujetos, de sus costumbres y modales: una “comilona” no es lo mismo que un “banquete”. La presencia cultural del Otro implica en DF y su mujer, el acicate de una alteridad a la que hay que “asimilarse” a toda costa, expresado en un continuo movimiento de exasperada alienación a todo costo.

Angustia / Seguridad

El sujeto ha cumplido escrupulosamente con todos esos preparativos, ha superado riesgos funcionales y, en lugar de relajarse, se angustia. No sabe en qué va a terminar su magno proyecto: una andanada de datos abre la dimensión cuantitativa de su estado pasional, al banquete “asistirían ciento cincuenta personas, cuarenta mozos de servicio, dos orquestas, un cuerpo de ballet y un operador de cine” (Ribeyro, 1973, p. 112). Se ha metido en algo grande. En la perspectiva enunciativa, todo deviene desmesurado, exagerado, hiperbólico. Sucesivos datos, aparte de estos últimos, han ido dando una idea de cómo DF “había invertido toda su fortuna” embarcado en una interacción bastante arriesgada. No obstante, en la perspectiva de DF “lo grande parece pequeño”, confía en su gran maniobra. Afronta esa angustia con un sentimiento de seguridad en su apuesta: “[...] al fin de cuentas, todo dispendio le parecía pequeño para los enormes beneficios que obtendría de esa recepción” (Ribeyro, 1973, p. 112). En efecto, en las lógicas de la intencionalidad, más que un artista de la manipulación, de la labia, al menos hasta aquí, DF aparece como un guerrero de la manipulación, esto es, como un sujeto que maniobra, que hace cosas, que crea un mundo, un escenario ideal para cumplir con un sueño.

Primer diálogo

En ese escenario se instala el primer simulacro enunciativo. DF, rebotante de optimismo, espera rehacer su fortuna “en menos de lo que canta un gallo”, una vez que el presidente le conceda su objeto de valor doblemente tematizado (embajada y ferrocarril).

Cabe suponer que su fortuna está seriamente disminuida por el descomunal esfuerzo de organización del banquete; por lo tanto, su aspiración a recuperarla carga semánticamente el objeto de valor con una tematización ulterior que, simultáneamente, lo desplaza. Por el lado descriptivo básico, el exceso en el virtual adquirir, o tomar, se expresa en la avidez reiterativa por la embajada y el ferrocarril. Por el lado modal, el exceso en el actual gastar, en el dar de sí, se expresa como derroche, disipación, prodigalidad, pero eminentemente interesados. De ahí que la obsesión por recuperar lo gastado complementa su avaricia proyectándola a un momento futuro en el que, además de la embajada y el ferrocarril, tenga mucho más dinero del que tiene actualmente.

En efecto, la espera, en cuanto dispositivo pasional, reconvierte el objeto de valor en objeto modal: la embajada y el ferrocarril devienen medios para un nuevo fin, a saber, recuperar rápidamente su inversión en el banquete. Mejor dicho, hacer que ese gasto se convierta en inversión. El canto del gallo no es solo emblema de brevedad, también es símbolo del amanecer a una nueva época de su vida. En el contraste entre lo descrito por el narrador y lo afirmado por el personaje (“Yo no pido más. Soy un hombre modesto.”) queda configurada la ironía. La enunciación no asume lo afirmado por DF. El comentario de la mujer respecto al *no saber* aún si el presidente vendrá informa que DF “había omitido hasta el momento hacer efectiva la invitación” (Ribeyro, 1973, p. 112) y cataliza la siguiente secuencia.

II. INVITACIÓN

DF sabe que es pariente del presidente. Un nuevo comentario etnosemiótico, esta vez entre barras, que es lo mismo que ‘entre líneas’ o ‘por lo bajo’, da profundidad temporal al relato y lo tiñe con un toque de oscuro sarcasmo a modo de murmuración: “—con uno de esos parentescos serranos tan vagos como indemostrables y que, por lo general, nunca se esclarecen por temor de encontrarles un origen adulterino—” (Ribeyro, 1973, p. 112). Por contraste, el narrador no es serrano sino capitalino; reaparece así la semiosfera descrita líneas arriba. Solo que, esta vez, añade la promiscuidad sexual a costumbres como mezclar chicha con whisky y devorar los cuyes con la mano. En realidad, seguimos en el mundo de lo mezclado informal visto desde lo selecto formal. Mundo aquel, por temor, no esclarecido. El caso es que ese secreto saber da a DF plena seguridad respecto a la aceptación del presidente. *Aunque* seguro, DF, “para mayor seguridad, aprovechó su primera visita a palacio para conducir al presidente a un rincón y comunicarle humildemente su proyecto” (Ribeyro, 1973, p. 112). Lo secreto llama a lo secreto. Secreta, segrega (conducir a un rincón). La humildad, en este caso, es una figura de calculada sumisión. El presidente, “encantado”, adelanta su aceptación, pero crea suspenso respecto a

su confirmación “por escrito”, pues se encuentra “muy ocupado”. La comunicación del regido es oral, la del regente, escrita. Sutil alusión a la burocratización de las relaciones con el poder político.

Impaciencia / Afectación

La paciencia es *saber esperar*. La impaciencia, *no saber esperar*. Por lo demás, esperar quieto, tranquilo, sin hacer nada, alarga el tiempo de espera. Si no se sabe esperar, no se puede estar sin hacer nada. Hay que inquietarse, moverse, hacer algo para acortar y llenar el tiempo de espera. De ahí que, para distraerse, DF “ordenó algunas reformas suplementarias que dieron a su mansión el aspecto de un palacio afectado para una solemne mascarada” (Ribeyro, 1973, p. 112). A estas alturas, el enunciario ya se ha acostumbrado a un estado de cosas manejado por DF, cuya expresión más concisa es “ordenar reformas”. Esta vez, se trata de un nuevo argumento en virtud del cual cruza un umbral. La diátesis enunciativa predispone al lector a tomar distancia crítica del protagonista; no solo a no identificarse con él sino a sancionarlo axiológicamente como huachafo, esto es, como esnobista ingenuo, cursi, adocenado, atragantado por un exceso expresivo que él mismo no comprende. La residencia deviene mansión. La mansión deviene “palacio”. Pero “palacio afectado”, próximo a lo *kitsch*, es decir a la imitación por la imitación misma, a lo no genuino, a lo sucedáneo, a lo impropio. En su intenso deseo de aparentar lo que no es, DF realiza operaciones de fingimiento, de pretenciosa farsa. A la vista del observador, está montando una especie de rimbombante parodia. La cereza que, como “última idea”, corona las reformas, consiste en “ordenar la ejecución de un retrato del presidente —que un pintor copió de una fotografía— y que él hizo colocar en la parte más visible de su salón” (Ribeyro, 1973, p. 112). La pintura sobre la fotografía remite a una estética híbrida, típica del interior del país, específicamente de la sierra. Por lo demás, esa práctica remite a la inveterada costumbre de funcionarios de todo nivel que consiste en colocar en las oficinas públicas la imagen del presidente de turno para congraciarse con él: retrato de plano medio, con la banda cruzando el pecho. Su salón se convierte así en lugar de culto, en templo que rinde pleitesía a la imagen de la imagen del presidente.

Confirmación / Alucinación

La espera duró “cuatro semanas”. La confirmación fue, para DF, “la más grande alegría de su vida”. Da lugar a “un día de fiesta, una especie de anticipo del festín que se aproximaba” (Ribeyro, 1973, p. 112). Sabor de inminente recompensa, sensación de premio por tanto desvelo, por tanta preocupación, por tanta reforma. Prueba glorificante, diría Propp, pero ansiosamente adelantada. La grata noticia y su correlato celebratorio despiertan la sensibilidad de los actantes centrales de este drama. Los objetos de valor se

transmutan en presencias próximas que afectan a los cuerpos de los sujetos, que acelera sus ritmos. Luego, el sobresalto de la buena nueva es superado, la disposición pasional permite a DF imaginar el escenario de su victoria. “Salió con su mujer al balcón para contemplar su jardín iluminado y cerrar con un sueño bucólico esa memorable jornada” (Ribeyro, 1973, pp. 111-112). Espera relajarse, dormir, descansar. Lo *bucólico* evoca de modo idealizado el campo o la vida de campo (DRAE). DF vive en la ciudad, pero viene del interior. Un sueño así remite a la infancia como a una edad de oro, e incluso al seno materno. Deviene sueño nutricio, pensando en la otra acepción de *bucólico* (DRAE).

No obstante, al contemplar el jardín, éste “parecía haber perdido sus propiedades sensibles” (Ribeyro, 1973, p. 113). Esa desensibilización del jardín no solo es huella del narrador omnisciente que, en cuanto observador, ve desde el interior de su personaje. Señala también la causa de esa pérdida de propiedades sensibles del jardín: el estado de alma de DF es tan obseso y ansioso que el jardín, en cuanto estado de cosas, se convierte en espejo de su avidez y de sus más reprimidos deseos sexuales. El dispositivo pasional hace vibrar, paroxístico, el motor de lo imaginario. DF se alucina a sí mismo, en primer plano, como en tres posturas y vestimentas “con una decoración de fondo donde – como en ciertos afiches turísticos – se confundían los monumentos de las cuatro ciudades más importantes de Europa” (Ribeyro, 1973, p. 113). El símil de los afiches da cuenta de una imaginación estereotipada, de una iconografía que lo domina. El caso es que ya se ve a sí mismo en Europa. “Más lejos, en un ángulo de su quimera, veía un ferrocarril regresando de la floresta con sus vagones cargados de oro”. En segundo plano, el otro componente del objeto de valor; pero, esta vez, el ferrocarril regresa a la capital “con sus vagones cargados de oro”. La imagen misma de su enriquecimiento y de la recuperación, con creces, de su fortuna. Y, simbólicamente, de su conquista de la capital. Ahora bien, “por todo sitio”, es decir, como clima o atmósfera de la alucinación, “movediza y transparente como una alegoría de la sensualidad, veía una figura femenina que tenía las piernas de una *cocotte*, el sombrero de una marquesa, los ojos de una tahitiana y absolutamente nada de su mujer” (Ribeyro, 1973, p. 113). Descripción realmente cómica por la figura de exclusión de “su mujer” que insufla a la ambición de DF un halo de lujuria y de potencial infidelidad: la antítesis misma de “su mujer” (*aunque* también sea mujer). En este pasaje, paisaje, paraje, de tónica alucinatoria, la narración hace gala de un potente imaginario cinematográfico, esto es, de una iconografía movediza que alude a sutiles transparencias entre las figuras evocadas.

III. EL DÍA DEL BANQUETE

Los “soplones” son la avanzada del aparato de inteligencia y seguridad del Estado. Si bien aparecen como queriendo pasar desapercibidos, el narrador, en cuanto observador,

simula su delación y captación. Se trata de presencias “públicamente secretas” que no resisten la indiscreción de los observadores competentes que ya conocen sus gestos, modales e indumentarias. Tienen ese “aire de delincuencia” de “todos los que desempeñan oficios clandestinos”: quieren parecer lo que no son y terminan pareciendo lo que son.

“Luego fueron llegando los automóviles”. Estamos ante las figuras de una tradicional ceremonia de recibimiento de dignidades diplomáticas, políticas, empresariales y “de hombres inteligentes”, típica escena protocolar del cine o del mundo del espectáculo: “Un portero les abría la verja, un ujier los anunciaba, un valet recibía sus prendas y don Fernando, en medio del vestíbulo, les estrechaba la mano, murmurando frases corteses y conmovidas” (Ribeyro, 1973, p. 113). División del trabajo o, mejor dicho, segmentación de roles temáticos en función de un recorrido establecido por la práctica. En efecto, la instancia de discurso supone un saber potencial sobre predicados temáticos (las ‘visitas de Estado’) aplicado a este relato concreto en acto. La eficiencia del *deber hacer* está regulada, desde el exterior de la praxis, por reglas conocidas que se imponen a todos los participantes. El narrador se ubica en la posición de evaluación externa, junto a “todos los burgueses del vecindario”. Esos actores del contorno (a los que se suma “la gente de los conventillos”) son asistentes que enfatizan el carácter espectacular de la recepción al banquete (que será reforzado, ya en la escena, por los edecanes del presidente).

Hasta que llega el sujeto puesto en la mira. Ese acontecimiento da lugar a la interferencia de la conducta de DF en los cánones de la ceremonia de recibimiento. Regida por el *querer hacer*, la conducta del oferente está movida por valores propios, individuales; obvian “las reglas de etiqueta”, catalizan la ruptura de protocolos: así, DF, ante el presidente, “movido por un impulso de compadre, se le echó en los brazos con tanta simpatía que le dañó una de sus charreteras” (Ribeyro, 1973, pp. 113-114). La sombra de la “comilona de la provincia” y del oscuro parentesco se cierne sobre las luminarias del “banquete de mundo”, tan escrupulosamente programado. El apunte final, referido a la graciosa anécdota de las charreteras, tal como el de la tahitiana y muchos otros, cumplen la función de acentos cómicos diseminados en la modulación misma del discurso

[...] en la comedia los personajes actúan para imitar los caracteres y, de este modo, no pueden asumir sus acciones, que resultan éticamente inimputables (por ello Aristóteles, en la *Ética nicomaquea*, puede escribir que en la comedia no está en cuestión, como en la tragedia, una culpa —*hamartía*—, sino dado que su elemento es lo ridículo, solo hay un *hamártēma*, término que designa una culpa leve y no intencional). (Agamben, 2018, p. 78)

En efecto, estudiando a Aristóteles, Agamben nos ayuda a ponderar la ridiculez de DF: su vida no está determinada por la acción misma que con tanta pompa está

gestionando y en la que residirá su tragedia. Es un inimputable, un inocente que elude asumir la acción sancionada desde la enunciación; es, en suma, un mimo, un modelo que representa el carácter de un audaz arribista. En esta ética cómica que el relato va hilando mediante acentos que son enfoques (*zoom in*, se diría en lenguaje audiovisual), la acción misma queda, por momentos, en segundo plano: una presencia irreductible en el fondo de toda la cadena de actividades narradas, un modo de ser y de comportarse, un carácter, prima finalmente en el tratamiento mismo del relato.

El observador ‘entra’ a la residencia para certificar cómo el actor colectivo, constituido por los participantes invitados al banquete, consume y consuma las mercancías adquiridas por DF. Por lo pronto, “entre chistes y epigramas, los cuarenta cajones de whisky”. De la hipérbole de la compra a la del consumo. Del hablar impregnado de comicidad, ingenio y argucia, al beber desenfrenado; y de ahí, a comer:

Luego se acomodaron en las mesas que les estaban reservadas —la más grande, decorada con orquídeas, fue ocupada por el presidente y los hombres ejemplares— y se comenzó a comer y charlar ruidosamente mientras la orquesta, en un ángulo del salón, trataba inútilmente de imponer un aire vienés. (Ribeyro, 1973, p. 114)

La acomodación, en este caso, equivale a una toma de posición en ese dispositivo clientelista de control social que son las mesas de un banquete: en este caso, el tamaño y la decoración son códigos que marcan una jerarquía cuya cima está ocupada por la máxima autoridad política y los sujetos que, por una razón u otra, ofician como parangones sociales dignos de imitación y cuya cima está poblada por servilismos de distinto jaez. El tamaño de la mesa señala una coherencia conversa: el objeto más grande para los sujetos más grandes; y la decoración remite a “las orquídeas”, las cuales, más allá de su peso simbólico o convencional, asociadas con la delicadeza y con lo más caro, valen por su presencia en esa mesa y su ausencia en las otras: encarnan, pues, como valor de absoluto, la distinción del poder.

El valor de tres prácticas, a saber: la comida, la conversación y la música de acompañamiento, depende de su articulación común, las dos primeras van unidas en concomitancia: los actores hablan *mientras* comen. El escenario sonoro, relevado por la descripción, indica que la charla es tan ruidosa que domina a la música, al extremo de que ésta pasa a ser de fondo. Esa incompetencia de la orquesta para imponer volumen, confinada “en un ángulo del salón”, se convierte en otro acento cómico, exacerbado por el “aire vienés” emitido en abismo, casi ausente. Deviene símbolo agazapado de la “embajada en Europa”, aun en horizonte, cubierta por la cháchara de la clase política nacional. El fracaso en la complementación de charla y música es un signo de incongruencia en la pretendida programación del banquete: a la gente le interesa más escucharse a sí misma que escuchar esa música “que viene de otra parte”. El régimen de

sensibilidad de los invitados se impone a la regulación teórica de la reunión propuesta por DF como organizador. Después de todo, el banquete solo vale por la ocasión a la que va a dar lugar, es decir, por la intencionalidad que oculta. En la siguiente secuencia:

A mitad del banquete, cuando los vinos blancos del Rhin habían sido honrados y los tintos del Mediterráneo comenzaban a llenar las copas, se inició la ronda de discursos. La llegada del faisán los interrumpió y solo al final, servido el champán, regresó la elocuencia y los panegíricos se prolongaron hasta el café, para ahogarse en las copas de coñac. (Ribeyro, 1973, p. 114)

Los discursos aparecen como una especie de organismo vivo que nace con los vinos, entra en letargo con la comida, resurge con el champán y se ahoga en el coñac. La palabra, lubricada por las bebidas alcohólicas, marca la pauta de segmentación del ritual de la comida. *Faisán* rima con *champán*, son emblemas de prácticas que también riman. Al menos en una visión de conjunto, hay conexión y equilibrio entre las prácticas. “El valor reside, pues, no solamente en la calidad de la conexión, sino precisamente en la capacidad de esa articulación para exhibirse a sí misma y para hacerse conocer a los participantes, como sucede en el *ritual*” (Fontanille, 2014, p. 173). El faisán, por su rareza y esplendor, es un valor de absoluto, irrumpe, interrumpe; el champán, por su carácter común y su prestigio, es un valor del universo, francés, europeo, incita a la expansión retórica. Por lo demás, en plena sensibilidad dionisiaca, el panegírico, como género discursivo que propende al encomio, el elogio y la alabanza, crea un clima de honor, de fervor, una esfera de adulación, que se inscribe perfectamente en la estrategia de DF. El panegírico se perfila, pues, como prueba de elocuencia: los participantes se miden, unos destacan más que otros y, entre todos, se enardecen pues están eufóricos por los excesos. La secuencia es pertinente: una comida ordenada, completa, “bien regada”, una prueba discursiva en buena y debida forma; funcionan “como una semiótica connotativa, donde una de las dos prácticas (hablar) confirma y fija reflexivamente la canonicidad de la otra (comer).” (Fontanille, 2014, p. 175). Sin duda, para hablar hay que interrumpir la comida, hablar pide al otro escuchar y llama su atención, es decir, establece una síncopa rítmica respecto a la segmentación canónica. Pero en estos rituales la interrupción está prevista, llama y no llama la atención pues las secuencias de ‘hacer discursos’ y de ‘comer/beber’ son sincrónicas, entonces la secuencia de los oradores “expresa reflexivamente la buena forma del protocolo”. (Fontanille, 2014, p. 175)

Fontanille recuerda que

[...] la relación entre la secuencia alimentaria y la secuencia conversacional es *reflexiva* pero *disimétrica*: (i) la segunda refleja la primera, la comenta, la refuerza, la dobla de manera redundante y sincrónica, y (ii) la primera proporciona a la segunda un marco relativamente estable. [...] la secuencia alimentaria, en cuanto *protocolo*, está regulada por usos culturales, y no se decide en el momento mismo

de la comida; por innovadora que sea, debe ser regulada y decidida de antemano. En cambio, la secuencia conversacional, en cuanto *conducta*, no está generalmente planificada, y aunque obedezca a algunas reglas culturales, su forma general debe ser inventada en tiempo real por medio de un ajuste estratégico permanente. (Fontanille, 2014, p. 177)

Landowski confirmaría, en su teoría sobre los regímenes de interacción, que el *protocolo* es una programación y la *conversación* un ajuste.

Los momentos de sincronización, como el de esta secuencia, en cuanto nudos axiológicos, logran involucrar a los participantes en una estrategia colectiva bañada de cordialidad. Al menos eso parece. Se supone que los participantes reaccionan a esa buena forma, son sensibles a ese modo de darse las cosas, a esa cosegmentación de prácticas: la cordialidad surge como resultado de la percepción de acomodación entre las secuencias de charla y trago, de charla y comida; y de discursos con trago y comida. En suma, se impone el coajuste de los participantes, la sintonía de sensibilidades, “el banquete, pleno de salud ya, seguía sus propias leyes”, hacía sentido por sí mismo por encima de la insignificancia de los rituales convenidos. Esa tensión de dominación del ajuste sobre la programación tiene inquieto a DF, quien no encuentra la “ocasión de hacerle al presidente sus confidencias”. Es decir, para insertar, entre una y otro, una manipulación. La dinámica sensible del banquete se ha acelerado al máximo (“pleno de salud” tiene dos sentidos: sanidad y brindis). El festín es un ámbito de contagios corporales, de contactos directos que suprimen distancias. DF, lo hemos visto ya en la escena de recepción al presidente, privilegia su conducta sobre cualquier protocolo; empero, esa vida propia del festín empieza a incomodarlo: “A pesar de haberse sentado, contra las reglas del protocolo, a la izquierda del agasajado, no encontraba el instante propicio para hacer un aparte” (Ribeyro, 1973, p. 114). En efecto, el régimen de ajuste no solo altera la programación básica de DF, además pone trabas a su proyecto de comunicación privada con el presidente, o sea, de íntima manipulación al mandatario.

Para colmo, terminado el servicio los comensales se levantaron para formar grupos amodorrados y digestónicos y él, en su papel de anfitrión, se vio obligado a correr de grupo en grupo para reanimarlos con copas de menta, palmaditas, puros y paradojas. (Ribeyro, 1973, p. 114)

El metalenguaje de *los más y los menos*, empleado por Zilberberg para dar cuenta de la ascendencia y descendencia tensivas, puede ser adecuado, en este caso, para imaginar ajustes, reajustes y desajustes sensibles, oscilantes, en tensión con programaciones que quieren asegurar regularidad, esto es, la estática y dinámica del banquete como “ser viviente en un entorno” (Zilberbeg, 2015, p. 73, 115). Ha habido *cada vez más de más*, lo que Zilberberg llama redoblamiento (compuesto de progresión: *añadido de al menos un más*; y de saturación: *añadido de más de un más*). Pero cuando “los comensales

se levantaron” aparecen los signos de cansancio y pesadez estomacal. La congregación empieza a disgregarse en súbita y disfórica atenuación (*cada vez menos de más*). DF se ve obligado a reanimar a la gente, pues es evidente que el ánimo ha disminuido. Debe poner en práctica su rol de anfitrión manipulador, como si estuviese entrenando para la manipulación decisiva que le espera. Ese “correr de grupo en grupo”, signo de tempo acelerado, pretende contrarrestar los componentes tensivos de la atenuación (moderación: *retiro de al menos un más*; y disminución: *retiro de más de un más*). Queda clara esa idea del banquete como “ser viviente, sensible”: la reanimación que DF pretende, presupone una inconveniente cadena de moderación y disminución del ánimo, es decir, una atenuación frente a la cual solo queda una estrategia de repunte (*cada vez menos de menos*). Emprende, pues, una reanudación: *retiro de al menos un menos*; y una progresión: *retiro de más de un menos*; cuyas cuatro figuras devienen, de nuevo, por su genial combinación, acentos cómicos. Cada una convoca una isotopía: copas de menta (gusto, sabor, dulzor, frescura), palmaditas (tacto, suavidad, cercanía), puros (gusto, sabor, calor, tabaco) y paradojas (habla, juego de lenguaje, intelecto).

[El enunciador literario nos recuerda aquí que la escritura, como código vicario, representa sonidos. El fonema |p|, presente en los cuatro elementos, inicia los tres últimos, da la pauta rítmica de la serie; pero la explosión semántica está en el contraste del último término, abstracto, con los tres anteriores, concretos. En especial, con el más cercano: el encuentro de “puros” y “paradojas” (que podría condensarse lúdicamente en “purodojas”). En esta breve lista, la mencionada aliteración y sus efectos nos recuerdan que un narrador no tiene por qué no ser un eximio poeta.]

El relato no señala explícitamente a qué hora empezó la reunión, el enunciatario solo sabe que todo comenzó en algún momento después de las cinco de la tarde. Pues bien, todo organismo vivo muere. La descendencia o, mejor, decadencia, es inevitable: se trata de una aminoración (*cada vez más de menos*) por reducción, *añadido de al menos un menos*; y, finalmente, por extenuación, *añadido de más de un menos*.

Al fin, cerca de la medianoche, cuando el ministro de gobierno, ebrio, se había visto forzado a una aparatosa retirada, don Fernando logró conducir al presidente a la salita de música y allí, sentados en uno de esos canapés que en la corte de Versalles servían para declararse a una princesa o para desbaratar una coalición, le deslizó al oído su modesta demanda. (Ribeyro, 1973, p. 114)

La cantidad de invitados ha ido mermando, de menos en menos. El ministro de gobierno, en total desgobierno de sí mismo, se ha ido. Se dan las condiciones para la fase persuasiva de la manipulación. Hasta el momento de conducir al presidente a la “salita de música”, DF ha creado un ambiente; ha sido, como dijimos, un guerrero de la manipulación que ha operado por maniobras simultáneas y sucesivas. Este es el instante en el que aparece el artista de la manipulación, el persuasor, para quien ha

sido preparada toda esa escenografía. DF, en la “salita de música”, hace sonar su deseo suavemente, deslizándolo al oído del presidente. Eso de “modesta demanda” entraña algo de empatía del narrador con la mitomanía del personaje; pero, sin duda, es una ironía, una figura de distancia enunciativa. Por lo demás, la referencia a los “canapés” no solo es enciclopédica respecto a la memoria del relato. En efecto, el canapé remite a la “corte de Versalles”; es el objeto-huella de una oligarquía que remite a prácticas amorosas y políticas, pero también es una figura que actualiza Europa, aquel continente de la añorada embajada. La Francia de Versalles, del Rey Sol, de la monarquía absoluta, es un emblema que sintetiza los valores básicos deseados por DF: dominio extenso (en sus tierras de la montaña), lujo, brillo, poder.

La manipulación ha sido exitosa. Su escrupulosa ejecución ha hecho que el presidente decida aceptar los dos pedidos de DF. No solo le ofrece, de inmediato, la embajada en Roma que “Justamente queda vacante en estos días”. Como eco de las figuras del absolutismo añade: “Mañana, en consejo de ministros, propondré su nombramiento, es decir, lo impondré”. Está visto que es un presidente despótico, dictatorial, pues, además, “en lo que se refiere al ferrocarril”, trata a los diputados como secretarios: “Pasado mañana citaré a mi despacho a todos sus miembros, y a usted también, para que resuelvan el asunto en la forma que más convenga” (Ribeyro, 1973, pp. 114-115). Corroborado: puede citar a toda la cámara de diputados para darles una orden. En los dos siguientes días DF realizaría su sueño. Entonces, el presidente ha decidido aceptar las “modestas demandas” de DF. Todo el banquete, a posteriori, se llena de sentido, de significación. La promesa ha sido dada en los mejores términos. Se podría decir, siguiendo la lógica aleatoria, probabilística, del accidente, que DF es un hombre de buena suerte. Su pedido ha estado marcado por el *kairós*, a saber, por la oportunidad. Pero siempre hay un tramo entre decidir y ejecutar. La decisión, en cuanto promesa, se inscribe en las lógicas cognitivas y pasionales de la intencionalidad. La ejecución se inscribe en otras lógicas, más bien pragmáticas, las de la regularidad.

La decisión: DF, con sus motivaciones (querer/deber) y sus aptitudes (saber/poder), ha afectado las motivaciones (querer/deber) y aptitudes (saber/poder) del presidente. Se ha sellado el pacto entre un presidente personalista y un experto halagador de sus vanidades y placeres. Estamos en un universo de competencias modales que se comunican y desembocan en un contrato: *parafraseando, a cambio de tu lealtad te concedo tus pedidos*. El presidente no solo concede las promesas, las reitera y se retira una hora después, seguido por su séquito de funcionarios “en el orden preestablecido por los usos y costumbres”. La residencia queda casi vacía. El banquete está exhausto. La descripción produce un efecto de espaciosidad. “A las dos de la mañana quedaban todavía merodeando por el bar algunos cortesanos que no ostentaban ningún título y que esperaban aún el descorchamiento de alguna botella o la ocasión de llevarse a

hurtadillas un cenicero de plata" (Ribeyro, 1973, p. 115). El narrador, en cuanto observador invisible, es un cronista de costumbres: se trata de actores secundarios que representan a los residuos o restos de toda reunión; la remisión a los cortesanos sin título hace resonar la historia como algo versallesco, pero, a la vez, como acento trágico-cómico puesto en dos vicios humanos universales: la borrachera y el robo.

"Solamente a las tres de la mañana quedaron solos Don Fernando y su mujer. Cambiando impresiones, haciendo auspiciosos proyectos, permanecieron hasta el alba entre los despojos de su inmenso festín" (Ribeyro, 1973, p. 115). El banquete ha muerto. Solo quedan sus despojos. Está en cero en cuanto festín, pero ha abierto un mundo de posibilidades y de potencialidades que entretiene a DF y su mujer "hasta el alba" llenándolos de ilusiones dictadas por sus simulacros pasionales.

IV. NOCAUT

En las dimensiones pasional y cognitiva, para DF y su mujer, todo ha salido de maravilla. Ha habido simpatía, empatía, buena comunicación, promesa. Sensibilidades e intencionalidades han armonizado. Solo faltaba, en la dimensión pragmática, que todo siga su curso regular, esto es, que el presidente haga efectivo lo prometido. Los anfitriones del banquete daban por hecha la ejecución de lo decidido por el presidente. Pero, luego de ese arduo ejercicio de dos meses, siempre desde la perspectiva narrativa de la célula formada por DF y su mujer, sobreviene un evento absolutamente irregular, inesperado. "A las doce del día", DF es sometido a un despertar con sobresalto sonoro: "los gritos de su mujer". Ella es la mensajera del mensajero, a saber, del periódico abierto "entre las manos". "Arrebatándoselo, leyó los titulares y, sin proferir una exclamación, se desvaneció sobre la cama". DF ni siquiera está en capacidad de exclamar. Su carne misma es una interjección que lo tumba. "En la madrugada, aprovechándose de la recepción, un ministro había dado un golpe de estado y el presidente había sido obligado a dimitir" (Ribeyro, 1973, p. 115). El expresidente ya no puede hacer lo que DF le había hecho querer. Moralización: un contrato implica una acción, no su cumplimiento. La regularidad prevista por DF y su mujer, determinada por su exitosa intencionalidad manipuladora, es interrumpida por una tremenda noticia que, en la lógica aleatoria, equivale al accidente o al evento: quien *parecía* un hombre de buena suerte pasa, de golpe, a *ser* un hombre de muy mala suerte. En postura de muerte.

[A propósito del soterrado contraprograma del "golpe de estado" que, en términos estratégicos, neutraliza y anula brutalmente el programa de DF y su mujer, alguna estudiante, perspicaz, señalaba que "el ministro de gobierno, ebrio, se había visto forzado a una aparatosa retirada" (Ribeyro, 1973, p. 114) antes de la medianoche y lo sindicaba como el golpista. Yo le contestaba que, sin duda, su interpretación, basada

en el texto, era coherente y que, además, daba un toque bufo a todo el psicodrama: un ministro borracho da un golpe de estado. La estudiante, para insuflar verosimilitud a su lectura, decía que el trago era un factor ético que el felón empleó para “anestesiarse y darse fuerza” con vistas a emprender la traición al presidente. Por otro lado, cuando el presidente se retiraba, “lo siguieron sus ministros (...) de acuerdo con lo establecido por los usos y costumbres” (Ribeyro, 1973, p. 115). Ese “ministro de gobierno” sería, pues, el único que no había seguido “los usos y costumbres”. Se retiró justo cuando comenzaba la madrugada, y el golpe fue en la madrugada. Como se ve, todos los elementos del texto apoyarían esa lectura. Empero, también dejan abierta la interpretación para alguna otra lectura, pues los ministros que siguieron “los usos y costumbres” se retiraron una hora después que el ebrio y dispusieron también de la madrugada para planificar y realizar la deposición del presidente. Este es, pues, un texto modelo para explicar la diferencia entre análisis e interpretación: el trabajo de la hermenéutica comienza justo cuando la semiótica ha terminado el suyo.]

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, G. (2018). *Karman. Breve tratado sobre la acción, la culpa y el gesto*. Adriana Hidalgo editora.
- Fontanille, J. (2001). *Semiótica del discurso*. Universidad de Lima, Fondo Editorial.
- Fontanille, J. (2014). *Prácticas semióticas*. Universidad de Lima, Fondo Editorial.
- Landowski, E. (2007). *Presencias del otro*. Universidad de Lima, Fondo Editorial.
- Ribeyro, J.R. (1973). El banquete. En *La palabra del mudo* (tomo I, pp. 111-115). Carlos Milla Batres Editor.
- Zilberberg, C. (2015). *La estructura tensiva*. Universidad de Lima, Fondo Editorial.



Photo by Steve Johnson on Unsplash

G.

GALERÍA &
PORTAFOLIO

Cóndor custodio del arte tradicional

Diálogo con John Alfredo Davis

JORGE ESLAVA



Foto de Iñigo Davis Bayly

John Alfredo Davis creció bajo la inspiración y el entorno de sus padres —quienes fueron grandes artistas— y tuvo su primera escuela en el Art Center, institución creada también por sus padres y que animó durante dos décadas la escena cultural de Lima. Cursó unos años en la Universidad de Milwaukee, Wisconsin, hasta que la abandonó. “Una asignatura de filosofía descubre mi auténtica vocación: los orígenes de lo que había tenido tan cerca, el arte tradicional peruano”. Luego una serie de viajes por los estados andinos confirman y fortalecen su formación, así como su vínculo con grandes personalidades peruanas y extranjeras del ámbito humanístico. Fundó y sostiene la galería Kuntur Huasi, que en su recodo miraflorentino ofrece lo mejor e inhallable de nuestras artes ancestrales. Es coautor del precioso libro *¿Arte popular? Tradiciones sin tiempo* (Instituto Cultural Peruano Norteamericano, 2014).

ESTA HISTORIA

Empecemos por el principio; es decir, por tus padres. Isabel Benavides y John Davis fueron artistas plásticos y, además, vehementes promotores de las artes en el Perú; particularmente de las artes populares. ¿Qué imagen intensa conservas de ellos y de qué manera fueron gravitantes en tu determinación?

Eran muy apasionados en lo que hacían. Y por supuesto que fueron una influencia decisiva en mí. Comprenderás que involucrarse en el mundo del arte en el Perú requiere de una poderosa vocación.

¿También fue decisivo para tus cinco hermanos?

Sí, sobre todo en el mayor que yo, que es escultor, y en mi hermana Eleanor, que diseña con gran talento y trabaja con tejedores de tejido de punto.

Revisando el libro de homenaje a tus padres que les dedica el Instituto Cultural Peruano Norteamericano (*Impulsores de las artes. Isabel Benavides / John Davis, 2015*) me ha sorprendido su cuantiosa producción artística. ¿Tienen un museo familiar o han distribuido sus obras entre los hermanos?

Ni lo uno ni lo otro. Mi hermana Eleanor custodia la obra reunida y la documentación; es lo que hemos acordado los hermanos.

La tienda Kuntur Huasi es de alguna manera una galería familiar. ¿Cómo nace el proyecto?

En el año 84. Bajo el gobierno de Belaunde, mi padre trabajaba en el Perú para el Banco Interamericano de Desarrollo y crea un proyecto artesanal: el Centro de Desarrollo Artesanal, CEDA, que tuvo sede en Huampaní. El trabajo era sumamente desalentador para mi padre y al final le cancelaron el proyecto. Eso me anima a abrir Kuntur Huasi, además por una realidad artística que encontré en mis viajes por los Andes.

Imagino que reaccionas frente a un arte que responde al gusto y a las demandas del mercado occidental.

En muchos casos el mercado tradicional del artesano cambia o desaparece, ya sea por el plástico, las modas o las importaciones o porque ve que hay visitantes que quieren recuerdos de una calidad inferior a la tradicional. Tenía un mercado que desconocía a la persona que adquiere el objeto y en el centro estaba el intermediario, un agente importante, pero que por lo general no tenía la menor idea de a quién vendía ni qué vendía.

Eran básicamente negociantes.

El Perú de los setenta respondía a una consigna: bueno, bonito y barato. La hiperinflación y algunos beneficios como el Certex llevaron a mucha gente a ingresar al negocio de la artesanía, sin conocer su naturaleza.

¿Es cuando empiezas a apostar como mediador?

Así es. Te cuento una anécdota con Mamerto Sánchez: le pido que vuelva a hacer lo que hacía antes y él me responde: “Si me lo pides, por supuesto”. Y retomó su trabajo... Recuerdo que Jaime Liébana, un gran amigo, me decía: “Hay que saber pedir”. Entonces abrimos Kuntur Huasi como una necesidad de reencontrarme con los artesanos y sus obras tradicionales.

¿Nace en el local de la Calle Ocharán, en Miraflores?

No, a Miraflores llegamos en el 86. Lo creamos en Los Cóndores de Chaclacayo, por eso lo llamé Kuntur Huasi. Empiezo con quien hoy es mi esposa, Alexandra Bayly, y luego me asocio con mi hermana Eleanor. Al comienzo iba a funcionar solo como galería, pero los años ochenta y la primera mitad de los noventa fueron muy difíciles para nosotros y también para el artesano. Logramos financiar tres exhibiciones, pero después no pudimos continuar... Una muestra de retablos de Jesús Urbano Rojas motivó que Pablo Macera conociera a Urbano y escribiera *Santero y caminante*.

¿De qué manera Kuntur Huasi ha sobrevivido estos treinta y cinco años... sobre todo en esta coyuntura de la pandemia?

Vivimos por la gracia de Dios. En términos de números no ha sido viable en estos meses. Tenemos aguante porque adquirimos la propiedad, porque todavía hay clientes que nos contactan acá y en el extranjero y gracias a la tecnología digital.

ARTE POPULAR / ARTE TRADICIONAL

En 1923 José Sabogal viaja a México y permanece seis meses, a su regreso define la partida de bautizo de la expresión “arte popular” para nuestro país. ¿Cómo lo entendió Sabogal y qué repercusión tuvo entre los intelectuales y artistas de aquella época?

Según los documentos y las personas con las cuales se asoció, en el contexto ideológico de aquella época, mi interpretación es que fue básicamente de categoría y nomenclatura marxista.

Hubo que esperar para que empiece a repensarse dicha expresión. Fueron dos intelectuales de los años cincuenta, Luis Valcárcel y Emilio Mendizábal quienes van a precisar justamente esas nociones.

Yo creo que el más lúcido fue Mendizábal. Se da cuenta de que las cosas no son como inicialmente se planteaban. Había que entender que el concepto “popular” no era realmente popular. Entre los intelectuales contemporáneos a Sabogal, tal vez quien más acertada fue Haya de la Torre. Se da cuenta de que la concepción del marxismo, transferida a nuestras sociedades andinas, no era aplicable en países que aún tenían sociedades precapitalistas.

Es verdad, prácticamente no teníamos industrias. Detengámonos en un punto crucial: el año de 1975 se produce un hecho histórico en la reflexión sobre las artes tradicionales. Es la dación del Premio Nacional de Cultura a Joaquín López Antay, que divide en dos a los círculos intelectuales. Recuerdo lo cáustico que fue un sector de los intelectuales con el artista ayacuchano. Te pregunto: ¿Motivó una reflexión seria o fue fundamentalmente un enfrentamiento entre conservadores y progresistas? ¿O tal vez un montaje social del gobierno revolucionario de entonces para fortalecer su poder político?

Yo creo que fue lo tercero. Sin desmerecer el enfrentamiento entre conservadores y progresistas, pero eso como consecuencia. Recuerda que ya en 1966 existía la Asociación Nacional de Artesanos ANDA que era promovida por mi padre como miembro del Consejo Mundial de Artesanos desde 1964 y que aconsejaba que los artesanos estuvieran organizados para participar a nivel local y global en intercambios de ideas, conocimientos, experiencias. Participaban artistas reconocidos como Félix Oliva y Carlos Bernasconi que se autodenominaban marxistas o Víctor Delfín, que siendo artistas no vieron de forma peyorativa que se les califique de artesanos. Esta institución organiza las primeras bienales, que no se realizaron en el parque del Campo de Marte sino nada menos que en el Museo de Arte de Lima.

Se vivía un ambiente cultural que propiciaba un debate alrededor de esos conceptos de artesanía y arte popular.

En los sesenta así es y autogestionario, sin embargo y contradictoriamente, diez años más tarde, durante la dictadura Militar, se creó una maquinaria para borrar la historia y fundar una nueva. Entonces se les da a los artistas tradicionales nuevamente un reconocimiento muy merecido, pero hay intelectuales como Juan Manuel Ugarte o Fernando de Szyszlo que pisan el palito y empiezan a atacar esta posición. Lo mejor hubiera sido ignorarla o, al contrario, saludarla. Hoy para muchos es difícil imaginarse la atmósfera de esos años en que todo estaba ‘parametrado’.

Como respuesta a esa “sorda polémica”, como la llamó Alfonso Castrillón, él escribe un artículo que reproduces en tu libro muchos años después. Es un artículo inteligente y esclarecedor sobre el arte popular y artesanía. ¿Recuerdas sus postulados?

Claro, estoy de acuerdo con lo que respecta al uso del término Arte, pero cuestiono el uso del término Popular. Creo que todas las expresiones que se denominan erróneamente como populares tienen algo en común: su origen inspirado en alguna tradición de las sociedades que conforman el Perú. Cuando en el 2014 yo saco a la luz el tema de que fue una situación provocada —a raíz del premio a López Antay—, para que cierto sector de intelectuales conservadores prácticamente se autodestruya, Alfonso Castrillón reacciona. Le recuerdo que ya López Antay había sido premiado por el Asociación Nacional de Artesanos

en 1966 por un jurado conformado por Alicia Bustamante, Francisco Stastny, Carlos Bernasconi y mi padre. Supongo que Alfonso sospechaba que la mía era una actitud reaccionaria, pero no, sino que al gobierno de entonces no le interesaba el artista y menos su obra, le interesaban las reacciones que provocarían.

¿Crees que lo utilizaron?

Sin querer queriendo. Desgraciada y contradictoriamente, ese periodo fue muy disruptivo para las artes tradicionales, porque es cuando más se impulsaron los términos “estandarización” y “producción”. Se exportaron millones de soles o de dólares de artesanía a través de las instituciones del Estado.

Sin embargo, el artículo de Castrillón es valioso porque encuadra el fenómeno de las artes populares dentro de una metodología social. Ensayas unas definiciones y unas características diferenciales entre ‘arte culto’ y artesanía; por ejemplo, si es una pieza anónima o firmada, si es analítica o sintética, si es racional o intuitivo. Creo que marca ciertas líneas de reflexión

Solo cuestiono el uso del término popular, no el de arte, pues es ambiguo y erróneo. En el Perú no hay un pueblo, hay una serie de pueblos. ¿Cómo identificamos estos pueblos? Hay etnias y después hay regiones donde existen ciertas similitudes culturales, como puede ser la zona aimara, la zona quechua o las zonas del norte, en donde hay estilos que todavía prevalecen. Y, sumado a ello, existe el arte tradicional urbano. Por ejemplo, el espejo mal llamado “cajamarquino”, que no obedece a una tradición particular de ningún lugar, simplemente es una reinvencción que se hace en la ciudad, tanto para el mercado local, no precisamente del sector “popular”, como para el mercado de exportaciones, además hay un arte tradicional aplicado.

Hablemos de un libro fundacional: *Las artes populares en el Perú* (1981) de Francisco Stastny. Me parece un trabajo notable para reflexionar y articular las distintas artes populares, también para considerar los distintos pueblos como distintas naciones.

Coincido contigo. Para empezar, Francisco Stastny era historiador y tenía una formación muy sólida. Fue miembro fundador del ANDA y muy buen amigo de mis padres. Si bien fue un libro fundacional, hoy podríamos apuntar algunos errores porque él no se dedicó a investigar las artes tradicionales, sino la historia de las artes tradicionales. En el libro estipula claramente que el factor determinante que establece el carácter de una expresión artística no es el origen social del artista que lo produce, sino la situación de aquellos que la usufructúan y añade que son los usuarios, aunque parezca paradójico, quienes determinan en último término si un objeto es o no popular.

Permíteme leerte las líneas iniciales del libro. Me parecen bellas y profundas: “En el Perú, como muchas naciones que poseen una larga historia cultural, y donde sobreviven extensos grupos sociales campesinos, florecen con gran

pujanza ciertas formas artísticas totalmente alejadas de las academias y de las galerías de arte de las grandes ciudades. Esas impresiones están constituidas por objetos risueños, plenos de colorido de una gran riqueza ornamental y cuya belleza es fácilmente accesible. Comparte con expresiones semejantes producidas en muchos otros lugares del globo, el uso mínimo de la perspectiva, la frontalidad en la representación de las figuras humanas, y el horror al vacío." ¿Dirías que la enumeración que hace de los rasgos de las artes populares es acertada?

Desde el punto de vista estético, sí. Pero eso no lo decide el hacedor por el afán de estilizar o complicar sino por la función que motiva la evolución de la forma o del diseño. El arte tradicional etnográfico y rural, generalmente ha tenido una función mágica religiosa. Eso nos hace muy especiales, pues casi todo el arte tradicional peruano tenía esa función, sumada a la función práctica. La excepción estaría en algunas expresiones de arte tradicional urbano y el arte tradicional aplicado.

¿Tú crees, como Stastny, que el arte precolombino de la textilería ha sido el más exquisito de nuestro pasado?

De nuestro pasado, sí. Yo creo que el arte textil, y no lo digo yo, lo dice John Murra, era lo que se acercaba a lo que hoy día se considera un *commodity*, un bien de intercambio. A pesar de tener instrumentos muy simples, acá no se desarrolló el telar a pedal, pero se hicieron piezas muy complejas gracias a que teníamos las fibras y una forma de pensar. Es curiosamente a través de las fibras que se crea el *kipu* y los puentes colgantes. Una tecnología muy bien pensada y que creo fue más refinada que la orfebrería.

MUSEOS Y ACTUALIDAD

Stastny lamenta en el libro la situación inadecuada de los museos. La califica de "una indigencia alarmante". Denuncia la inexistencia de programas para aumentar los fondos o promover adquisiciones, también la falta de campañas de estímulos a los donativos. ¿Hemos avanzado en ese terreno?

No y creo que estamos peor que antes. Estamos más lejos que antes. Hoy en día los museos se encuentran desfinanciados, el viajero que va a Cuzco no entiende quiénes son esas personas que se pasean en la calle con ponchos. No hay un museo de antropología, etnografía, un museo de cultura viva. Hay museos de lo precolombino, museos con un poco de lo colonial, un poco del Museo Inca. Pero ¿hay un museo de artes tradicionales? No y esto está muy vivo, muy cerca. Necesitamos vincular los tiempos, pasado con presente y futuro.

Hay algunos “museos particulares”. Es decir, afortunadamente existen algunos coleccionistas como tú. Me pregunto, ¿qué lugar tienen para el Estado los coleccionistas de las artes tradicionales?

Las personas que trabajan en el Estado, que deberían estar atendiendo este sector, más que vernos como aliados nos ven como un riesgo. Entonces, vilipendian al coleccionista. Claro, hay coleccionistas y ‘coleccionistas’. Hay quienes le piden al que tiene la llave de la iglesia que le robe el cáliz y se lo compra. Yo personalmente no me considero un coleccionista. Es más, mi padre me advirtió sobre ser un coleccionista: “¡Cuidado si tú crees que vas a poseer las piezas, las piezas van a terminar poseyéndote a ti!”.

¿Qué nombre nos correspondería a quienes atesoramos piezas de gran importancia cultural?

Al final somos custodios. Mira, yo no le tengo miedo ni me disgusta la palabra coleccionista. Simplemente que en nuestro medio ha sido despreciada. Si no hubiera coleccionistas, no habría museos. En el Perú no hay incentivos, como en otros países, para el coleccionista quien generalmente dona o vende su colección al Estado o a una institución privada. El buen coleccionista, es un coleccionista con ética: no le va a faltar el respeto a la persona que está usando un poncho diciéndole: “Oye, quiero tu poncho”.

Una pregunta que desearía una respuesta esperanzadora ¿Crees que la pandemia actual, que ha provocado el regreso de muchos provincianos a sus pueblos puede generar, unos pocos años después, el retorno de los artesanos a sus orígenes? O, por el contrario, ¿crees que acabada la crisis vamos a volver a un acelerado capitalismo?

Lo segundo. Los peruanos no somos famosos por mantener nuestra memoria, es más, tratamos de olvidarnos de quienes somos. Por ejemplo, el caso del pueblo Chopcca. Me acuerdo cuando me comunicaba con ciertas personas de Ambato, Yauli, una o dos veces por año. Ahora me llaman por celular para que yo los llame y me preguntan si necesito productos. Pero muchos de ellos viven en Lima y si uno les pregunta: “¿Qué haces en Lima?”. “Vengo a educar a mis hijos”, contestan. Es la concepción que tienen de educación y oportunidad, entonces lo que ellos quieren es lo que han visto en Lima. Y tienen todo el derecho a pedir una educación que se merecen, pero que no llega.

Lo que dices retrata un caso que he conocido de cerca, el de Flaviano Gonzales. Él vino a Lima urgido por la educación de sus hijos y por el castigo sufrido en su pueblo por el terrorismo. Acá empezó a pintar sus piezas en madera con acrílico y luego a producir cosas ‘bonitas’; terminó estropeando y alejándose del arte tradicional del tallado.

Efectivamente, es un gran ejemplo. Recuerdo la presentación de un libro sobre artesanías, preparado por Allpa, en la que participaron Jiménez Borja, Francisco Stastny, Heraclio Bonilla y Jorge Flores Ochoa. Sentado a mi lado estaba el hijo de un gran tallador de piedra de Huamanga, Angelino Alcántara y antes de la presentación me contaba que se dedicaba a ensamblar computadoras en su garaje. Durante el acto Jiménez Borja le dio con palo al libro y Stastny dijo que era un ejemplo de lo que no debía hacerse. Y todos terminaron hablando de forma romántica de la tradición artística que se hereda de padres a hijos, pero la realidad era la que yo tenía a mi lado.

Es lo que uno veía en los talleres de artesanos de provincias.

Especialmente en Ayacucho, la capital de la artesanía. Hay una crisis en su tradición textil, ya nadie quiere tejer. En la zona corre mucho dinero, pero por vías no muy santas. Siempre dije que sucedería esto en el Perú: cuanto más se presenten oportunidades de desarrollo económico, más dejarán de ser artesanos.

¿No crees que la gestión de Ruraq Maki es un freno a esta situación? ¿Confías en sus criterios? A mí me ocurre que me topo con piezas de mal gusto e inclinadas a cierta banalización del mercado.

Estamos viviendo el proceso de cholificación, de homogenización del país. Este Perú chicha es para mí muy triste, porque significa descartar toda la diversidad de nuestras culturas y crear una nueva, pero banal y superficial. No he participado en Ruraq Maki como jurado que determina la selección de la muestra, pero sí me da la impresión de que no tienen las ideas muy claras respecto al arte tradicional etnográfico, rural, urbano y aplicado.

ARTE Y EDUCACIÓN

En tu ensayo *El arte peruano tradicional* marcas claramente lo que podríamos llamar una declaración de principios: “El Perú aún continúa siendo un país de culturas vivas. Considerando que las culturas son el espíritu de los pueblos y un activo intangible, de perderse estas, los pueblos pierden un capital intangible, pero sobre todo pierden su espíritu”. Te pregunto: ¿cómo hacer entender a sociedades cada vez más mercantilistas este concepto de capital intangible y la importancia del espíritu de los pueblos?

Desgraciadamente no es un problema solo del Perú, sino de todas las sociedades. Un libro de Martha Nussbaum, *Not For Profit*, da en el clavo cuando se refiere al sacrificio de las humanidades en los sistemas educativos.

¡Es un libro extraordinario! Se ha publicado en castellano como *Sin fines de lucro* y es un alegado en contra de la deshumanización educativa.

Ella lo tituló, sarcásticamente, *Not For Profit*, en referencia precisamente a las consecuencias de una educación por ganancia. Mi hermano profesor se jubiló anticipadamente por ese motivo. En su estado había un gobernador muy conservador que terminó eliminando las humanidades de las universidades estatales, así que él fue el último profesor de cerámica. Y es por presión del votante que dice: “Yo quiero que mis tributos sirvan para que mi hijo sea millonario, no mejor ciudadano”. Esto es populismo y se da en todas partes, así como a diestra y siniestra. Creo que debemos refundar la sociedad civil, la *intelligentsia* tiene que volver a trabajar junta. Las sociedades no están produciendo estadistas, sino populistas.

Una preocupación me persigue desde hace dos décadas: el tema de la lectura en la escuela. Cuando se habla de lectura se considera exclusivamente un ejercicio literario; es más, de literatura escrita. Casi no se habla de las literaturas orales y tampoco se enseña a ‘leer’ un retablo o una tabla de Sarhua. ¿No crees que la lectura debería empezar por aprehender todo lo que nos rodea?

Hasta 1968 mis padres trabajaron con el Ministerio de Educación y entonces se percibían las artes como algo importante, por eso en los colegios se enseñaba Artes plásticas. Un curso que desarrollaba lo que tú acabas de mencionar, la lectura visual. Aprender a observar para formar la mente crítica. La educación actual en el Perú no es fortuita, ha sido creada intencionalmente para destruir el pensamiento crítico de los peruanos.

Sería ideal aprender a leer mediante todos nuestros sentidos, no solo a través de la vista. En tu caso, por ejemplo, ¿cómo evalúas un tejido artesanal? ¿Cuán importantes son los conocimientos, los gustos, los patrones del sector social al que perteneces?

Ante un tejido busco apreciar el color, la textura, los motivos, la manufactura, lo que hace un todo. Recuerdo que en la primera muestra que organizamos con el ICPNA sobre Arte Shipibo Conibo (*Una ventana hacia el infinito*, 2002), que tuvo un éxito rotundo, se cerró con un conversatorio donde participé junto a Fernando de Szyszlo. Él, siguiendo sus ideas del 75, manifestó que eso no era arte. Yo sostuve lo contrario y que no había que encerrarse en la concepción occidental, que había que entender el arte también desde un aspecto puramente creativo. Tenemos que abrir los ojos y ver con la mirada del tejedor. Existe un oficio, pero también cierta parte es de total libertad del artista, por eso una pieza no es igual a otra y nunca lo será.

OBJETOS MÁGICO RELIGIOSOS

Tú has manifestado una admiración especial por Jesús Urbano Rojas y ahora puedo corroborarlo viendo la cantidad de retablos a tu espalda. ¿Significa una valoración particular por el arte del retablo o es, específicamente, una admiración por el artista?

La admiración por el artista nace por el tiempo y el espacio. Él simboliza toda una época. Lo más importante para mí del retablo, así mal llamado, representa lo que se está perdiendo. Las diversas manifestaciones culturales del Perú tenían que sobrevivir, por ejemplo, la tradición de la religiosidad andina que se disfraza con este sincretismo de densidad cristiana para salvar el tiempo. Los *apus*, representados como santos católicos. El mundo de arriba, el mundo de abajo, con el fin de asegurar la fecundidad de los animales, de la tierra. Tiene sus orígenes en las conopas, todo está vinculado. Los retablos y la obra de don Jesús representan el cómo reinventarse sin perder la esencia, el espíritu.

El libro de Pablo Macera, *Santero y caminante* (1992) me parece un magnífico trabajo.

Inicialmente don Jesús no era un ideólogo, esa figura está en el libro de Macera. El ideólogo era el arriero que intercambia la obra de origen urbano con el consumidor de áreas rurales, don Jesús se volvió ideólogo en su rol de arriero, función que desarrollaría trabajando para su suegro quien era arriero. El arriero es quien pedía al *santoruraj* cajones de *waccapasantu* completos, medianos o chicos de acuerdo a la necesidad del poblador andino de las zonas más altas, el llamado *chuturuna* o *salljaruna*. El intermediario arriero cumplía una función: requieren esto y yo sé quién puede hacerlo, para lo cual tenía que conocer la ideología. Acudía entonces al que hacía santos. Llevar cajones de San Marcos, retablos con figuras de piedra de huamanga pesaba demasiado, entonces los hacen de pasta, más ligeros. Yo tengo unos que no son de madera, son cortes de maguay. Mucho más livianas, porque la tecnología se desarrolla de acuerdo con los medios y la necesidad. Con las carreteras desaparecieron los arrieros.

Hace un par de años estuve en Huamanga y visité la excárcel de Ayacucho, ahora el Gran Centro Artesanal, y los retablos que vi eran lamentables.

Por eso digo que es una época que pasó. No quiero decir que no haya creatividad, el retablo ya no cumple una función mágico religiosa, ahora cumple una función básicamente económica. Es una forma de generar ingresos, generalmente gracias a un mercado turístico o externo consumidor de objetos con técnicas y oficios bien desarrollados propios del lugar. Algunos con más talento y creatividad que otros.

A propósito de la concepción mágico religiosa. ¿Cómo ves el proceso del llamado toro de Pucará, que en realidad alude a las piezas creadas en Checca Pupuja y Santiago de Pupuja? Hoy vemos piezas completamente desvirtuadas en el mercado.

Bueno, mientras siga siendo usado por los pueblos de la zona para su función real, continuará la tradición. Mientras sigan llenándolos de *aqha*, y vertiendo el *aqha* o la chicha para adquirir la fuerza y la cercanía al *amaru* seguirán cumpliendo su función. Mientras lo sigan poniendo en los techos... El del parque de Miraflores y símiles son otra cosa.

¿Es verdad que debe ser regalado por algún amigo o pariente?

Correcto. Cuando construyes una casa o una obra se nombran padrinos, ellos son los que se encargan de pedir estas cosas. Entonces en las casas ponen no una cruz, sino cuántas cruces puedan y es para mostrar la afiliación con otras familias: "Tengo poder". Colocar el toro en el techo, aparte de buscar la protección en la casa, también es mostrar que has tenido buenos padrinos. Lo mismo era en Quinua cuando se colocaban los músicos-botellas: es el músico que ha recibido

su botella llena de cañazo en forma de pago. La ponen en el techo para mostrar no solamente su oficio, sino que es apreciado.

Has mencionado varias veces la categoría del hacedor. ¿Cómo lo defines, pertenece a un grupo social? ¿Lo alienta una vocación artística o tienen una voluntad por trascender?

No, la idea de trascender es nueva. Al usar términos como creador o hacedor la gente se pregunta: ¿Por qué no usar el término artesano? El término artesano lamentablemente ha sido depreciado y entremezclado. Entonces conviene empezar a separar. Por ejemplo, un hacedor que iba a la feria de Acuchimay, que ya no existe, adecuaba el diseño de sus cucharas de acuerdo con el intercambio de comunicación con las personas que adquirirían sus cucharas. Si su cuchara se quebraba, en la próxima feria le iban a reclamar. Ese diálogo tradicional era importante para el desarrollo del diseño, las particularidades se debían a los recursos y necesidades propias de cada localidad.

Este año, se supone, estamos conmemorando el bicentenario. ¿Cómo celebrarlos sin traicionar lo que tú has llamado el espíritu del arte tradicional? ¿Qué hacer para llamar la atención de nuestra sociedad?

No hablo del nuevo Museo de la Nación, porque ya es muy tarde. Es triste que se haya dedicado 400 millones de dólares a la construcción de un museo al lado de otro, al de Pachacamac, hubiera sido mejor construir un museo por región y, discúlpame, sin participación de los gobiernos regionales. Ha debido hacerse con asesoría internacional. Tenemos gente capaz, pero está tan politizado el medio.

Pienso que ante la falta de iniciativa de las regiones y ante la improvisación el Museo de Arte de Lima podría hacer una muestra de artes tradicionales del Perú. Convendría resarcir en democracia y no bajo una dictadura lo que ocurrió en el 75, con toda esa gente reaccionaria que levantó su voz. Felizmente eso ha cambiado, sería un símbolo que, en la capital, porque todavía somos centralistas, se hiciera un reconocimiento de integración a los pueblos del Perú y a la diversidad de sus culturas vivas con una visión del futuro, recordando quiénes somos, de dónde venimos y planteándonos hacia dónde vamos.

Muestra de arte tradicional

/ Colección Davis Benavides

FOTOS DE MARÍA GRACIA ECHEVARRÍA































Photo by Steve Johnson on Unsplash

E.

ENSAYOS

Enigmas de la *Nueva corónica y buen gobierno* de Guamán Poma de Ayala

ROCÍO QUISPE-AGNOLI

En el 2001, a propósito del lanzamiento de la digitalización de la *Nueva corónica y buen gobierno*, Rolena Adorno presentó una revisión panorámica de estudios de la obra de Felipe Guamán Poma de Ayala en el último siglo y apuntó tres coyunturas cruciales en la recepción crítica de este texto. La primera fue el anuncio que hizo el bibliotecario alemán Richard Pietschmann, en 1908, de la existencia del manuscrito GKS 2232 4º, número de catalogación de la crónica de Guamán Poma en la Biblioteca Real de Dinamarca. La obra del cronista andino había residido —y reside— en las colecciones especiales del fondo antiguo de dicha biblioteca por lo menos desde las últimas décadas del siglo XVIII. Pietschmann hizo público este hallazgo en el boletín de noticias de la Real Sociedad de Göttingen, Alemania, y, cuatro años más tarde, en las *Actas del Congreso de Americanistas de Londres de 1912* (1913). El segundo momento fundamental que Adorno apuntó a propósito de la recepción de la crónica andina fue la publicación del facsímil fotográfico del manuscrito completo en 1936. Esto fue llevado a cabo por el Instituto de Etnología de la Universidad de París bajo la dirección de Paul Rivet.

Tuvieron que pasar sesenta y cinco años para dar lugar a la tercera coyuntura que impacta hasta hoy en la difusión de este documento: la publicación en línea del facsímil digital de la crónica en su totalidad gracias a la iniciativa de la Biblioteca Real de Dinamarca y bajo la dirección de un equipo académico y técnico encabezado por Rolena Adorno. Este nuevo formato ha permitido no solo poner esta obra al alcance de los lectores de hoy, sino también ha puesto a disposición pública imágenes de alta resolución de cada página del manuscrito de tal manera que, gracias a las ampliaciones digitales que permiten visibilizarlas claramente, es posible examinar detalles que escapan al ojo común¹. Esta contribución de la biblioteca que preserva la obra

1 Las páginas del manuscrito original miden 14.5 x 20.5 centímetros. Está empastado con una cubierta de cuero del siglo XIX que no hace fácil su consulta. La crónica tiene 1,189 páginas y, con estas dimensiones y

de Guamán Poma, la ha hecho accesible para continuar su estudio y también para el público general con la consiguiente difusión de sus contenidos y la popularización de sus ilustraciones en diversas plataformas y formatos, algunos de los cuales menciono en la conclusión de este artículo.

Ahora bien, a estas coyunturas cruciales en la historia de la recepción de esta crónica, añado ahora un cuarto momento que no solo la afianza sino también reconoce su importancia global más allá de Perú y Dinamarca. En el 2007, la *Nueva crónica y buen gobierno* fue declarada documento de patrimonio mundial que debe preservarse como acervo cultural de la humanidad y se la incluyó en el registro *Memoria del Mundo* de la UNESCO². Este reconocimiento afianza la necesidad de su conservación y, además, ofrece un contraste con los avatares del manuscrito desde el momento en que su autor lo presentó a oficiales virreinales de Lima.

Bien lo sabemos hoy, la obra de Guamán Poma no fue publicada en el siglo xvii como aspiraba su autor y más bien se mantuvo silenciosa y aparentemente invisible por casi trescientos años. No obstante, la difusión de sus contenidos en el siglo xx y, más específicamente, su accesibilidad en la red digital desde el 2001, han impulsado el surgimiento de preguntas sobre el autor y su obra: ¿Quién fue Felipe Guamán Poma de Ayala? ¿Por qué hay tan poca información histórica de este autor y de su proceso de escritura? ¿Fue realmente un descendiente de la familia real inca, como él mismo proclama en su obra o se creó una persona como cronista y príncipe?³ ¿Dónde y cómo adquirió la habilidad y los recursos necesarios para escribir y dibujar los contenidos de su extensa obra? ¿Qué pasó con la crónica una vez que el autor la depositó en Lima? ¿Llegó a su destino esperado, la corte del rey de España, y la vio el rey? ¿Obtuvo Guamán Poma alguna respuesta de la Corona? ¿Qué sucedió con el manuscrito para que se encuentre hoy en la Biblioteca Real de Dinamarca? ¿Cómo hizo el viaje de Lima a Madrid y de allí a Copenhague? ¿Y cómo pudo sobrevivir su paso por distintos archivos?

Las respuestas a estas preguntas no son claras ni definitivas hasta el día de hoy. Asombra que tanto un autor cuya información histórica es poca y una obra que se

empaste, muchos detalles se escapan al ojo físico del investigador. De allí la importancia de esta edición digital que se encuentra disponible en las redes públicas y que es administrada por la Biblioteca Real de Dinamarca sin ningún costo para el lector.

2 En el caso del Perú, este reconocimiento se comparte con el acervo de la música colonial andina, también registrada por UNESCO en el 2007 y, en el 2013, los primeros libros impresos del Perú que se publicaron a partir de 1584 así como el registro de viajes de conquistadores españoles al Perú, también llamado *Libro Becerro* (años 1533-1538).

3 En su libro de 1989, Adorno lo caracteriza como “cronista y príncipe” aludiendo a su calidad de escritor al mismo tiempo que su reclamada nobleza inca. Por su parte, Mercedes López-Baralt lo llama “autor y artista” en sus estudios de 1988 y 1994 en los cuales examina en detalle la producción de sus ilustraciones y su formación como artista visual.

escribió hace más de 400 años, que no se imprimió en su momento y que contiene cuestionamientos al gobierno español en América, así como una crítica feroz a sus autoridades en las colonias, haya subsistido y que esté a nuestro alcance en el presente. A esto se suman sus silencios y ambivalencias que se manifiestan a través de su carácter bilingüe (español y quechua), su multiplicidad de géneros textuales (historia, sermón, consejería real, tradición oral, entre otros) y los elementos europeos y andinos que se combinan en sus ilustraciones. Teniendo en cuenta estas características que podrían haber atentado contra la vida del manuscrito, cabe preguntarse también por qué este texto desempeña un rol fundamental en la memoria histórica del Perú —y otros países andinos—, así como en la cultura popular actual.

Estas preguntas que se hacen tanto el lector general como el especializado se añan a otras acerca de los silencios, omisiones y ambivalencias del texto. Estas sirven, por un lado, para caracterizarlo como una *opera aperta* andina y, al mismo tiempo, como una obra críptica y enigmática cuyo estudio, como diría Guamán Poma acerca de su propio acto de escribir, nunca se acaba. En tanto *opera aperta*, la *Nueva crónica y buen gobierno* genera una relación particular entre el autor y su lector, aun si están separados por más de 400 años. Dicha relación posibilita nuevas lecturas en las cuales las propuestas del cronista acerca de su sociedad y la reflexión del lector sobre el mundo andino y la situación del indio convergen en una complicidad dialógica (Eco, 1962/1985; Quispe-Agnoli, 2020, p. 25).

Esta dinámica, a su vez, revela lo que llamo aquí “enigmas de la *Nueva crónica y buen gobierno*” para referirme a los temas y problemas que generan las preguntas anteriores y otras nuevas que surgen en el proceso de lectura e investigación. Me refiero también a enigmas textuales apuntados por historiadores y críticos textuales que siguen sin respuesta como, por ejemplo, omisiones, silencios, aparentes errores e inconsistencias del texto en contraste con las crónicas que forman parte de la historiografía peruana, crónicas escritas en su significativa mayoría desde el punto de vista europeo y sus cánones⁴. Estos enigmas textuales incluyen confusiones que han sido calificadas como errores en la crónica de Guamán Poma. Ejemplos de lo que parecen ser omisiones voluntarias se expresan en frases como “no lo escribo por evitar prolijidad” o “escribirlo es nunca acabar” (Quispe-Agnoli, 2006, p. 91, 198-199, 257). En otro estudio del 2016, he observado silencios metalingüísticos que se registran especialmente cuando

4 En *El cronista indio*, Porras Barrenechea califica la obra de Guamán Poma como un texto sin sentido: “Su *Nueva crónica y buen gobierno* no sólo trata de revivir épocas remotas, casi perdidas para la propia tradición oral en los fondos milenarios de la raza, sino que es también por la confusión y el embrollo de sus ideas y noticias, y por el desorden y barbarie del estilo y de la sintaxis, pura behetría mental” (1948, p. 76). Este juicio de valor se funda en la imposibilidad de reconocer textos escritos sobre el Perú colonial que no siguen el canon de la historia humanista del siglo XVI.

el autor decide usar términos y frases en quechua sin traducirlos al castellano ni explicarlos en detalle. Este es el caso del uso guamanpumiano de términos como *supay* (señor del mundo de abajo o *Ukupacha*), *quilca* (registro tangible de información) y *tocapu* (cuadrado con motivos geométricos que indican contenidos y, posiblemente, identidad étnica). Por último, un ejemplo de los “errores” aparentes del cronista se encuentra en la representación, en principio anacrónica, de personajes como Cristóbal Colón y sus compañeros, Francisco Pizarro y Diego de Almagro, entre otros, en su viaje a las Indias y al Perú. En mi estudio sobre estos enigmas textuales, explico que estos “errores” en realidad corresponden a alegorías de eventos registrados en la memoria oral indígena en la cual se integran elementos de códigos andinos que el lector europeo no reconoce. En este sentido, propongo, al final de dicho estudio que escritores como Guamán Poma “pensaban en quechua, probablemente en castellano, miraban su mundo a través de ambas lenguas y escribían en más de una lengua” (2016, p. 34).

Una pregunta constante entre los lectores contemporáneos de la *Nueva corónica y buen gobierno* es la de su viaje transatlántico y su preservación. Entre los datos y estudios que abordan las interrogantes acerca de las jornadas que siguieron tanto el manuscrito como su autor, se han propuesto explicaciones hipotéticas. El texto de la *Nueva corónica y buen gobierno* proporciona claves para entender que, una vez terminada su redacción en 1614, Guamán Poma llevó su manuscrito a Lima con el fin de depositarlo ante oficiales virreinales, enviarlo a España y obtener el permiso de su publicación. Lo que sucedió entre este momento y su aparición en el catálogo de fondos de la Biblioteca Real de Dinamarca en el siglo XVIII merece más investigación, así como también la razón de su supervivencia a pesar de los contenidos, controversiales y cuestionables en esta época.

En su ensayo sobre el cronista indio, Raúl Porras Barrenechea comenta las posibles circunstancias de la jornada del manuscrito hasta su llegada a Dinamarca. El historiador señala que el extravío del códice fue una experiencia compartida por otras obras de la época —como las crónicas y relaciones de Juan de Betanzos, Pedro Cieza de León, Joan de Santa Cruz Pachacuti y Pedro Sarmiento de Gamboa, entre otros— y apunta que, a diferencia de otros manuscritos, la *Nueva corónica* no fue destruida ni quemada sino enviada a España donde probablemente formó parte de la biblioteca imperial “como una expresión curiosa de las civilizaciones primitivas de América” (Porras, 1948, p. 78)⁵. Varios estudios sugieren que, a pesar de su crítica acérrima al régimen colonial español en los Andes, las casi 400 ilustraciones incluidas

5 En este punto, Porras Barrenechea sanciona el entusiasmo de Clemente Markham ante el hallazgo de la *Nueva corónica* en Dinamarca como patética y minimiza el recorrido de la obra a la que califica sarcásticamente como “manuscrito mártir”: “El presunto destierro, la fuga o vía crucis del voluminoso códice, no fueron acaso sino la ocasional odisea de tantas otras producciones de la época” (Porras, 1948, p. 78).

en la crónica contribuyeron a la curiosidad que destacaba Porras Barrenechea y, por lo tanto, a su supervivencia. Según las hipótesis planteadas por estudiosos como Adorno y López-Baralt, estas ilustraciones también han sido causa importante de su popularidad en siglos pasados y hoy como señalo más adelante. Por su parte, el autor de *El cronista indio* planteó su hipótesis acerca de la conservación de la crónica a partir de una noticia de Gregorio Marañón acerca de la biblioteca del Conde Duque de Olivares, la cual contenía numerosos manuscritos de América. Una buena parte de dicha biblioteca, apuntó Porras Barrenechea, fue adquirida por Cornelius Pederson Lerche, embajador danés en España entre 1650 y 1653, y residente de Madrid hasta 1662. Este personaje habría llevado la colección a Dinamarca y es posible que la crónica de Guamán Poma se encontrara entre sus fondos (Porras, 1948, p. 79).

La investigación exhaustiva que ha hecho Rolena Adorno a lo largo de varios años provee detalles adicionales acerca del recorrido de la obra guamanpumiana. Por un lado, en la introducción a la edición crítica de la *Nueva corónica*, esta investigadora señala acertadamente que, si bien el autor indígena hizo el viaje de Huamanga a Lima con su manuscrito en 1614, según lo indica el texto mismo, no hay una prueba fehaciente de su entrega a los oficiales virreinales en la Ciudad de los Reyes ese año (Adorno, 1987, p. xlv). Asimismo, no se ha encontrado registro de su llegada a España ni de su traslado a Copenhague. Acerca de la hipótesis de la adquisición de fondos documentales por el embajador danés en el siglo XVII, propuesta por Porras Barrenechea, Adorno señaló en un principio que no se había encontrado aún información que comprobara esta posible ruta. En esta misma introducción editorial de 1987, la crítica llamó la atención sobre las razones que podrían haber llevado la *Nueva corónica* a la corte danesa. Adorno sugirió entonces que la adquisición de la obra pudo deberse a razones políticas del reino protestante que miraba con atención las actividades del imperio español y la Inquisición en los siglos XVI y XVII. En este contexto, la denuncia de los abusos de los miembros del clero español, así como de los oficiales del imperio que se encuentran en la crónica andina, podían servir para reafirmar al protestantismo en su lucha contra el catolicismo. Una década después, en el marco del anuncio de la digitalización del manuscrito guamanpumiano, Adorno revisó otra vez el tema de los traslados transatlánticos y europeos de la crónica y apuntó que, si bien el catálogo de la biblioteca danesa ofrecía la primera clasificación de la obra entre los años 1784-1786, nuevas investigaciones del bibliotecario danés Harald Ilsøe han comprobado que la crónica se registró en 1729 y, más aún, que el manuscrito fue adquirido a más tardar en 1663, lo cual coincide con el regreso del embajador danés Lerche cuyo rol en el traslado de la crónica andina a Dinamarca fue sugerido por Porras Barrenechea (Guamán Poma, 2001).

En relación con la identidad histórica del autor, la mayoría de la información que se consigna hasta el día de hoy proviene de la misma crónica, aunque otros documentos

coloniales, que se han publicado en las últimas décadas, también registran su participación y ofrecen información acerca de sus actividades en Huamanga. Guamán Poma nació después de la conquista española. Sus antepasados, como él mismo señala en su obra, eran originalmente de Huánuco, aunque él probablemente nació en Huamanga (Porras Barrenechea, Barnes). Un estudio reciente de Puente Luna (2016) sugiere claves para dilucidar el lugar de nacimiento del cronista y su relación con su medio hermano mestizo, Martín de Ayala, un religioso ermitaño de quien parece que el cronista aprendió a leer y escribir. En los últimos años de la década de 1560, trabajó como asistente e intérprete del extirpador de idolatrías Cristóbal de Albornoz en Lucanas, una localidad ubicada a más de 120 kilómetros al sur de Huamanga. Hacia fines de la década de 1590 se desempeñaba como un administrador indio, probablemente como escribano ya que era un indio ladino (o latino), es decir, su lengua nativa era quechua, sabía leer y escribir en castellano, se declaraba cristiano y estaba hispanizado (Adorno, 1991).

Un documento publicado por Rodolfo Salazar en 1938 registra a Guamán Poma como traductor y testigo en peleas de tierras entre indios y españoles en 1595 (Varallanos, 1979, pp. 210-211). Un año antes, en 1594, aparece de nuevo en otras transacciones relacionadas con tierras y utilizando ya el apelativo *Don* que lo distinguía socialmente como miembro de una élite (Pereyra Chávez, 1997, pp. 261-270). Asimismo, dos conjuntos de documentos, la *Compulsa Ayacucho* (Zorrilla) y el *Expediente Prado Tello* (Prado Tello y Prado Prado) proveen información acerca de su trabajo como notario de indios en la década de 1590 y su litigio con indios chachapoyas a causa de posesión de tierras en Huamanga. Guamán Poma perdió este juicio y hacia 1600 fue desterrado de la zona y condenado a recibir 200 azotes. Es en este momento y, como consecuencia de este dictamen, en el que Adorno sitúa el origen escritural de la *Nueva corónica y buen gobierno* (1995). Lamentando la corrupción de procuradores, jueces y testigos, Guamán Poma se dio a la tarea de empezar a escribir una “carta al rey” en la cual traería a colación todos los males que afectaban a los indios de los Andes. Esta carta eventualmente se convertiría en la historia de los Andes prehispánicos y coloniales tempranos, en los que el tratamiento de la memoria oral, el trauma de la conquista y colonización españolas sobre el mundo andino y sus consecuencias se expresan en una interacción dinámica entre texto escrito e ilustración visual. De esta manera, Guamán Poma diseñó su obra como un libro ilustrado cuyo manuscrito detentaba todas las convenciones posibles de la cultura impresa para favorecer el permiso de publicación que el cronista anhelaba.

Es posible que, a principios de 1614, el autor haya considerado una primera finalización de su obra. En el capítulo “Camina el autor” (1095 [1105] - 1128 [1138]) Guamán Poma declara que volvió a su casa en Huamanga, probablemente después de cumplir el castigo de su destierro al que había sido condenado en 1600 al perder el litigio de tierras contra los indios chachapoyas. La encontró desolada y vacía, su familia empobrecida y

sirviendo a otros indios que él consideraba de condición social inferior. Entre marzo y abril de 1614, dejó Huamanga con destino a Lima, acompañado de su hijo, Francisco de Ayala. En este viaje, el autor camina por lo que es hoy la sierra sur y sierra central del Perú, desde Ayacucho a Huancavelica y Junín para luego dirigirse a la ciudad de Lima pasando por la sierra de Huarochirí. En su paso por Castrovirreyna, en Huancavelica, su hijo abandona el viaje. Cuando llega a Huarochirí, escucha de los abusos de Francisco de Ávila, extirpador de idolatrías y propulsor de otro documento fundamental de la memoria andina colonial, el *Manuscrito de Huarochirí* (1608). Cuando finalmente el autor andino llega a la Ciudad de los Reyes, menciona su paso por el Cercado de Lima y su visita a la iglesia de Santa Clara para rezarle a la Virgen María de la Peña de Francia de la cual se declaraba muy devoto (1125 [1135]) y a las almas del purgatorio. Él mismo declara que alquiló una casa por la que pagaba veinte reales cada mes y que hizo esto no solo para él sino también “para otros pobres que traía consigo por amor de Dios” (1126 [1136]). El viaje a Lima termina dos páginas más adelante (1128 [1138]) en las cuales reafirma su identidad como príncipe inca, nieto del Inca Túpac Yupanqui, e hijo legítimo de Juana Curi Ocllo, a la cual llama coya (reina inca). En este momento de su escritura, resume una vez más sus preocupaciones: el mundo andino está al revés — trastocado— a causa de la colonización española, los indios se acaban, los mestizillos abundan “y no hay remedio”.

Los estudios sobre el cronista andino y su obra han asumido que, en este viaje a Lima, Guamán Poma llevaba su manuscrito para entregarlo a los oficiales virreinales con el fin de asegurar su envío al rey de España y conseguir el permiso de impresión. No obstante, en el capítulo “Camina el autor” no hay ninguna referencia a esta intención, aunque en la penúltima página de este capítulo, el autor insiste en las razones por las que escribe su crónica: servir a Dios y al rey.

Una carta fechada el 14 de febrero de 1615 en Santiago de Chipao, Huamanga, confirma que el autor volvió a esta zona después de su viaje a Lima. En esta carta, Guamán Poma se dirige una vez más al rey Felipe III y le informa que ha escrito una historia general, sustentada en la memoria oral andina y su propia experiencia de visita, de cuya existencia “podrá dar entera noticia acerca de eso el marqués de Salinas, presidente del Consejo de Indias, que la tiene de mi persona”. Además, señala el cronista, si el rey aún no la ha recibido, él está dispuesto a enviársela: “Y así suplico a Vuestra Majestad siendo servido se le mande al Virrey que governase este reino que lo reciba y envíe a buen recaudo a Vuestra Majestad que yo estoy presto de se lo entregar luego que me lo pidiere” (Lohmann Villena, 1945, p. 327). Este es, hasta ahora, el último rastro que conocemos de Guamán Poma de Ayala en los documentos del archivo. Pasarían tres siglos para que se supiera de su existencia y se le publicara. Y cerca de un siglo más

para ver afianzada su popularidad como medio gráfico de denuncia de la corrupción y males que aquejan a la sociedad peruana.

En su artículo sobre la influencia de las ilustraciones de la obra guamanpumiense en la narrativa gráfica de dibujantes peruanos contemporáneos como Miguel Det y Markus Ronjam, Juan Valle Quispe apunta el tratamiento visual y gráfico de la desigualdad de poderes en la sociedad peruana actual y la crítica a su clase política cumpliendo así una función de denuncia de manera similar a la planteada por Guamán Poma hace cuatrocientos años. Estos artistas se suman a otros reunidos en colecciones de narrativas gráficas e historietas como *Nueva crónica del Perú, siglo xx* (Macera y Forns, 2000), *Nueva crónica del Perú, siglo xxi* (Forns, 2003), *Nueva crónica del Perú 2000-2005* (Forns y Vega, 2006) y *Novísima crónica i mal gobierno* (Det, 2011). Estos ejemplos muestran que la vigencia de la *Nueva crónica y buen gobierno* da lugar no solo a estudios académicos sino también invita a relecturas de escritores y artistas contemporáneos que recogen las inquietudes y preocupaciones de la sociedad peruana actual y las plasman en sus obras.

Aunadas al acceso permitido por la disponibilidad digital en redes, las obras de estos autores y artistas contribuyen así a la difusión de Guamán Poma y su crónica y a la construcción de un imaginario colectivo que se nutre de sus imágenes. Dos ejemplos recientes de la popularidad de la *Nueva crónica* se encuentran en el panfleto con instrucciones para evitar el contagio frente a la pandemia del COVID-19, creado por estudiantes de la Facultad de Historia de la Universidad Mayor de San Andrés de Bolivia en el 2020 (Churampi Ramírez) y la “carlincatura” de la situación política peruana a propósito de la campaña presidencial del año 2021⁶. En esta última, el artista gráfico peruano Carlín utiliza elementos de dos dibujos de Guamán Poma de Ayala (<https://larepublica.pe/carlincatura/2021/04/20/carlincatura-de-hoy-martes-20-de-abril-de-2021/>) cuyos trazos reconoce el lector contemporáneo enseguida. Ambos dibujos se encuentran en el capítulo de las guerras civiles entre conquistadores españoles. En el primero, Sebastián de Alcázar y Hernando Pizarro acometen contra el Inca Atahualpa en Cajamarca (Figura 1: <http://www5.kb.dk/permalink/2006/poma/384/es/text/>). Los rostros de tres personajes de la política peruana se superponen a los de estos personajes: Keiko Fujimori (candidata a la presidencia del Perú) y Mario Vargas Llosa (escritor) ocupan los lugares de Pizarro y Alcázar respectivamente mientras que Pedro Castillo (candidato a la presidencia del

6 Las “carlincaturas” son caricaturas de personajes de la política peruana creadas por el artista gráfico Carlos Tovar (Carlín). La carlincatura que menciono aquí fue publicada en el diario La República el 21 de abril del 2021 a propósito de los resultados de la primera vuelta de las elecciones presidenciales del Perú. Pedro Castillo, del Partido Perú Libre, y Keiko Fujimori, del Partido Fuerza Popular, obtuvieron la mayor cantidad de votos y pasaron a la segunda vuelta electoral que se llevó a cabo el 6 de junio del 2021. A los pocos días de los resultados de la primera vuelta electoral, el escritor peruano Mario Vargas Llosa, Premio Nobel de Literatura 2010, manifestó públicamente su apoyo a la candidatura de Keiko Fujimori.



Figura 1: Nueva corónica y buen gobierno, p. 384.
Biblioteca Real de Dinamarca



Figura 2: Nueva corónica y buen gobierno, p. 434
Biblioteca Real de Dinamarca.

Perú) se coloca en una posición semejante a la del Inca Atahualpa en el dibujo. A estos elementos se añaden soldados del ejército inca que aparecen en el otro dibujo de la *Nueva corónica* (Figura 2: <http://www5.kb.dk/permalink/2006/poma/434/es/text//>), en el cual aparece don Martín de Ayala, padre del autor y señor principal andino, en batalla contra Francisco Hernández Girón, rebelde contra el rey de España y traidor al imperio.

La *Nueva corónica y buen gobierno* de Felipe Guamán Poma de Ayala es una obra enigmática con múltiples niveles de lectura que se activan según la posición desde la que se lee. Textualmente rica, desafiantemente críptica y provocativamente ambivalente, exige el manejo de códigos diglósicos tanto a nivel lingüístico como cultural e histórico para disfrutarla. Comparte estas características con la idiosincrasia de la sociedad peruana actual y esta es probablemente la razón por la que, a pesar de su invisibilidad de tres siglos, se mantiene como un repertorio de expresión popular. Quizás el factor que contribuyó a su subsistencia, en una jornada global a través de los siglos, es también una de las razones que la convierten en un texto cuya vigencia vence el paso del tiempo.

OBRAS CITADAS

- Adorno, R. (1989) *Cronista y príncipe: la obra de don Felipe Guamán Poma de Ayala*. Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.
- Adorno, R. (1991) "Images of Indios Ladinos in Early Colonial Peru". En K. Andrien y R. Adorno (Eds). *Transatlantic Encounters: Europeans and Andeans in the Sixteenth Century*. (1995) "La génesis de la Nueva corónica y buen gobierno de Felipe Guamán Poma de Ayala" *Taller de Letras* 23, 9-45.
- Barnes, M. (1999, 19 de septiembre). "La Nueva corónica y buen gobierno fue escrita por un residente de Lucanas" [Ponencia] *Guamán Poma de Ayala y Blas Valera: tradición andina e historia colonial*, Roma, Italia.
- ChurampiRamírez, A. (2020). "Aversiahoramesiguenninguneando': resistencia y rebelión desde Guamán Poma de Ayala" *El Nieuwe Acá*. <https://elnieuweaca.com/2020/08/31/a-ver-si-ahora-me-siguen-ninguneando-resistencia-y-rebelion-desde-guaman-poma-de-ayala/>
- Det, M. (2011). *Novísima corónica i mal gobierno*. Contracultura.
- Eco, U. (1985). *Obra abierta*. Ariel. (Trabajo original publicado en 1962).
- Forns, S. (Ed). (2006). *Nueva crónica del Perú, 2000-2005*. El Santo Oficio.
- Forns, S. e I. Vega. (2003). *Nueva crónica del Perú, siglo XXI, 2000-2003*. Amarilys.
- Guamán Poma de Ayala, F. (1936 [1615]). *Nueva corónica y buen gobierno (codex péruvien illustré)* (edición de P. Rivet). Institute d'Ethnologie.
- Guamán Poma de Ayala, F. (1987 [1615]). *Nueva crónica y buen gobierno*. (Edición de J. V. Murra, R. Adorno y J. Urioste). Historia 16, 3 Vols.
- Guamán Poma de Ayala, F. (2001 [1615]). *El sitio de Guamán Poma*. GKS 2232 4.º: *Guaman Poma, Nueva corónica y buen gobierno*. Det Kongelige Bibliotek. <http://www5.kb.dk/permalink/2006/poma/info/es/frontpage.htm>
- Lohmann Villena, G. (1945). "Una carta inédita de Huamán Pom de Ayala." *Revista de Indias* 20, 325-327.
- López-Baralt, M. (1988). *Ícono y conquista*. Hiperión.
- López-Baralt, M. (1994). *Guamán Poma, autor y artista*. Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.
- Macera, P., y S. Forns. (2000). *Nueva crónica del Perú, siglo XX*. Congreso del Perú, Fondo Editorial.
- Pereyra Chávez, N. (1997) "Un documento sobre Guamán Poma existente en el Archivo Departamental de Ayacucho", *Histórica*. 21 (2), 261-270.
- Pietschmann, R. (1913) "Relación sobre la crónica ilustrada por el indio peruano don Felipe Huamán Poma de Ayala" *Proceedings of the XVIII International Congress of Americanists* (1912). Harrisons & Son, pp. 510-521.

- Pietschmann, R. (1980). "Nueva corónica y buen gobierno de Don Felipe Guaman Poma de Ayala, eine peruanische Bildershandschrift". En *Nachrichten von der königlichen Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen*. Weidmannsche Buchhandlung, pp. 637-659.
- Prado Tello, E., y A. Prado Prado (Eds.) (1991). *Phelipe Guamán Poma: Y no ay rremedio...* Centro de Investigación y Promoción Amazónica.
- Puente Luna, J. C. (2016). "El capitán, el ermitaño y el cronista. Claves para establecer cuándo nació el autor de la *Nueva corónica y buen gobierno*". En J. P. Husson. *Guamán Poma y la escritura de la Nueva corónica*. Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, pp. 233-246.
- Porrás Barrenechea, R. (1948). *El cronista indio Felipe Huamán Poma de Ayala (¿1534-1615?)*. Editorial Lumen.
- Quispe-Agnoli, R. (2006). *La fe andina en la escritura. Identidad y Resistencia en la obra de Guamán Poma de Ayala*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Fondo Editorial.
- Quispe-Agnoli, R. (2016) "Acerca de silencios, omisiones y 'errores' en la obra de Guamán Poma de Ayala... *el compañero de Colum a las indias*". En *Guamán Poma de Ayala. Las travesías culturales*. M. Mamani (Ed.). Pakarina Ediciones, pp. 17-36.
- Quispe-Agnoli, R. (2020). "Escribirlo es nunca acabar: Cuatrocientos cinco años de lecturas y silencios de una *Opera Aperta* andina". *Letras. Revista de investigación de Letras y Ciencias Humanas*, 91(133), 5-34.
- UNESCO. (2007). "El Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno." *Memoria del Mundo. Inscripciones en el registro realizadas en el 2007*. <http://www.unesco.org/new/en/communication-and-information/memory-of-the-world/register/full-list-of-registered-heritage/registered-heritage-page-3/el-primer-nueva-coronica-y-buen-gobierno/>
- Valle Quispe, J. (2016) "Contra la forclusión: la herencia gráfica y política de Felipe Guamán Poma de Ayala en dos dibujantes peruanos contemporáneos". M. Mamani (Ed.). *Guamán Poma de Ayala. Las travesías culturales*. Pakarina Ediciones, pp. 17-36, 247-268.
- Varallanos, J. (1979). *Guamán Poma de Ayala: cronista y precursor*. G. Herrera.
- Zorrilla, J. (1977). "La posesión de Chiara por los indios chachapoyas". *Wari* 1, pp. 49-64.

El yaraví de Melgar

Signo de emancipación de la literatura peruana

INÉS LILIANA RAMÍREZ DURAND

¡Oh Soledad amable!
En ti vive el sosiego
Que el hombre en otra parte busca en vano
Su deseo insaciable
Aviva el mundo; y luego
Niega lo que ofrecía: ¡infiel tirano!
Solo aquí el pecho humano
Se engaña felizmente,
Le asusta del retiro la apariencia,
Mas viene a la experiencia
Y encuentra paz y gusto solamente.
¡Qué tranquilo se goza
Cuando en paz dulce el corazón se reposa!
(Melgar, 1878, p. 104)

El poeta arequipeño Mariano Melgar estudió en el Seminario de San Jerónimo y allí aprendió artes, filosofía, matemáticas, latín, griego, entre otras disciplinas que, sumadas al contexto cultural y situacional de su natal Arequipa, le permitieron conocerse a sí mismo y forjar una identidad que lo impulsó a marcar distancia de la línea conservadora paterna. Entonces, muy lejos de preferir el servicio eclesiástico como lo dispuso su padre, le atrajeron más las artes del conocimiento y el interés por comprender su entorno inmediato: el amor y su pueblo.

De joven, Melgar ocupó en Arequipa la cátedra interina de Latinidad y Retórica bajo el nombramiento del obispo Luis Gonzaga de la Encina y Perla, quien le confiere las

Órdenes Menores, y no del obispo Chávez de la Rosa como se consideraba convencionalmente, según Miró Quesada (1978). Con el transcurrir de su cátedra, asume la tutela del curso de Filosofía en enero de 1811, fecha en la que es nombrado bibliotecario del Seminario de San Jerónimo.

Estuardo Núñez, por su parte, plantea la hipótesis de que Mariano Melgar recibiera influencia de la poesía italiana y neoclásica en su estancia en Lima en la Universidad de San Marcos (Núñez, 1968). Para Estuardo Núñez, la producción de Melgar es universal y no una poesía simple, como lo afirmaba Riva Agüero. También recalca que, a partir de su estadía en Lima, se plasma en su obra la influencia de fabulistas europeos como en su fábula *El ruiseñor y el calesero*, publicada en el diario limeño ya extinto *El investigador* el 2 de octubre de 1813.

De acuerdo con Gregorio Paz Soldán en *Los anales universitarios del Perú*, Melgar escribió un compendio en latín de la historia de la Filosofía; por otro lado, se ha hallado evidencias de su gusto por la música, reflejado en la composición (traducción) de un *miserere* (salmo) hallado por Arndt Von Gavel, composición en la que figuran los créditos de letra y música de Mariano Melgar. *Ten mi Dios, mi bien, mi amor,/ Misericordia de mí [...]* (Von Gavel, 1973). A partir de su dominio del latín, y como ejercicios de retórica, traduce textos valiosos de la literatura latina; por ejemplo, el libro IV de las *Geórgicas* de Virgilio (versos 450-530), que trata sobre la segunda pérdida de Eurídice. Logró la traducción del latín más cercana al castellano, de los *Remedia amoris* de Publio Ovidio Nasón, por su fidelidad y riqueza lírica. Miró Quesada señala que la traducción melgariana de Ovidio se ubica por encima de la versión antigua de Luis Carrillo de Sotomayor, versión de los *Remedia amoris* de 1613 y de Diego Suárez de Figueroa que tituló a la obra en castellano como *Remedios de amor impuro* (1733).

Podríamos decir, además, que su entorno académico lo rescató de posibles carencias económicas, debido a la limitada dote con la que contaría; pero, progresivamente, sus vínculos sociales le permitieron conocer y conservar el sentimiento andino a través del arte. Así, internalizó, posteriormente, elementos de la lírica andina para fusionarlos con su destreza poética occidental, pues sintió dolor y aprendió el sentir de los dolientes. Ello lo podemos notar en su *Oda a la Libertad*, con motivo del Ayuntamiento Constitucional de Arequipa:

“Siempre seré oprimido”,
Pensó el indio infeliz dentro del pecho,
Bajo su pobre techo,

De su triste familia circuido,
Lloró sobre sus hijos su quebranto,
Y la esposa bebió su amargo llanto.

(Melgar, 1878, p. 100)

Melgar comprendió que no existe, en la trascendencia, la posibilidad de ser fugaz. La educación y la creación son trascendencia, es lo que nos diferencia y nos ayuda a tomar decisiones y, con ella, en el plano formativo, se pueden forjar valores; pero, definitivamente, no se puede transmitir nada si no se toma la decisión de trascender. Para Melgar, la inteligencia espiritual no tenía por qué estar unida al servicio de la religión y se lo hizo saber a su padre al abandonar el rumbo clerical para cumplir otro objetivo, en principio académico, pero luego en la lucha independentista, que lo llevó a ser reconocido como un poeta patriota. Así lo indica, por ejemplo, el general Guillermo Miller, militar británico que participó en la Expedición Libertadora del Perú y recibió información valiosa sobre el papel de Melgar en el periodo emancipador. Miller reconoce el talento literario y la valía personal del poeta arequipeño:

Entre los patriotas sentenciados a muerte y ejecutados, lo fue Melgar [...] natural de Arequipa, que era el Moore del Perú, el cual compuso algunas canciones o yaravíes, del que pudiera engreírse el autor del *Lallah Rookh*. La muerte de Melgar produjo un sentimiento general, y su memoria se conserva aún con respeto. (Miller, 1910, p. 74)

Como vemos, aunque son algo imprecisos los datos sobre su actitud cuando iba a ser ejecutado (12 de marzo de 1815), la documentación existente ratifica su rol en pro de la sublevación de los indios en las provincias del Cusco, Apurímac y Arequipa, bajo el liderazgo del brigadier Mateo García Pumacahua (cacique de Chinchero) y José Angulo, quienes con un gran grupo de jóvenes arequipeños y de otras provincias que se iban sumando a la causa, buscaban la independencia peruana del poder español. Entonces, a la edad temprana de veinticuatro años Melgar deja un legado de obra y acción. Su ejecución por orden del general Ramírez, ya que había cumplido el rol de auditor general de guerra del ejército republicano, es narrada por Miller de la siguiente manera:

El cura nombrado para acompañarle al suplicio principió a exhortarle en el bronco estilo y bárbaras maneras con que acostumbran comúnmente a hacerlo, pero Melgar le contestó en alta voz: "Padre, no es el momento de hablar de política ni de cosas de este mundo, vine preparado a este sitio para morir; pero usted me ha distraído, Que me den un cigarro". En efecto, se lo trajeron, y después de haber fumado cerca de la mitad de él, y adquirido nuevamente su tranquilidad, dijo serenamente que estaba pronto para morir, y murió con una firmeza varonil y digna de su persona. (Miller, 1910, p. 74)

De acuerdo con Aurelio Miró Quesada (1978), fue en el mes de noviembre de 1814 que Melgar se incorporó a las filas de la columna patriótica que se formó en Chuquibamba y se dirigió con ella a Arequipa. Así la exaltación del nuevo espíritu inspiró a Melgar la *Marcha patriótica*, que debió de escribir por esos días y que contrasta con el llamado a la confraternidad de sus odas anteriores (Miró Quesada, 1978, p. 139):

[..]

Viva, viva eternamente,
el Patriotismo peruano,
Viva el suelo Americano,
Viva su libertador.

(Melgar, 1997, p. 67)

En las distintas composiciones literarias de Melgar podemos encontrar evidencias del distanciamiento parcial de la poesía occidental y su apego progresivo a formas y temáticas típicas peruanas. Así, Melgar, en sus yaravíes, hace uso de los elementos interculturales para reflejar un nuevo espíritu, el simbolismo y la cosmovisión de la cultura andina, que dan como resultado un ejemplo de legado literario que sirve para expresar penas de amor y el arraigo o pertenencia a una comunidad mestiza y diversa como ya lo era la sociedad peruana en ese entonces.

El yaraví debe su existencia a los cantos andinos prehispánicos llamados *harawi*, que perduran a través de los siglos gracias a la perseverancia del pueblo. Es, pues, un arte verbal de antigua data. Aunque la falta de escritura no ha permitido fijar los límites exactos de su evolución, se logró ampliar el concepto del *harawi*. Raúl Porras Barrenechea confirma que el concepto es amplio y múltiple en el siglo XVI, pero es restringido, por obvias razones de ocupación española (Porras, 1946).

Durante el periodo colonial, Fray Gonzales Holguín definió al *harawi* como “Cantares de hechos de otros o memoria de los amados ausentes y de amor y afición y ahora se ha recibido por cantares devotos y espirituales” (Holguín, 1608). Asimismo, en *Los comentarios reales*, el Inca Garcilaso define a los *harawis* como cantos empleados en los ritos andinos prehispánicos (Vega, 1609); mientras que Phelipe Guamán Poma de Ayala los refiere en su majestuosa *Nueva corónica y buen gobierno* como cantos *arawi* en quechua y aimara que eran entonados por la población indígena en distintas celebraciones o situaciones cotidianas (Poma de Ayala, 1615).

Washington Delgado define el *harawi* como una melancólica canción de amor, plagada de nostalgia, que se entona en el sur del Perú y que dio origen al yaraví moderno, cultivado por Melgar a inicios de la Independencia, una etapa en la que los temas indígenas fueron abordados, aunque superficialmente. Los temas abordados en estos cantos, de acuerdo con Delgado, son desamor y ausencia de la persona amada, a diferencia de los huaynos, que expresan el humor, la ternura y la sabiduría de los pueblos quechuas. Asimismo, es menester señalar, de acuerdo con Delgado, que la poesía popular quechua destaca por su flexibilidad y hondura (Delgado, 1980):

Blanca nube la más leve,
 clara fuente de agua pura,
 tú serás mi dulce engaño,
 yo seré tu oscura sombra.

(Lara, 1979, p. 172)

Ahora bien, la literatura prehispánica presenta ciertas características relevantes. Entre ellas, podemos destacar, la oralidad, el carácter agrarista (el respeto idolatrado a la tierra), el pensamiento clasista y la atención en el cosmos. Por su parte, Víctor Vich y Virginia Zavala (2004) señalan que la oralidad es un rasgo inherente a las lenguas en su origen; por ende, las condiciones de una sociedad productora de patrimonio cultural son las mismas desde el punto de vista lingüístico. Al hablar de oralidad, también debemos mencionar el concepto de literacidad, que es el conjunto de prácticas sociales de análisis y transformación de información situadas en la lectura y la escritura. Aunque la división tajante entre oralidad y literacidad es ideológica, se debe tener en cuenta que esta última no es sinónimo de literacidad educativa; por eso, hay que considerar los factores culturales (el género, la forma de percibir la comunicación cara a cara) que inciden en los múltiples usos de lo oral y lo escrito.

Así pues, la literacidad está centrada en la comprensión básica del lenguaje y en los roles dinámicos del lector y el escritor en un contexto determinado, condicionado por tradiciones y comportamientos colectivos. Sin embargo, es la oralidad la que nos permite fijar las tradiciones y reconstruir las raíces simbólicas de las comunidades. En ese sentido, las distintas sociedades constituyeron su representación colectiva y las esencias nacionales, capaces de resistir los cambios del tiempo y de integraciones vinculadas con otros pueblos. Es la oralidad la que nos permite conocer las raíces culturales de un pueblo, pueblo que, con el transcurrir del tiempo, se convierte en sociedad letrada.

Si tenemos en cuenta que las naciones occidentales, al igual que la andina, se desarrollaron inicialmente en torno de las culturas ágrafas, las narrativas nacionales estuvieron al servicio de la formación de una cultura homogénea (la identidad esencial y diferenciada de otras: el *Volksggeist*¹). Sin embargo, lamentablemente, incluso hasta inicios de la República, la construcción del concepto de nación se siguió abordando, por muchos, desde su vínculo con lo letrado. Desde la perspectiva de un grupo ilustrado de personas, la cultura occidental se consideró como la única válida. Es decir, se buscaba desacreditar o invalidar la cultura andina producida por la población indígena o mestiza, con el pretexto de la búsqueda del 'auténtico' progreso y la civilización. Así, para América, la identidad cultural surgía de la idea de asemejarse a Occidente, lo cual incluía la erudición y la homogeneización de la escritura (castellana) que proponía el grupo de hombres ilustrados que veían lo indígena como lo no civilizado y desprovisto de riqueza cultural.

Si bien es cierto que la oralidad nos lleva a hablar de anonimato, característica que no permite fijar el punto exacto de la fuente original, existe la enorme ventaja de atribuir, con esto, la autoría a la colectividad popular, proveniente del 'rumor', que va guardando en su memoria colectiva datos ficcionales que transmite de generación en generación. Vemos pues, que el anonimato no es una desventaja, sino que representa la oportunidad de seguir construyendo un canon literario nutrido de la diversidad cultural.

La tradición literaria andina centra su atención en el cosmos, porque la colectividad consideraba al universo como el facilitador de la vida del hombre y de todo lo que le permite sobrevivir. Para ello, los mitos permiten explicar la dependencia del hombre con respecto de la naturaleza, así como el amor maternal de ésta con el individuo. Cabe señalar que esta naturaleza incluye todo lo observable; es decir, la Tierra y el resto del cosmos, que son considerados seres vivos que protegen o castigan al hombre según su accionar con el entorno natural. Curiosamente, esta misma afinidad cosmogónica se evidencia en la sustentación del origen de los pueblos occidentales y da paso a los pensamientos clasistas y al orden de los grupos, sujetos a los privilegios de los más poderosos. También, la visión agrarista está presente en todo género practicado en las creencias andinas desde antes de la invasión española e, incluso, hasta la fecha; el amor por el campo se refleja en las canciones con diversa temática. Así, el harauí, junto con el haylli, el taki, el ayarachi, la huahuaquilla, el huayno, el huahuaqui, entre otros, constituyen la expresión más pura y sublime que se relaciona y se funde con la temática de la naturaleza, el amor y la religiosidad cosmogónica.

1 Concepto de nacionalismo romántico que atribuye a cada pueblo rasgos comunes e invariables.

Es importante aclarar que los cantos andinos han gozado siempre de acompañamiento musical. Durante el periodo prehispánico, los instrumentos fueron hechos de insumos animales o de material artesanal, y son de viento y de percusión. De acuerdo con los estudios de Sachs Hornbostel, las herramientas musicales se agrupan en cuatro tipos: cordófonos, aerófonos, idiófonos y membranófonos (Pérez y Gili, 2013). En este sentido, es necesario recalcar que los instrumentos prehispánicos excluían las cuerdas, que fueron insertadas en los cantos andinos con la influencia española.

Como ya se ha señalado, en la búsqueda de evidencias de una literatura peruana independiente, por mucho tiempo, las manifestaciones andinas pasaron desapercibidas por la crítica colonial o pegada al idealismo occidental. Es con la consolidación del Perú republicano que los estudios culturales se orientan a buscar símbolos que evidencien la identidad social de un pueblo que busca desligarse de la imitación occidental. Al respecto, Washington Delgado señala que de la antigua literatura quechua subsisten algunos temas y motivos que han logrado expresarse con el tiempo en composiciones traducidas o producidas en español. Por la parte occidental, la literatura peruana heredó géneros, estilos y acicalamiento verbal con conceptismo académico. Por ello, es de suponer que para entender sobre la literatura de la Emancipación hace falta considerar aspectos como el verdadero significado de la Independencia para los pueblos vulnerables, las clases sociales y la búsqueda de la idea de nación. Recordemos que la Independencia, en su momento, no significó un cambio positivo para todos los grupos sociales. Las manifestaciones artísticas andinas, por ejemplo, seguían catalogándose como inferiores a las de corte occidental. Además, por la carencia de escritura y la falta de acceso a los tradicionales medios de comunicación masiva de la época, el aporte de la expresión andina no se concretaba oficialmente.

En el ambiente arequipeño, durante el periodo de la Emancipación e inicios de la República, ocurría lo mismo: la presencia de factores sociales que no permitían valorar el aporte de la literatura ancestral prehispánica en su debido momento, ya que los diarios o folletos eran exclusivos para la transmisión del código español. De ello se encuentran los registros en diarios como *El Republicano* (1825-1855), *El Regenerador* (1834); *El Pensador* (1834), *El Misti* y *El Chili* (1834).

Según Delgado (1980), con el tiempo se produce la revaloración del sentimiento andino, así como sus formas, a manera de buscar y reflejar la unidad nacional. A esta búsqueda la respuesta es Melgar, ya que es quien recoge el sentimiento andino indígena y lo refleja en los versos castellanos. Para Delgado, semejantes a la connotación del aporte del Inca Garcilaso de la Vega, los yaravíes de Melgar evidencian el inicio del mestizaje cultural y ubican en la literatura escrita en castellano la relación conflictiva entre autoctonismo y occidentalismo, ya que toda literatura anterior había sido regida por la

tendencia temática y estructural hispanista. Aunque, como señalamos anteriormente, esta inspiración de motivos andinos es limitada a futuro, pues los sucesores románticos Carrasco, Salaverry y Althaus no acrecientan el impulso indigenista de Melgar, ya que lo que se producirá por un periodo prolongado es la influencia neoclásica del siglo XVIII.

De acuerdo con Antonio Cornejo Polar (1989), los yaravíes de Mariano Melgar deben ser reconocidos como obra representativa de la literatura de la Emancipación, la cual forma parte de un proyecto hispano ligado a raíces indígenas, presentes en su lírica; por ejemplo, los rasgos musicales propios, que compaginan la oralidad típica de los grupos indígenas populares, aunque este hecho lo desvincule de una literatura occidentalizada típica del periodo de la Emancipación por el empleo de metáforas andinas y el tono melancólico vinculado con la naturaleza. Esta revaloración de raíces andinas en la lírica melgariana se cumple en la composición de sus yaravíes que, a decir de la definición romántica de Francisco García Calderón en la introducción de las *Poesías de Don Mariano Melgar* de 1878, es el “¡ay! que emite el alma” (Melgar, 1878, p. 34). En este sentido, retomemos los límites de la influencia de la lírica andina y el aporte occidental de las composiciones líricas de Melgar y revisemos las aproximaciones conceptuales del término *yaraví*.

De acuerdo con Aurelio Miró Quesada, el yaraví proviene de la palabra *harauí*, que es al mismo tiempo manifestación poética quechua, cuyos declamadores recibían el nombre de *haravicus* o *harauec* (Miró Quesada, 1978, p. 162). Siguiendo este punto de partida, diremos que los yaravíes son esos cantos mestizos de dulce melodía y un tono melancólico que requieren de acompañamiento musical, la guitarra, y que derivan del *harauí* andino, cuya diversidad temática no era precisamente melancólica y triste, y que obedece a un producto colectivo acompañado por el marco musical de la quena. El *harauí* obedecía, a diferencia del yaraví, a la producción colectiva de los miembros de la comunidad andina; mientras que el yaraví surge de una voz individual, por lo que esta libertad le permite al cantor expresar sus sentimientos independientemente de la colectividad a la que pertenece; de allí que el cantor es libre de poder expresar la nostalgia y la pena de amor. Es pues, el yaraví, un producto mestizo que se ha enriquecido con el tiempo y que ha logrado calar y enraizarse en la identidad de los pueblos en los que se practica este canto de estilo trovador.

De acuerdo con Raúl Porras Barrenechea (1946), el origen del yaraví se remonta a la imagen triste y propia de la manifestación artística. Porras sitúa el origen del yaraví de tono enlutado en el siglo XVIII como un producto mestizo. Resulta mestizo porque la pronunciación de palabras agudas en el yaraví no es propia en la cultura andina, más bien es propia de la lengua castellana. Proviene de la voz grave andina *harauí*, que con el transcurso del tiempo se fue transformando hasta teñirse de melancolía desde el siglo

xvi hasta aproximadamente 1791, cuando ya se oyen los cantos con el acompañamiento de acordes de guitarra:

Es la modulación que va a prevalecer en la disertación sobre los yaravíes del *Mercurio Peruano* de 1791 y en la guitarra arequipeña de Melgar. Pedantes profesores de fonética ausentes del alma nueva y criolla del yaraví, aconsejarán más tarde llamarle *hjarahui*, *harawi* o *Aya aruhui*. (Porrás, 1946, p. 12)

Es el yaraví una composición que de por sí buscó su legitimación, aunque solo sea considerada en diversas circunstancias históricas.

Desde la época colonial, a través de la Emancipación y gran parte de la República, en Arequipa, como en otras provincias, se fomentaba el encuentro de jóvenes que departían en las campiñas y chicherías y compartían momentos de alegría y de pena, anécdotas que se plasmaban en composiciones particulares: el marco perfecto para componer, cantar y plasmar el cuadro de la interculturalidad andina y criolla.

Para poder entender la base andina del yaraví hace falta compararlo con otro género. Por ejemplo, resulta interesante comparar el yaraví y el huaino, ya que comparten, principalmente, elementos comunes como el diálogo, la naturaleza, las aves (la paloma), la nostalgia y el dolor del yo poético, aunque este último no se evidencia en todos los huainos. El diálogo refleja el grado de cercanía que hay con el alocutario; es decir, hay una búsqueda de conversación en la que el locutor da su testimonio sobre el hecho de separación y manifiesta sus emociones ante este evento. En el huaino *Adiós pueblo de Ayacucho*, de autor anónimo e interpretado oficialmente por el arpista Estanislao Medina, podemos notar la dirección del mensaje del locutor a un alocutario, que es la misma naturaleza, es decir, la tierra a donde ya no volverá:

Adiós, pueblo de Ayacucho, *perlaschallay*,
 donde he padecido tanto, *perlaschallay*,
 ciertas malas voluntades, *perlaschallay*,
 hacen que yo me retire, *perlaschallay*.

[..]

Adiós, pueblo de Ayacucho, *perlaschallay*,
ripuqtana qawarixway, *perlaschallay*,
 por más lejos que me vaya, *perlaschallay*,
 no creas que te olvide, *perlaschallay*.

(Anónimo, 1930)

Se trata de una canción del sur andino peruano que refleja la despedida doliente de quien no acepta el motivo injusto por el que debe alejarse del lugar que lo alberga, pero que, al mismo tiempo, representa ambigüedad semántica, ya que puede referirse a la mujer amada y a la feminidad del pueblo como madre valiosa. Asimismo, la cercanía entre locutor y alocutario en el *Yaraví VII* de Melgar es una muestra de ese intento de diálogo de un emisor amante desdichado por la no correspondencia sentimental.

¿Con que al fin, tirano dueño,
Tanto amor, clamores tantos,
Tantas fatigas,
No han conseguido en tu pecho
Más premio que un duro golpe
De tiranía?
Tú me intimas que no te ame
Diciendo que no me quieres,
¡Ay vida mía!

¡Y que una ley tan tirana
Tenga de observar, perdiendo
Mi triste vida!
[...]
Muerto yo, tú llorarás
El error de haber perdido
Un alma fina;

Y aun muerto sabrá vengarse
Este mísero viviente
Que hoy tiranizas.
Á todas horas mi sombra
Llenará de mil horrores
Tu fantasía;

Y acabará con tus gustos
El melancólico espectro
De mis cenizas.
(Melgar, 1878, pp. 205-206)

En este yaraví el yo poético individualiza al alocutario, la mujer amada que no corresponde a los sentimientos del poeta, y que es la responsable del dolor del yo poético, quien no encuentra solución ni consuelo ante el abandono del ser amado, que no es una *donna angelicata*, y que sí es merecedora de reproches. A esta búsqueda de diálogo se suma la identificación de la naturaleza que, la mayoría de veces, se resume en la metáfora de la paloma como imagen de la mujer amada, quien, frecuentemente, no corresponde al locutor. Si bien es cierto, no fue Melgar quien crea la metáfora de la paloma, que líneas más adelante explicaremos de modo lingüístico como símbolo de la femineidad, la recoge y la interioriza profundamente en su sentir y la convierte en una figura de sus composiciones, como fruto de su cercanía al contexto andino. Por otro lado, siglos después, la simbología de la paloma como mujer sigue latente en la memoria colectiva del pueblo peruano; así lo podemos encontrar en el famoso huaino arequipeño *Llanto por llanto* compuesto por Gilberto Cueva y Héctor Camacho, músicos y compositores del trío Los Errantes de Chuquibamba (Arequipa):

Una paloma sobre una rama abre su pico para cantar
La rama tiembla como quien dice, ¡Ay, tú, no sabes lo que es amar!
La rama tiembla como quien dice, ¡Ay, tú, no sabes lo que es amar!
Yo te he querido, yo te amado, tu no has sabido corresponder
Gota por gota, llanto por llanto, mis ilusiones se acabaron
[...]
Cuando me vaya solo te pido que no me borres de tu memoria
Por algo he sido siquiera un día, tu fiel amante, palomita
Por algo he sido siquiera un día, tu fiel amante, palomita
Ay llorando, llorando nomás estas
Ay no llores no llores porque me voy.
(Camacho, 2000)

Generalmente, ante la pérdida progresiva del quechua, la memoria colectiva andina ha logrado conservar muchas simbologías y formas lingüísticas que se adaptaron en el registro castellano como *urpi* (paloma) y los diminutivos. Un ejemplo de la valoración de estos rasgos lo encontramos en el yaraví representativo de Mariano Melgar:

Vuelve, que ya no puedo

Vivir sin tus cariños:

Vuelve mi palomita,

Vuelve a tu dulce nido

Mira que hay cazadores

Que con afán maligno

Te pondrán en sus redes

Mortales atractivos;

Y cuando te hagan preso

Te darán cruel martirio:

No sea que te cacen,

Huye tanto peligro.

Vuelve mi palomita,

Vuelve a tu dulce nido

[..]

No vuelas más, no sigas

Tus desviados giros;

Tus alitas doradas

Vuelve a mí, que ya espiro

Vuelve que ya no puedo

Vivir sin tus cariños,

Vuelve mi palomita,

Vuelve a tu dulce nido

(Melgar, 1878, pp. 196-198)

El yo poético implora por el retorno del ser amado que lo ha abandonado, pero elige la expresión *mi palomita*, que evidencia la asimilación de la herencia lingüística

quechua, castellanizada: *Urpichay, mi palomita* en castellano. Al sustantivo *urpi* se suman los sufijos *-cha-* (*pequeña*) e *-y* (*mía*). Melgar pudo, por sus conocimientos eruditos de literatura latina clásica, emplear vocablos bucólicos como los de sus sonetos o cartas, que tenían como alocutarios a Melisa o Silvia, pero plasma, en su yaraví, la imagen típica andina de paloma para referirse al ser amado. Demuestra, entonces, la identificación con la diversidad cultural que ha reconocido como suya a través de estos dos elementos: el símbolo de paloma (mujer) y el sustantivo diminutivo *palomita*, empleado por una sociedad mestiza y andina a la vez, que ha conservado hasta la actualidad el uso de diminutivos en el castellano peruano. Asimismo, las estrofas conservan la intencionalidad comunicativa y la carga semántica de dolor y reclamo, pero un reclamo cariñoso que busca el diálogo con el otro.

La composición polirrítmica de sus versos muestra una búsqueda de libertad y sencillez, a diferencia de los sonetos o traducciones que reflejan mayor complejidad métrica y de rima. Sin embargo, los yaravíes cumplen la finalidad de reflejar un profundo sentir en estrofas que muestran el mestizaje perfecto del arte peruano.

Para José Carlos Mariátegui (1979), Melgar es el primer poeta que expresa el sentimiento indígena en la literatura peruana a través de su obra lírica, calificada por la crítica limeña como *popular* por la cercanía con temas sentimentales y versificación breve, pero revalora su carácter romántico que, a diferencia del resto de escritores, no es un romántico por imitación, sino por naturaleza y, muy por el contrario de la concepción tradicional y elitista que se tiene de Melgar, debe de ser valorado como el primer poeta peruano de formación culta que fusiona la influencia lírica del mundo andino con un código y estilo particular heredado de lo estándar aceptado por la cultura dominante del poblador criollo.

Finalmente, con el yaraví de Melgar, como estructura estrófica, y con el marcado romanticismo que reflejan sus letras, cargadas de intensidad y pasión, se identifica el inicio de la poesía peruana como tal, porque refleja una lírica intercultural que no solo demuestra identidad formada por la heterogeneidad, sino que marca un hito en la historia una literatura peruana. El poeta arequipeño es la muestra del espíritu de una sociedad que busca crear su propia historia a partir de una patria independiente que envuelve al mundo andino, criollo y mestizo. Melgar dejó un legado significativo que nos permite valorar la cultura peruana sin segmentarla para sostener vínculos que fortalezcan la idea de nación.

BIBLIOGRAFÍA

- Anónimo (1930). Adiós, pueblo de Ayacucho [Grabado por E. Medina]. [disco]. Ayacucho, Perú.
<https://soundcloud.com/dario-mejia/adi-s-pueblo-de-ayacucho>
- Camacho, H. (2000). Llanto por llanto [Grabado por G. Cueva]. Arequipa, Arequipa, Perú: Iempsa. <https://www.discogs.com/es/Los-Errantes-Los-Errantes/release/11287895>
- Cohen, A. (1982). *Belonging: Identity and Social Organisation in British Rural Cultures*. Manchester University Press.
- Cornejo, A. (1989). *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Centro de Estudios y Publicaciones CEP.
- Cornejo, A. (1989). Sobre la literatura de la emancipación en el Perú. 90-93. <https://pdfs.semanticscholar.org/ce30/da343ee7b6d0a24c96996362fc94fda69f48.pdf>
- Cuadros, T. C. (2003). *Literatura arequipeña*. Editorial UNSA.
- Delgado, L. H. (1972). *Pablo de Olavide y Mariano Melgar. El Monstruo y el Héroe*. Latino América Editores.
- Delgado, R. E. (1967). *Mariano Melgar, romántica personificación de un precursor de la Independencia del Perú*. : Universidad Nacional de San Agustín, Fondo Editorial.
- Delgado, W. (1980). *Historia de la literatura republicana: Nuevo carácter de la literatura en el Perú*. Ediciones Rikchay.
- Farfán, J. (1952). Colección de textos quechuas del Perú. En *Colección de textos quechuas del Perú*. Politécnico Nacional José Pardo.
- García-Bedoya, C. (1990). *Para una periodización de la literatura peruana*. Latinoamericana Editores.
- Guamán Poma de Ayala, P. (1615). *Nueva crónica y buen gobierno*. Biblioteca Ayacucho.
- Higgins, J. (2006). *Historia de la literatura peruana*. Editorial Universitaria.
- Holguín, D. G. (1608). *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada Quichua, o del Inca*. Imprenta de Francisco del Canto.
- Lara, J. (1979). *La poesía quechua*. FCE.
- Mariátegui, J. C. (1979). "El proceso de la literatura". En J. C. Mariátegui, *Siete ensayos de la interpretación de la realidad peruana* (pág. 221). Biblioteca Ayacucho. Recuperado de: http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20191120045233/7_ensayos_de_interpretacion_de_la_realidad_peruana.pdf
- Melgar, M. (2 de 11 de 1813). El ruiseñor y el calesero. *El Investigador* (XXXII), pp. 125-126.
- Melgar, M. (1878). *Poesías de Don Mariano Melgar*. Edición de Manuel Moscoso Melgar.
- Melgar, M. (1997). *Mariano Melgar. Poesía completa*. UNSALIBROS. EL PUEBLO .

- Melgar, M. (1997). *Ya llegó el dulce momento*. UNSALIBROS EL PUEBLO.
- Miller, J. (1910). *Memorias del general Guillermo Miller al servicio de la República del Perú* (Trad. G. Torrijos). Librería General de Victoriano Suárez. https://bvpb.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=140084
- Miro Quesada, A. (1978). *Historia y leyenda de Mariano Melgar*. Ediciones Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación.
- Nason, O. (1993). *Arte de olvidar o Remedio de amor. Traducción de Mariano Melgar*. Saywa.
- Núñez, E. (1968). "Mariano Melgar y sus posibles fuentes itálicas". En E. Núñez, *Las letras de Italia en el Perú*, pp. 41-57. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Fondo Editorial.
- Orbe, R. C. (2012). *La República inconclusa*. Universidad Inca Garcilaso de la Vega, Fondo Editorial.
- Pérez, J., y Gili, F. (2013). "Clasificación Sachs-Hornbostel de instrumentos musicales: una revisión y aplicación desde la perspectiva americana". *Revista musical Chilena*, 67 (219), 42-80. <https://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902013000100003>
- Porras Barrenechea, R. (28 de julio de 1946). Apuntes para una biografía del yaraví. *El Comercio* p. 12.
- Rada, P. (1950). *Mariano Melgar y apuntes para la historia de Arequipa*. Casa Nacional de Moneda.
- Riva-Agüero, I. (1971). *Estudios de la historia peruana: La emancipación y la república*. Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.
- Riva-Agüero, J. d. (1962). La imitación en la literatura peruana.- literatura colonial.-Melgar.-Olmedo.- Larriva.- Valdes.- Prosistas de los primeros añosde la independencia.- Don José María de Pando- Influencia de mora. En J. d. Riva-Agüero, *Carácter de la literatura del Perú independiente*, pp. 73-131. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Sánchez, L. A. (1998). *La literatura peruana. Tesis universitaria*. Lima: Instituto Luis Alberto Sánchez.
- Turpo, F., Zúñiga, J., Hidalgo, J., Ydme, P., Becerra, A., y Monzón, L. (2015). *Mariano Melgar. Libro de homenaje póstumo a Mariano Lorenzo Melgar Valdivieso*. Colegio de Abogados de Arequipa.
- Varallanos, J. (1989). *El harahui y el yaraví. Dos canciones populares peruanas*. Argos.
- Vega, I. G. (1609). *Comentarios reales* (Vol. II). Pedro Crasbeeck.
- Vich, V., y Zavala, V. (2004). *Oralidad y poder: herramientas metodológicas*. Grupo editorial Norma.
- Von Gavel, A. (21 de octubre de 1973). El 'miserere' de Melgar. Suplemento *El Dominical*, *El Comercio*.

¿Encuentro estremecedor de todas las sangres?

Sobre la maternidad de José María Arguedas

GHISLAINE DELAUNE-GAZEAU

Propongo una pesquisa en la vida y obra de José María Arguedas y en escritos de sus biógrafos y críticos, para poner de relieve las dudas en torno de su filiación consanguínea. No es descabellado pensar que corría por sus venas sangre materna indígena y es probable que él no lo supiera con exactitud. Que no supiera quién era, también es probable. Pero identificar con certeza esa filiación no ha sido parte de las preocupaciones de la mayoría de estudiosos de la vida y obra de Arguedas; incluso se podría decir que deliberadamente se ha optado por perpetuar el desconocimiento. Como es sabido, Arguedas nació en Apurímac en el verano de 1910 a 1911 y, derramando esas sangres, se dio un tiro en la sien el 28 de noviembre de 1969 y falleció el 2 de diciembre a la edad de 58 años.

En la primera parte expondré versiones biográficas a las que he tenido acceso y luego estudiaré las razones por las que no se discute la versión andahuaylina, así como la imposibilidad de que esta sea cierta, para acercarnos a la mujer que dio a luz a nuestro autor. Convencida como estoy de su doble ascendencia cultural, añadiré algunas reflexiones y argumentos a mi tesis, para terminar con evocaciones rápidas de un ejemplo en algo similar, cosechadas en mis lecturas de psicología, que contribuirán a esclarecer estas brumas.

¿CÓMO SURGIERON LAS DUDAS SOBRE LA FILIACIÓN DEL ESCRITOR?

Leí por primera vez *Los ríos profundos* a principios de los años ochenta en Abancay, capital del departamento surandino de Apurímac. Quien me prestó la novela comentó que el autor había nacido en un distrito cercano al cañón del río Apurímac, que era hijo adulterino de Víctor Manuel Arguedas, abogado itinerante, y de una indígena quechua-hablante, sierva en una hacienda del distrito. La novela, que se desarrolla en gran parte en la ciudad de Abancay, despertó en mí un interés inmediato.

Un tiempo después leí las *Memorias* de Luis E. Valcárcel, famoso historiador, amigo entrañable de José María, a quien presenta de este modo: “A Arguedas suele reconocérsele como un destacadísimo literato, pero también hay que mencionar su importante labor en el campo etnológico y folclórico. Además, debo añadir que nos unía una afectuosa relación” (1981, p. 370).

Valcárcel hace hincapié en su aprecio por la obra antropológica y literaria de Arguedas y además resalta la profunda amistad que los unía, sugiriendo incluso un trato confidencial de parte de su joven amigo, como si quisiera advertir solapadamente que no hay que dudar de lo que viene a continuación:

José María fue hijo natural de un abogado de vida irregular, cuyo trabajo lo llevaba de una parte a otra. Este abogado era natural de Cusco, donde estuvo un tiempo, pero luego continuó su vida errante trasladándose a Ayacucho y otros pueblos de la sierra. En Apurímac tuvo a su hijo José María, quien en un primer momento lo acompañaba en sus viajes. (Valcárcel, 1981, p. 370)

Valcárcel conocía los esfuerzos de José María por liberarse del peso de un secreto. Lo deja entrever en la franqueza de su testimonio, como si fuera un hecho normal y conocido, y no como algo difícil de develar, a pesar de múltiples intentos en sus escritos y discursos.

Sin embargo, el historiador no da mayores precisiones. ¿Acaso se lo advirtió el mismo Arguedas? Es posible que, durante los numerosos viajes que hicieron juntos cuando trabajaban en el Ministerio de Educación, Arguedas le confiara su inquietud por identificar a su madre biológica, a su propia identidad cultural, porque se sentía más indio, más propio de la cultura quechua que del mundo blanco.

Años después, al empezar mi investigación sobre un tema indigenista para un posgrado en literatura hispanoamericana (Delaune-Gazeau, 1991), leí y analicé novelas y cuentos de otros escritores andinos y, de nuevo, los de Arguedas. Fue entonces cuando me enteré de que su biografía oficial, en lo que atañe a su primera infancia, era muy diferente de lo que me habían dicho en Abancay y, sobre todo, de lo que publicó Valcárcel en cuanto al lugar de nacimiento, la cultura y el estatus de la madre. Así hubiera nacido el 18 de enero de 1911 en Andahuaylas, provincia de Apurímac:

[...] fue hijo de la Sra. Victoria Altamirano de Arguedas, de familia distinguida de San Pedro de Andahuaylas, y del abogado Víctor Manuel Arguedas Arellano, natural del Cusco, hombre blanco y apuesto, figura principal en los pueblos sureños que recorre por razón del cargo. (Merino de Zela, 1991, p. 99)

Victoria falleció el 3 de abril de 1914, cuando José María tenía tres años. El niño, entonces, habría sido entregado al cuidado de su abuela en Andahuaylas. Tras tres años de viudez, Víctor Manuel volvió a casarse. Escribe Mildred Merino de Zela:

En 1917 se casa con la acaudalada matrona de San Juan de Lucanas, doña Grimanesa Arangoitia vda. de Pacheco quien tenía tres hijos. [...] Este matrimonio determina al doctor mandar recoger a José María; comisiona a don Ramón Escajadillo, quien viaja especialmente a Andahuaylas para traer al niño. (Merino de Zela, 1991, p. 100)

Se impone entonces la pregunta, ¿en qué difieren las versiones? Cotejando la de Valcárcel con la de Merino de Zela, destaca en la última la voluntad de integrar definitivamente a José María, por el origen de sus padres, en un nivel sociocultural ‘por encima’ de los indios, entre los blancos o *mistis*. Ambos autores están de acuerdo en cuanto al departamento en donde nació José María, Apurímac, pero Valcárcel habla de un distrito no nombrado de la provincia primaveral de Abancay, la capital del departamento, mientras que Merino de Zela cita a Andahuaylas, la fría capital de la provincia rival.

Merino de Zela insiste en las apariencias raciales y sociales de los padres: la distinción familiar del lado materno y la importancia del cargo del padre, “hombre blanco y apuesto”. Más escueto, discreto y puntilloso, Valcárcel señala la escasa moralidad del padre: su “vida irregular”; lo de “hijo natural”, en el contexto, implica la violación de una india. Lo mismo en cuanto al abandono del hijo en una comunidad indígena:

Luego fue abandonado en una comunidad del mismo departamento de su nacimiento, cuando solo contaba cuatro o cinco años de edad. El desarrollo de su infancia en una comunidad indígena fue un elemento esencial en la vida de Arguedas. De aquel ambiente nació su profundo amor por la sierra y su gente. Convivió con los indígenas llegando a una profunda identificación con ellos. Aprendió a hablar quechua antes que castellano, que solo llegó a dominar a los 9 o 10 años. (Valcárcel, 1981, pp. 370-371)

Reconocemos que el historiador comete un error en cuanto a la edad que tiene el niño cuando es abandonado, pero la posición de los partidarios de la versión oficial, que hace de José María el segundo hijo de Victoria Altamirano Navarro, huérfano cuando ella fallece a pocos meses de dar a luz al tercer hijo, parece inquebrantable: no deja lugar a dudas e incluso rechaza cualquier debate o controversia. Entre los académicos y críticos literarios más reconocidos, ha sido difícil encontrar a alguien deseoso de lanzarse a averiguar sobre lo que escribió Valcárcel en sus *Memorias*.

Asimismo, niegan el monolingüismo quechua de los primeros años de infancia que José María había clamado no una sino muchas veces; como en la conferencia en el Centro de Investigaciones Literarias de la Casa de las Américas, en La Habana, en enero de 1968: “El que yo haya aprendido a hablar el quechua no es ninguna excepción, casi todos los niños aprenden a hablar el quechua; por circunstancias muy especiales, yo hablé exclusivamente el quechua más o menos hasta los nueve años” (Arguedas, 2012, XII, p. 531).

Ante el hecho de que la versión abanquina se corresponde con la de Valcárcel y de que ambas tienen bastantes elementos que encajan con declaraciones del mismo José María o con situaciones de sus relatos y de su vida, extraña que no se encuentren en los medios oficiales ni en las investigaciones preguntas sobre el tema planteado por el historiador en sus *Memorias* en 1981, especialmente si tomamos en cuenta que Valcárcel falleció en 1987, más de seis años después de publicarlas.

¿Por qué el silencio ante las revelaciones de Valcárcel?

La mayoría de las personas que entrevisté —profesores y estudiantes universitarios limeños— me aconsejaron amablemente que no siguiera enfrentándome con los partidarios de un Arguedas blanco y criado, al igual que ellos, en la lengua materna castellana, aunque lo admitían oriundo del departamento de Apurímac, que todavía en nuestro siglo XXI presenta el porcentaje más elevado de habitantes de lengua materna y cultura quechua¹.

¡Que me olvidara del tema, me sugerían! Pero eso no cabía en mi perspectiva; en mi manera de entender la literatura es absurdo: me había formado en el concepto de “una vida, una obra”, es decir, en la importancia de conocer la biografía, los acontecimientos y las experiencias vitales de un escritor, de todo artista, para entender cabalmente su obra, en la que, conscientemente o no, siempre pone de sí mismo. En el caso de Arguedas, me parecía ineludible conocerlo mejor en su verdad para entender de manera justa sus ficciones; el por qué y cómo conseguía ese tono, esos matices verosímiles, diferentes a los de narradores peruanos de principios del siglo XX como López Albújar o Ventura García Calderón:

Los dos describen al indio como un ser de expresión pétrea, misteriosa, inescrutable, feroz comedor de piojos [...] La novelística de este siglo [XX] comienza con un tema que se refiere a esta zona del país, a la sierra, en donde hay una tremenda y absoluta división entre indios y no indios. Los *mistis* consideraban a los indios como bestias de las cuales no hay nada que esperar más allá de lo que es una bestia de carga. (Arguedas, 2012, XII, p. 530)

Ni López Albújar ni García Calderón compartieron la vida de los andinos, o lo hicieron muy tangencialmente; ambos eran de la costa, el segundo era limeño. Arguedas aclara lo que, según él, imprime a su visión un carácter especial: la cultura quechua, es decir, la lengua y las tradiciones culturales y religiosas.

Luego de estos narradores, surgen los de nuestra generación, formada principalmente por dos autores: Ciro Alegría y yo. Los dos nacimos en zonas de la sierra, bastante distintas la una de la otra. Ciro nace, como hijo de un pequeño hacendado, en la zona

1 Según los censos de población del 2007 y del 2017, el porcentaje de habitantes que se declaraban de lengua materna quechua fue de 71,5 % y 70,8 %, respectivamente.

de la sierra norte del país, donde ya no hay indios desde el punto de vista cultural, porque los indios de la zona norte casi no hablan el quechua; perdieron muchas de sus tradiciones comunitarias, perdieron sus religiones locales y fueron convertidos a la servidumbre, hay entre ellos menos elementos de cohesión, porque no hay identidad de tipo cultural. (Arguedas, 2012, XII, p. 530)

Es difícil pensar que, sin tener sangre indígena, pudiera proceder a una disección tan minuciosa de la sociedad andina. Por esta razón, me parece que lo más cuerdo es seguir la opinión de Valcárcel y tratar de descubrir el vínculo de Arguedas con la sociedad andina desde lo más esencial, su interior: “Arguedas escribe desde el Perú profundo e integral, a partir de la lengua y la expresión verbal, principalmente desde la ‘oralidad narrativa’ con una ‘elaboración desde adentro (de) la mentalidad indígena’”, escribe Javier Mariátegui (1995, p. 91) citando el artículo “El mundo es todas las sangres: Alegría y Arguedas” de Ricardo González Vigil (1991).

Mis continuos viajes al Perú me han permitido conocer el racismo como fuente de silencio y de indiferencia: “Tierra de violencia generada por una sociedad marcada por un profundo desprecio al indio” (Velázquez Cabrera, 2011). Por su parte, el sociólogo y novelista Roberto Reyes T. (2011) aclaró en una conferencia en homenaje a Arguedas que “La cultura andina, estuvo relegada y hasta menospreciada por los habitantes de la capital, sobre todo los que constituían la élite de poder económico e incluso intelectual”.

Entonces se explica el silencio de la mayoría de los lectores de Valcárcel, sin duda gente culta, limeños poco deseosos de devolver a los indios andinos la gloria merecida por uno de los suyos y porque, en ese entonces, los libros peruanos se publicaban y vendían en Lima casi exclusivamente. En la sierra no podían ponerse al tanto de lo nuevo para comentarlo. En los años ochenta y noventa, por ejemplo, en el departamento de Apurímac no existía una librería (un comercio dedicado a la venta de libros nuevos de publicación reciente; aunque recibían este nombre los negocios de papelería, venta de revistas y periódicos, no siempre de primera mano, a veces y por suerte se podían comprar libros de segunda o tercera mano).

En sus ficciones, Arguedas nos hizo ver la sociedad andina de su infancia; sociedad que analizó luego con aguda mirada antropológica. Aquí nos interesa lo que atañe a la palabra “raza”:

Entre las “más altas esferas” de la gente poderosa de la sierra y de la costa es posible que se siga considerando al “indio”, al “zambo” y al “mestizo”, como a individuos inferiores por causa de su nacimiento y su “raza”. [...] Basta con repetir que únicamente quienes ignoran los conocimientos elementales de la antropología pueden creer, en el Perú, que cuando se habla de indios alguien se refiere a la “raza”. [...] La mezcla racial comenzó con la conquista; ella se hizo en forma tan amplia e indiscriminada que, en un periodo no muy largo, figuraban ya en las clases y aun castas consideradas como

superiores hombres racialmente mestizos e incluso indios, y a la inversa, en la masa de indios figuraban individuos, mestizos de sangre y aun blancos. [...] Muchos “altos señores” de la región andina son racialmente indios. [...] ¿Quién habla de razas? La palabra indio no designa en el Perú una raza sino un tipo de cultura; lo mismo ocurre con la palabra mestizo o cholo. (Arguedas, 2012, XI, p. 545)

Como cita Cecilia Bustamante (1983, p. 188), Arguedas reivindica su pertenencia a la nación peruana: “¿Quién soy? Un hombre civilizado que no ha dejado de ser, en la médula, un indígena del Perú; un indígena, no indio”.

En conferencias, entrevistas y cartas dejó indicios a veces contradictorios, como él mismo reconoció en carta a John Murra del 17 de marzo de 1968: “Vivo en medio de ciertas contradicciones que no puedo resolver” (Murra y López-Baralt, 1996). En su discurso de recepción del premio Inca Garcilaso de la Vega, en 1968, Arguedas respondió a la búsqueda de identidad cultural: “No soy un aculturado, yo soy un peruano” (Arguedas 1983, V), declaración fundamental que deja entender que no hay indios, quechuas ni blancos, sino solo peruanos cuya cultura es una, con matices, con diversas tradiciones, sin prepotencia de una sobre otra; en suma, una cultura nacional plural que Arguedas presentaba como expresión de los peruanos².

¿EL TRAUMA DE LOS MALOS TRATOS DEL HERMANASTRO?

Trece años mayor que José María, Pablo Pacheco, el primogénito de la nueva esposa de Víctor Manuel Arguedas, probablemente conocía el origen de ese hermanastro menor que llegó a la casa, de pelo y cutis claros, pero de sangre india, mientras que él tenía la tez oscura y el cabello muy negro y tupido. Era un *misti* que probablemente envidiaría el cutis, los ojos y el cabello claros del niño. José María lo describía como la maldad hecha hombre; Pablo lo maltrataba físicamente, lo injuriaba como se hacía con los indios y lo obligaba a presenciar sus hazañas sexuales: violaciones de chicas indias que inconscientemente señalan su propia concepción y le dejan heridas psíquicas imborrables, más profundas y dolorosas que la muerte de doña Victoria unos años atrás.

¿Quién tenía entonces un poder de vida y muerte sobre hombres y mujeres viviendo en sus tierras, incluso sobre los no nacidos, sino el amo? El señor Manuel María Guillén, esposo de Amalia, hermana mayor de Víctor Manuel Arguedas —padre de nuestro escritor— era el amo absoluto y autoritario de las haciendas más importantes del distrito. Era un hombre muy piadoso: invitaba a los curas a sus haciendas para que casaran y bautizaran a los siervos que no habían recibido esos sacramentos. ¿Cómo se habrá

² En Apurímac, en el censo de población del 2017, entre los habitantes de más de 12 años de edad, solo el 1 % contestó que se percibía como de origen blanco, mientras que el 84,1 % se identificó como de origen quechua.

enterado don Manuel de la concepción en una de las jóvenes que servían a su esposa? ¿Habría sorprendido la violación o recibido denuncias? ¿Habría sido su esposa quien obliga a la sierva a confesar al ver crecer su barriga? Una vez nacido el niño, don Manuel habría podido condenarlo a morir ahogado en el río. En tales casos, esa solía ser la sentencia.

Para fortuna del mundo de la cultura, se salvó José María. Él y su madre pagaron un precio alto con el secreto de la filiación exigido por el omnipotente viejo para proteger el honor de la familia. Bien sabemos lo preguntones que son los niños y cómo suelen repetir las mismas preguntas cuando no reciben una respuesta satisfactoria. Podemos imaginar que, quien dispuso de la vida de todos en sus tierras, también impuso una única respuesta: "Tu madre murió cuando tenías dos años y medio".

Como si se tratara evidentemente de Victoria Altamirano. De tanto repetirlo y oírlo, terminaron todos por creerlo hasta, tal vez, olvidarse del drama original de nuestro escritor, drama que seguía en su inconsciente un trabajo de destrucción interior. Que Victoria Altamirano falleció cuando José María tenía dos años y medio es casi exacto, pero que ella fuera su madre, habría que probarlo. De ser el caso, no hubiera declarado que de su madre no tenía ningún recuerdo. Por lo menos existe esta foto de estudio, tomada en 1912, que pertenece al hermano mayor (Collado Román, 2005, p. 23).



Sentados, figuran el Dr. Víctor Manuel Arguedas, el padre del escritor, y Teresa Arellano (abuela paterna de José María, casada en segundas nupcias con José Manuel Perea de la Rávida). Detrás de ellos, de pie, vestida de negro, están Victoria Altamirano Navarro de Arguedas, el niño Arístides Arguedas Altamirano, hijo mayor de Víctor Manuel y Victoria; José María Perea Arellano, tío de Arístides y José María, y, vestida de blanco, su tía Hortensia Altamirano, viuda de Cornejo. ¿Por qué no posa entre ellos José María que ya tendría entonces por lo menos un año de edad? La figura esbelta de Victoria tampoco tiene huellas de un embarazo reciente; es difícil que fuera la madre biológica del niño José María. Por otro lado, gracias a Rosa Mattos Gutiérrez (entrevistada por Sánchez Lihón, s/f b) tenemos el testimonio de “El abogado Jesús Camacho quien conoció a la persona que crio a Arguedas en Andahuaylas, antes que muriera la señora Victoria Altamirano y quien nos refiere que mientras ella vivió la señora rechazaba al niño José María”. ¿Lo rechazaría porque no era hijo suyo? No dudo que, para salvar su honor y el de la familia de su hijo mayor, ella se vio en la obligación de darle su apellido, pero nadie podía obligarla a que le diera su cariño.

BUSCANDO UNA INDIA

Víctor Manuel Arguedas era un *misti* de ascendencia española. Los fuertes vínculos que ataban a José María con los indígenas, su profundo arraigo en la cultura indígena, la reivindicación del idioma materno quechua no le venían de su padre; solo podían ser de herencia materna. La familia de Victoria Altamirano era conocida por pertenecer a la “buena sociedad *misti*” de la ciudad de San Pedro de Andahuaylas. Victoria, la esposa de Víctor Manuel Arguedas, no podía haber sido la madre genitora. Habría que ir a buscar a otra mujer.

Al apaciguarse el interior del país, después de la tormenta política de los años ochenta, despertó la curiosidad y se soltaron las lenguas en Apurímac, en torno al distrito de Huanipaca. Circulaban voces acerca del escenario del primer relato de Arguedas, “Runa Ruyay”³, en el que una hermana de su padre, Amalia Arguedas de Guillén, y su esposo Manuel María Guillén (apodado *el Viejo* en *Los ríos profundos*) eran dueños de las cuatro haciendas de aquel distrito de la provincia de Abancay. Rosa Mattos Gutiérrez, oriunda de Huanipaca, ahijada querida de los dueños de las cuatro haciendas del distrito, quienes la bautizaron hace más de noventa años, me contaba que, de niña, veía a José María cuando iba de visita a la casa de su tía, Amalia Arguedas

3 “[...] escrito por encargo de la Dirección del Censo. No es un relato libre. No lo cuento nunca entre mi bibliografía. ‘Runa Yupay’ quiere decir censo”. Carta de Arguedas a Donna Oshbel Levy, 22 de setiembre de 1967 (en Arguedas, 1983, I, p. 163). Era un guía para los profesores en preparación del censo de 1941. Cada colegio recibió tres ejemplares.

de Guillén: “Llegaba siempre a Huanipaca. Vestía terno, nadie más lo hacía. No hablaba con nadie. Cruzaba la plaza y se sentaba en una piedra de la colina de Cicuca. Me fascinaba verlo. Él pasaba horas mirando un mismo lugar” (Delaune-Gazeau, 2011). La señora recuerda en especial la visita de José María cuando recién había salido del penal El Sexto⁴; dejó testimonio de su encuentro con él en la antología *Reflejos de vida*, producida por el taller literario del Centro del Adulto Mayor Pablo Bermúdez:

Cuando conocí “Agua” de José María Arguedas y supe que era ese señor flaco, que salía todas las mañanas de la casa de doña Amalia, en mi pueblo de Huanipaca, lamenté no haberle dirigido la palabra, no haberme sentado a su lado y mirarlo a los ojos.

Claro que era pequeña... Me limitaba a seguirlo de lejos cuando subía al cerrito Cicuco. (Mattos Gutiérrez, 2005)

¿Qué podía atraer a Arguedas por esos lugares alejados recién salido del infierno de una prisión limeña? ¿Sería el lugar en donde abrió por primera vez los ojos? ¿El sitio donde empezó a existir? ¿Por instinto sabría que era su origen, “su lugar en el mundo”? Creo que las respuestas están en su obra y en los escritos de quienes han realizado investigación de campo, en especial en *Apuntes sobre el nacimiento de José María Arguedas*, de Walter Saavedra, director de la revista *Tutaykiri*, quien, movido por las coincidencias entre lo que le comunicaron amigos y lo que Valcárcel había escrito en sus *Memorias*, emprendió, además, una pesquisa en la obra literaria, antropológica y etnológica:

Pocos años después, llegó a nuestros oídos la noticia de que José María era hijo de una india de Huanipaca (Abancay). [...] Era un camino que se abría. Había que ir para esa línea. Valcárcel no iba a hacer una afirmación tamaña sin tener pruebas... o sin creer tenerlas. (Saavedra, 2006)

En nota al pie de este texto, el autor narraba:

En un viaje anterior —en realidad de no mucho tiempo antes— que hicimos acompañando a Francisco Xavier Solé Zapatero, tuvimos la oportunidad de escuchar en Abancay, de labios de una jovencita, sin que nosotros hayamos hecho ninguna alusión sobre el particular, esta misma versión que ya por entonces llevábamos. Ella nos decía lo que pensábamos... Mayor razón para volver. (Saavedra, 2006, n. 2)

Y concluía con modestia: “Nuestras indagaciones iniciales no fueron más allá de establecer un nombre para la posible madre: Juanita Tejada” (Saavedra, 2006).

4 En 1961 Arguedas publicó una novela epónima, *El Sexto*, que muestra la mezcla de tipos humanos encerrados junto con él en ese penal de Lima por los años 1937-1938. Arguedas había sido apresado por haber impedido la visita del embajador italiano de Mussolini a la Universidad de San Marcos.

ALGUNOS RESULTADOS DE INVESTIGACIÓN DE CAMPO

Desde los tiempos de José María mucho ha cambiado el Perú, pero se puede esperar que, en aquel paraje alejado, muy apegado a sus tradiciones, permanezca la memoria de la comunidad entre la gente indígena de este siglo. Si parte del secreto fluía entre Abancay y Lima, mucho más se debía de recordar entre los indígenas de Huanipaca. Las descripciones de Rosa Mattos, como las del relato “Runa Yupay”, muestran a Huanipaca como un pueblo alegre, solidario. Veamos cómo la reunión por el censo se asemejaba a una familia más bien maternal, en una casa limpia y acogedora, con niños jugando y haciendo bulla:

Los *varayok* del pueblo barrieron la plaza desde la madrugada, cambiaron cada uno, seis y siete escobas de tantar, y a la salida del sol, en la plaza limpia, correteaban los escolares, y gritando y llamándose de esquina a esquina. [...] los escolares grandecitos ayudaban. (Arguedas, 1983, I, p. 159)

Cuando lo conocí, a inicios de la década del 2000, Huanipaca era un pueblo aislado, de difícil acceso, solitario, donde ya no se veía madreselva, al que se llegaba, después de horas de viaje desde Abancay, por una sinuosa carretera en las laderas del nevado Ampay, ya no tan “nevado” para entonces. La casa donde vivía la familia Tejada Pérez estaba cerca de la plaza. No se había perdido allá el recuerdo de quien fuera la mujer indígena y callada, probablemente verdadera madre del escritor.

En sus *Apuntes*, Saavedra alterna los resultados de su investigación de campo por las tierras de Huanipaca, con su conocimiento histórico y social del lugar, con sus sentimientos y con entrevistas a ancianos quechuahablantes, familiares de Juanita Tejada. En el 2004 Saavedra fue el primero en pasar por Huanipaca para investigar con su amigo Blandy Gutiérrez, intérprete quechua, quien grabó las traducciones de las entrevistas al castellano: “Los familiares de Juanita Tejada manifiestan de que ella ha trabajado desde los 8 años o 7 en las tierras del patrón...”. Saavedra explica:

Obtuvimos algunos testimonios que nos permitieron afirmar, con algo más de certeza, la hipótesis de que Juanita Tejada efectivamente había tenido un hijo nacido en la ex hacienda Karkeki (ubicada en Huanipaca, Abancay). Por las referencias similares que encontramos en las obras de Arguedas, aceptamos que el niño nacido fue precisamente él. [...] Era la Semana Santa de 1910. Como acostumbraba para sus fiestas, Guillén la celebró con la presencia de franciscanos cusqueños. Llegó de visita a Karkeki Víctor Manuel Arguedas Arellano. Es por esta fecha que seduce a Juanita, que ronda los 14 años de edad. (Saavedra, 2006)

Curiosamente, en la obra narrativa de Arguedas se encuentran varias escenas de ese tipo. En *Mar de harina*, la niña seducida, de 13 años de edad, se llama Juanita: un padre llega al billar muy molesto y le grita al propietario: “¡Desvirgada, endelante de mí, la Juanita! (Arguedas, 1983, I, pp. 269-270). Relata Saavedra que el año siguiente:

Cuando los franciscanos se van de Karkeki, después de la Bajada de Reyes de 1911, el niño les es entregado para que lo hicieran llegar al padre, Víctor Manuel Arguedas, en Andahuaylas [y cita a una hija de Pablo Tejada Guillén]: “Manuel María Guillén no habrá querido... ¿Qué cosa habrá sentido? Vergüenza (...) ¿Por qué le habrá dado su hijo [de Juanita] a los curas?”. (Saavedra, 2006)

Siempre ese sentimiento vergonzoso de los *mistis* que temían el lastre de ser familiares o descendientes de indígenas, lo que, por cierto, está en el origen de conflictos raciales.

Si la Bajada de Reyes se celebra el 6 de enero, José María no puede haber nacido el 18 de enero de 1911, como figura en su partida de bautismo. No sería el único error del documento:

El profesor Gutiérrez [intérprete de Saavedra] manifestó que, en la partida de bautismo de Arguedas, en el lugar donde se escribía el apellido materno había una “T” como letra inicial. Esta “T” se convertía en “A”, para dar cabida a la letra con que se inicia el apellido “Altamirano”, apellido con el que fue bautizado en Andahuaylas José María (esto le fue narrado al profesor Gutiérrez por Carmen María Pinilla). (Saavedra, 2006)

Rosa Mattos confirma el hecho en varias ocasiones. Al igual que la Dra. Pinilla, pudo ver la partida (Delaune, 2011; Sánchez Lihón, s/f b). Según los recuerdos de los ancianos en Huanipaca, es muy posible —unos dicen probable— que, al morir Victoria de Arguedas, José María regresase a Karkeki con Juanita, y que otra vez le fuera arrebatado al volver a casarse Víctor Manuel. “Muerta la señora Victoria Altamirano, la criada Juanita Tejada Gutiérrez recuperó a su hijo, regresando a su cuidado. Luego el niño volvió a ser recuperado por la familia Arguedas” (Saavedra, 2006). Ninguna consideración psicológica ni afectiva de parte del patriarca. Sabemos que en sus últimos años, Juanita perdió la razón y se la pasaba hablando del niño, andaba llorando y llamando “Mi niño”, tal vez lamentando guardar el secreto de su maternidad.

Lo cierto es que Saavedra volvió de su viaje convencido de la pertenencia de José María Arguedas a dos estirpes culturales del Perú, la criolla por el padre, la indígena andina por la madre, resaltando además lo que se desprendía de los textos de nuestro escritor: su nacimiento de una mujer india. Consiguió reconstruir la infancia de Arguedas y dar un nombre, una existencia, a la madre biológica.

De lo que encontramos en Huanipaca, lo que más nos conmovió e impresionó, fue que los sobrinos nietos de Juanita, tenían rasgos parecidos a los de José María, especialmente Alejandro —que vive en la ex casa hacienda de Karkeki—. Alejandro Tejada Guillén (de 75 años) era la viva imagen de José María Arguedas (muerto a los 58 años). Esta evidencia gráfica encontrada nos decía *habíamos llegado al origen de todo este asunto*. (Saavedra, 2006, subrayados de la autora)

El autor aclara en nota al pie que, sorprendidos por la similitud de rasgos de los hombres de la familia Tejada con José María Arguedas, no querían dejarse engañar por su imaginación:

Hicimos que Alejandro Tejada tuviera en sus manos los “Textos esenciales” de Arguedas editados el 2004 por Carmen María Pinilla Cisneros, que tiene en la portada un nítido retrato de José María Arguedas, y nos maravillamos de la semejanza existente entre uno y otro rostro. El mismo Alejandro Tejada lloraba cuando veía la foto y escuchaba lo que le contábamos nosotros. Él nos dijo no tenía noticia de un posible pariente con la fama de éste que le mostrábamos, como tampoco la tenían sus hermanos Lázaro y Néstor. Pero sí conocían de esto sus hermanos mayores Pablo y Melchor. Los sobrinos de Juanita Tejada tienen un recuerdo grato de ella. Especialmente Alejandro, que manifiesta que fue su preferido... y el parecido explicaba el porqué. (Saavedra, 2006, n. 3)

Los interesantes datos que da Saavedra demuestran sus conocimientos de las tradiciones locales y la seriedad de sus investigaciones:

Recordemos aquí que en Huanipaca, a la criatura recién nacida, la aislaban rigurosamente, junto a su madre, durante un mes, para evitar que muriese pues estaba indefenso contra todas las fuerzas malignas. Es difícil, dada la religiosidad de Manuel María Guillén, que el niño no fuese bautizado estando los franciscanos allí. Igualmente es difícil que el viaje se produjese antes de cumplirse el mes de aislamiento. ¿Esperaron los franciscanos como un favor especial? ¿O, si se fueron antes, Juanita tuvo que irse también para proteger al niño? (Saavedra, 2006)

Saavedra cita a Luz Marina Tejada: “Juanita tuvo un hijo. No lo amamantó. Lo siguió hasta que él tuvo 5 o 6 años”; y lo que resume en castellano el profesor Gutiérrez, de lo que dijeron los ancianos de la familia Tejada en quechua:

“Juanita ha trabajado allí y muy posiblemente haya tenido un hijo que andaba con ella en la hacienda y después desapareció. Esto daría a entender más o menos que cuando el chico lo llevan a Andahuaylas, de allí regresa acá (a Abancay) y hace sus estudios”. [...] Es posible que José María regresase a Karkeki al morir Victoria Altamirano. (Saavedra, 2006)

Saavedra no buscaba sino la verdad del nacimiento de José María. Al empezar su investigación, no tenía una opinión previa. Conocía bien la obra escrita de Arguedas y también las tradiciones y costumbres andinas.

Como ya hemos expuesto, Valcárcel fue para José María Arguedas más que un colega, un amigo, un modelo, un confidente. No tenía ninguna razón para inventar lo que escribió, ninguna razón para engañar a nadie. Sin embargo, Merino, a pesar de su voluntad de conocer de manera más certera la personalidad de Arguedas —“Tratar de comprender la vida de José María Arguedas demanda ir más allá de su *curriculum vitae*; no quisiéramos errar en tomar párrafos de sus novelas como datos biográficos”, escribió (1991, p. 114)—, no toma en cuenta a Valcárcel y se niega a considerar los párrafos de las

novelas en los que José María se las ingeniaba para revelarse. Su proposición es cierta; el currículo podría ser el de un *misti*: una niñez pobre, un huérfano, desgraciado, mal amado, maltratado por la familia de la madrastra, a pesar de o por su apariencia física de criollo, blanco.

Esta postura impide comprender el destino de un hombre que se suicidó justo cuando alcanzaba una meta personal: un puesto que le permitiría influir en la educación de los jóvenes estudiantes y que le brindaría reconocimiento social. Merino prefiere quedarse entre los seguidores de la versión oficial, la de los criollos que hasta estos días desprecian a los indígenas andinos. Ni ella ni sus pares han hecho caso de lo que escribió Javier Mariátegui, que en una época fue médico de José María. En un artículo publicado por la revista *Psicopatología* en 1995 constata que era difícil encontrar la medicación adecuada porque José María reaccionaba con una sensibilidad extrema, lo que se había observado también entre la población indígena: “José María era extremadamente sensible a los fármacos y acusaba mayormente los efectos colaterales (observación por otro lado frecuente entre los pacientes indígenas o mestizos a predominio indio)”. En ese artículo, Mariátegui plantea la pregunta que toda la vida atormentó a José María, a la que, sin embargo, pocos intelectuales han intentado dar respuesta. La mayoría se ha quedado en la denegación, como hemos visto.

Velázquez Cabrera no se deja convencer por los relatos de Saavedra; los califica de “atrevidas especulaciones”, aunque en su artículo se acerca a la clave del secreto:

Es muy poco probable que José María haya estado entre los 3 y los 6 años viviendo con su madre Juanita y que ningún recuerdo le haya quedado de esa convivencia. La idea de que Arguedas negara su origen iría a contrapelo de todos sus pronunciamientos acerca de su proximidad a la cultura quechua. [...] En el caso de ser cierta la maternidad de Juanita Tejada, este velo indica que o bien José María no volvió nunca a verla o si la volvió a ver lo hizo sin saber que era su madre. (Velázquez Cabrera, 2011, subrayados de la autora)

Hugo Chacón, autor, entre otras obras, de *Arguedas, biografía y suicidio* (2018) me comentó el caso de conocidos suyos que se enteraron de que los peones indígenas de la pequeña hacienda familiar eran en realidad sus deudos. Dándose cuenta de que recibían el pésame, preguntaron a su madre, quien a duras penas contestó que eran familiares, y además confesó que ella tenía sangre judía. Secreto de familia bien guardado. El paso del tiempo había hecho cada vez más difícil la revelación por temor a perjudicar el porvenir de los hijos. Los padres consideraban un lastre ese mestizaje.

Chacón reaccionó vivamente ante la posibilidad de la doble sangre y la doble cultura de José María. Por las razones expuestas en el párrafo anterior, decidió investigar a partir de las numerosas declaraciones de Arguedas de tener el quechua como lengua

materna. Llegó a la convicción de que José María no había podido nacer de Victoria Altamirano Navarro de Arguedas. Así, Chacón se une y apoya, como evidente, la tesis de Saavedra, de Rosa Mattos, de Danilo Sánchez Lihón y nuestra, iniciada por Valcárcel: la madre biológica de José María era una indígena quechuahablante llamada Juana o Juanita Tejada; seducida, violada por Víctor Manuel Arguedas durante una visita a su hermana mayor, Amalia Arguedas de Guillén, en sus haciendas de Huanipaca, en Abancay. Para Chacón, el día que el Perú reconozca que Arguedas nació de padre criollo y de madre indígena, habrá dado un gran paso hacia adelante en el camino que permitirá hablar de una nación peruana.

DESDE EL ÚTERO

Antes de concluir, quiero hacer una digresión desde las posiciones psicológicas que han estudiado la importancia de la vida intrauterina y del entorno de los primeros días de vida en el desarrollo del ser humano: para Melanie Klein (1882-1960), una de las fundadoras del psicoanálisis —y con base en los descubrimientos de Freud— el inconsciente nace en la barriga de la madre, de ahí el papel primordial de las relaciones del bebé con las personas que atienden su nacimiento y sus primeros días (v. Klein, 1959 y 1968; Arnoux, 2011; Lauret y Raunaud, 2008).

Posteriormente, la hipnoterapeuta Sophie Guedj Metthey, autora de un libro titulado *Voir y transmettre lo mejor durante el embarazo*, y siguiendo al sofróloga Claude Imbert, escribe:

L'importance de la vie intra utérine et de la naissance a été une des découvertes qui m'a le plus marquée dans mon expérience de thérapeute. [...] Une grande partie des peurs et du sentiment de non reconnaissance dont souffraient beaucoup de mes patients semblaient associées à ce passage de la vie intra utérine et de la naissance. [...] Il semble que le fœtus enregistre le vécu et les émotions de ses parents comme une bande magnétique et qu'il ressent ce qui l'entoure de manière intense et émotionnelle, sans avoir la possibilité de le mettre en perspective.

Au travers de l'expérience de mes patients, je remarquais que ce n'était pas tant les événements en eux-mêmes mais davantage la façon dont leurs parents les avaient vécus et ressentis. [...] Ce qui semble marquer le plus durablement l'enfant est le rejet de sa mère⁵. (Metthey, 2012)

5 “La importancia de la vida intrauterina y del parto ha sido uno de los descubrimientos que más me impactaron en mi experiencia de terapeuta. [...] Gran parte de los terrores y del sentimiento de la falta de reconocimiento que padecían muchos de mis pacientes parecía estar asociada con aquel paso por la vida intrauterina y por el nacimiento. [...] Parece que el feto graba lo vivido y las emociones de sus padres como una cinta magnética y que experimenta el entorno intensa y emotivamente, sin poder ponerlo en perspectiva.

A través de la experiencia de mis pacientes comprobaba que [...] lo que más duraderamente impacta al niño es el rechazo de su madre”.

Metthey reflexiona sobre el impacto de la vida intrauterina en nuestra vida: “¿Y si todo se decidiera en ese momento? [...] Nuestra historia no es una fatalidad, sino una oportunidad de crecimiento personal y espiritual” (Metthey, 2012).

Estos descubrimientos me han ayudado a entender cómo, aunque nadie se lo hubiera dicho (a menos que por crueldad el hermanastro lo hubiera tachado de “indio”), José María Arguedas presentía que *pertenecía* al mundo indígena y su desgracia fue que los pocos que lo sabían con certeza no se lo confirmaron.

No puedo estar totalmente de acuerdo con Chacón cuando menciona “La serie de evidencias que Arguedas fue dejando como peldaños de acceso a una biografía cierta que parecía interesado en difundir y, al mismo tiempo, él mismo revestía de un velo de secretismo y, quizá, vergüenza” (Chacón, 2018, p. 10). Yo diría más bien que esa “serie de datos que Arguedas fue dejando”, revestía para él mismo un velo de dudas que no pudo resolver.

Quien lee atentamente su obra no puede aceptar que Arguedas pudiera avergonzarse de su madre indígena; al contrario: siempre defiende, aclara la cultura y las costumbres indias andinas desde el interior.

Por amor a su hijo, a su “niño”, Juanita Tejada no le revelaría su identidad, sabiendo del drama que hubiera estallado de no guardar para ella el secreto. Juanita debe ser considerada una madre ejemplar que vio el interés de su hijo antes que su propia felicidad. No se enteraría del malestar que provocó en José María la incertidumbre acerca de quién lo dio a luz; tampoco conocería esta declaración suya: “Yo no entendí nunca bien el mundo de mi padre” (Arguedas, 1975, p. 47). Dicho sea de paso, no se encuentran en la obra de Arguedas frases como esta en referencia al mundo indio.

Mejor que el Inca Garcilaso de la Vega, que escribía desde fuera, desde España, para dar a conocer la historia y las tradiciones incaicas, Arguedas es el primer autor que reveló al mundo las costumbres y vivencias de los habitantes de los Andes peruanos, siendo él mismo, sin que lo supiera con certeza, uno de ellos.

El amor que le diera a su desconocida madre indígena abanquina, igual lo recibió, sin saber, de ella:

Le souvenir du bonheur matriciel avec la jouissance d'absolu qui l'accompagne est si présent dans le préconscient qu'il est le but final recherché par tous les humains. Ce pourquoi ces derniers projettent le retour à l'état inanimé comme but ultime et essentiel de leur vie, bref comme le seul et unique bonheur dans la plénitude, où le Tout est en accord avec le Monde. Au cas où ce serait pas envisageable les hommes ont imaginés divers subterfuges culturels et cultuels pour y parvenir tels divers purgatoires et autres réincarnations. Par ailleurs, il est aisé de comprendre que la

mort est la plupart du temps assimilée pour les mêmes raisons au retour vers ce bonheur matriciel⁶. (*Psychanalyse.com*, 2010)

De todo lo anterior podemos afirmar que el estado civil oficial de José María Arguedas no correspondía a la realidad de su nacimiento que pocas personas conocieron: la incertidumbre en cuanto a su filiación materna lo perturbó toda la vida. A eso y al amor que le brindó su madre Juanita, quien lo cuidó durante su primera infancia sin que él supiese quién era, debemos el tesoro literario que permite que nos acerquemos a la cultura indígena surandina peruana.

REFERENCIAS

- Arguedas, J. M. (1975). Testimonio (sobre preguntas de Sara Castro Klarén). *Hispanamérica* IV(10), pp. 45-54.
- Arguedas, J. M. (1983). *Obras completas*. Tomos I-V. Horizonte.
- Arguedas, J. M. (2012). *Obras completas*. Segunda Serie, tomos VI al XII (correspondientes a la *Obra antropológica y cultural*, vols. 1 a 7, 1992). Horizonte.
- Arnoux, D. J. (2011). *Melanie Klein*. (Col. *Psychanalystes d'aujourd'hui*). PUF.
- Bustamante, C. (1983). *Una evocación de José María Arguedas*. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- Chacón, H. (2018). *Arguedas, biografía y suicidio*. IIPCIAL, Fondo Editorial.
- Collado Román, H. (2005). *José María Arguedas Altamirano. Biografía*. Editorial San Marcos.
- Delaune-Gazeau, G. (Junio de 1991). *Representación de la ciudad en la literatura "indigenista" peruana*. [Memoria de maestría, director: Pr. Erich Fisbach]. Universidad de Angers.
- Delaune-Gazeau, G. (2011). Conversación con Rosa Mattos Gutiérrez en su casa de Jesús María. Archivos de la autora.
- González Vigil, R. (1991). El mundo es todas las sangres: Alegría y Arguedas. En *El Perú es todas las sangres*. Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.
- Klein, M. (1968). *Essais de psychanalyse*. Trad. del original *Contributions to Psycho-analysis* (Hogarth Press) por Marguerite Derrida. Payot.
- Klein, M. (1959) *La psychanalyse des enfants*. (J. B. Boulanger, Trad.). PUF.
- Lauret, M., y Raunaud, J.-P. (2008). *Melanie Klein une pensée vivante*. PUF.

6 "El recuerdo de la felicidad matricial con el goce del absoluto que la acompaña está tan presente en el preconsciente que es el objetivo final perseguido por todos los seres humanos. Es por esta razón que estos últimos proyectan el retorno al estado inanimado como el fin último y esencial de su vida, en definitiva como la única felicidad en plenitud, donde el Todo está en armonía con el Mundo. En caso de que esto no sea posible, los hombres han imaginado diversos subterfugios culturales y rituales para lograrlo, como varios purgatorios y otras reencarnaciones. Además, es fácil comprender que la muerte en la mayoría de los casos es asimilada por las mismas razones al regreso hacia esta felicidad intrauterina" (traducción de la autora).

- Mariátegui, J. (1995). Arguedas o la agonía del mundo andino. *Psicopatología*, 15(3) 91-102. [Hay reproducción reciente en *Acta Herediana* 48 (2015). <https://doi.org/10.20453/ah.v48i0.2224>].
- Mattos Gutiérrez, R. (Abril del 2005). ¿Florencia? En Ríos, C. (Coord.) *Reflejos de vida*. Taller literario del Centro del Adulto Mayor Pablo Bermúdez. EsSalud / Saar Editores.
- Merino de Zela, M. (1991). Vida y obra de José María Arguedas. En R. Montoya (Comp.). *José María Arguedas, veinte años después: huellas y horizonte, 1969-1989*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Fondo Editorial.
- Metthey, S. (2012). *Vivre et transmettre le meilleur pendant sa grossesse : de l'importance de la vie intra utérine dans l'épanouissement de l'enfant*. Souffle d'Or.
- Murra, J., y López-Baralt, M. (1996). *Las cartas de Arguedas*. Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.
- Pinilla, C. M. (2002). *Cartas del Archivo José María Arguedas de la Pontificia Universidad Católica del Perú*. Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.
- Psychanalyse.com* (20 de octubre del 2010). Respuesta del Webmaster en la entrada "vie intra-utérine" en el foro del portal de internet. <http://psychanalyse.com/forums/forum-sur-la-psychanalyse/359-vie-intra-uterine/>.
- Reyes T., R. (Enero del 2011). *Homenaje a la obra de José María Arguedas*. Ponencia en homenaje a Arguedas realizado en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, manuscrito proporcionado por el autor.
- Sánchez Lihón, D. (s/f a). 18 de enero de 1911, nace: Arguedas, Apu tutelar nuestro. En *Espacio Latino* (portal en internet, sección Instituto del Libro y la Lectura del Perú, textos del autor). http://letras-uruguay.espaciolatino.com/aaa/sanchez_lihon_danilo/18_de_enero_de_1911.htm
- Sánchez Lihón, D. (s/f b). Arguedas, el hijo ajeno. En *Espacio Latino* (portal en internet, sección Instituto del Libro y la Lectura del Perú, textos del autor). http://letras-uruguay.espaciolatino.com/aaa/sanchez_lihon_danilo/arguedas_el_hijo_ajeno.htm
- Saavedra, W. (22 de julio del 2006). Apuntes sobre el nacimiento de José María Arguedas. *El Diario Internacional*. <http://www.eldiariointernacional.com/spip.php?article346>
- Valcárcel, L. E. (1981). *Memorias*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Velázquez Cabrera, V. H. (2011). Centenario de José María Arguedas. En *Narratura* (blog del autor). <http://narratura.blogspot.com/2011/10/centenario-de-jose-maria-arguedas.html>

OTRA BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- Brando, O. (9 de enero del 2004). José María Arguedas. Escribir contra la muerte. *El País Cultural*. Reproducido en *Espacio Latino* (portal en internet, sección del autor). http://letras-uruguay.espaciolatino.com/brando_oscar/escribir_contra_la_muerte_jose_maria_arguedas.htm

- Castro Klarén, S. (1973). *El mundo mágico de José María Arguedas*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Chacón Málaga, H. (2017). *Nación andina*. IIPCIAL, Fondo Editorial.
- Dolto, F. (1987). *Tout est langage. Vertige du nord/Carrere*.
- Echegaray Vivanco, L. (2018). *Abancay Siglo xx, trazos de su historia*. Edición del autor.
- Eliacheff, C. (2018). *Françoise Dolto Une journée particulière*. Flammarion.
- Forgues, R. (1995). *Arguedas: Documentos inéditos*. Empresa Editora Amauta S.A.
- García Miranda, J. J. (2002). La tradición y el cambio de la cultura andina en Arguedas. *Arguedas vive*. Instituto Nacional de Cultura.
- Guedj Metthey, S. (2013). *Vivre et transmettre le meilleur pendant sa grossesse*. Souffle d'Or.
- Huamán, C. (2004). *Pachachaka, Puente sobre el mundo, narrativa, memoria y símbolo en la obra de José María Arguedas*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Imbert, C. (2008). *Initiation prenatale: l'alchimie d'une nouvelle résilience*. Visualisation holistique.
- Lemogodeuc, J.-M. (1991). Significados y riesgos del realismo autobiográfico en la obra de José María Arguedas. En H. Pérez y C. Garayar, *José María Arguedas. Vida y obra*. Amaru Editores.
- Lévano, C. (2011). *Arguedas, un sentimiento trágico de la vida*. Universidad Inca Garcilaso de la Vega, Fondo Editorial.
- Nomberto Bazán, V. (2002). *La interculturalidad en José María Arguedas*. *Arguedas vive*. Instituto Nacional de Cultura.
- Soto Sulca, R. (2002). Lo andino y lo moderno en José María Arguedas. *Arguedas vive*. Instituto Nacional de Cultura.
- Urello, A. (1974). *José María Arguedas: el nuevo rostro del indio*. Librería Editorial Juan Mejía Baca.
- Vargas Llosa, M. (1996). *La utopía arcaica: José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. Fondo de Cultura Económica.

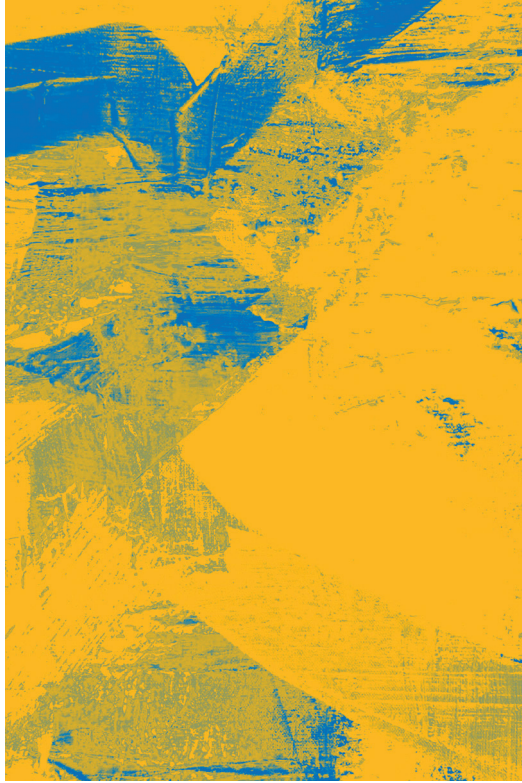


Photo by Steve Johnson on Unsplash

E.

EDUCACIÓN

Toda una vida

El legado pedagógico de Juan Daniel Del Águila

CARLOS ROLDÁN DEL ÁGUILA CHÁVEZ
Y LUIS ROBERTO DEL ÁGUILA CHÁVEZ



El reconocido normalista Juan Daniel Del Águila Velásquez. Archivo familiar

UNA HERENCIA COMÚN

Encontrar historias que marcan un legado no es fácil. Cuando uno busca en su historia personal o familiar, suele ejercitar una especie de terapia reflexiva que nos adentra en lo más recóndito de nuestras raíces y, si esa búsqueda te ayuda a entender los cimientos de la educación peruana, entonces el ejercicio está justificado. Mucho se habla de los cimientos de la educación peruana, o qué sensible y delicado es diseñar estrategias para mejorarla o siquiera desarrollarla, pero muy pocas veces se llega a entender lo difícil y complejo que es sentar bases sólidas en territorios tan adversos y casi olvidados como la Amazonía. Los autores nos planteamos desarrollar el ejercicio de hurgar en este mundo a partir de la figura de nuestro abuelo: el normalista urbano Juan Daniel Del Águila Velásquez. Confesaremos que no evitaremos viajar por el territorio del anecdotario de nuestra infancia, porque así le encontramos contenido y emoción al legado y nobleza de nuestro abuelo, quien, conociéndolo poco, contribuyó al universo de la literatura y educación de nuestra selva peruana.

Cuando nací, mi abuelo tenía cuatro años más de los que tengo ahora. Fui su quinto nieto y el primer varón que llevaba Del Águila como apellido paterno. La “D” siempre en mayúscula. No recuerdo haberlo visto molesto, pero sin duda cuando lo estuvo sus ojos celestes deben haber despedido relámpagos para poner orden solo con la mirada. Como tantas veces lo hizo mi padre conmigo y mis cinco hermanos.

De mi abuelo recuerdo mucho su oficina. Una habitación pequeña con muebles de madera oscura, una pequeña pizarra colgada en la pared, los libros, el escudo de la familia, el escritorio con un paño verde y el vidrio cubriendo el tablero. La máquina de escribir mecánica y una tablita con un bloque de tabaco que raspaba con una pequeña cuchilla para llenar la pipa.

Era un solo movimiento: llegar todos de visita a la casa de VIPSE, saludar y meterme a su oficina con él. Se acomodaba frente a la máquina de escribir y me enseñaba a acomodar el papel en el rodillo. Yo apoyaba en su escritorio mis seis o siete años y le dictaba un cuento. Mi abuelo Juan Daniel lo escribía a máquina en la mitad de una hoja de papel, me ayudaba a ponerle un título y luego en una ingeniosa combinación de “W” mayúsculas, símbolos “et” y barras diagonales, hacía aparecer en el papel ordenadísimas filas de soldaditos con fusil en ristre, delimitando un cuadrado donde luego yo me encargaría de dibujar y pintar la ilustración del cuento. Hasta ahora conservo el original de mi primer ‘libro’.

Él era muy gracioso. Siempre estaba con la sonrisa a flor de labios y haciendo bromas. Tal vez ese sentido del humor es lo que lo acercaba tanto a sus nietos. Todos queríamos recibir una broma

suya, alguna frase divertida. Cuando éramos pequeños, un clásico suyo era atraparte entre sus rodillas y no dejarte salir. A muchos no nos gustaba caer en la trampa, pero siempre lo buscábamos para que repitiera el truco una y otra vez. Él se divertía. Le gustaba jugar.

LOS TIEMPOS AQUELLOS

A los 120 años de su nacimiento, un 3 de mayo en la ciudad de Nauta, ubiquemos la juventud de Juan Daniel Del Águila en una época prodigiosa, entre el Vanguardismo de César Vallejo, Alberto Guillén y Martín Adán y el Indigenismo de Enrique López Albújar, Ciro Alegría y luego José María Arguedas. Digamos que las letras, sobre todo la poesía, las tendría de alimento cotidiano. Si bien desde los 19 años ya enseñaba —sin formación académica alguna—, le bastó poco para entender que esa ausencia de educación en su lejana Nauta, lo obligaría a enfocarse en la tarea de establecer lugares para la educación esencial.

En esos tiempos, las condiciones de infraestructura educativa en la selva peruana eran, por decir lo menos, casi inexistentes. Había que construirlo todo y formarlo todo. Lo más cercano para lograr formación técnica y escolar era la ciudad de Iquitos, y en formación universitaria había que migrar a la costa norte o a Lima, la capital. En las locaciones extremas de la Amazonía, la corta formación técnica o la autoeducación eran, tal vez, las únicas opciones. Así las cosas, había mucho que hacer.

Apenas 21 años y con diploma de preceptor de 2.º grado del Instituto de Educación de Moyobamba es auxiliar del Centro Escolar N.º 173 de Rioja, al año siguiente pasa al Centro Escolar N.º 193 de Tarapoto con las mismas funciones. Al siguiente año dirige la Escuela Elemental N.º 1718 de Moyobamba donde permanece por ocho años hasta que, en 1932, pasa a dirigir la Escuela Elemental N.º 1714 de La Calzada (Moyobamba) por dos años.

Con doce años dirigiendo escuelas y estando a cargo del Centro Escolar N.º 171 de Moyobamba, pasa a convertirse en comisionado escolar de la provincia, encargo que desarrolla también dos años después en el Huallaga, dirigiendo el Centro Escolar N.º 191 de Saposoa y el Centro Escolar N.º 151 de Yurimaguas.

Ahora mismo estoy viendo la cara de mi padre contándonos la historia y escucho las risas de mi madre. Muchos años atrás, había una gymkhana o unos juegos florales en los que participaba la escuela que durante mucho tiempo había dirigido mi abuelo. Él estaba de regreso de alguna de sus asignaciones laborales y tenía la oportunidad de ver participar a 'su' escuela en los juegos florales.

Curioso, preguntó por el número o presentación que harían en el festival, y lo llevaron a ver los ensayos. Se encontró con los muchachos de cuarto y quinto de secundaria sosteniendo con ambas manos los extremos de una vara delgada, arqueándola por sobre sus cabezas, mientras hacían una especie de ronda saltarina cantando: “La danza de los arquitos, es una danza muy singular...”

Seguramente había elementos en esa coreografía que ayudaban a desarrollar la motricidad fina de los danzantes, pero el elemento que más saltaba a la vista era el ridículo. Escribo esto y recuerdo a mi padre burlándose del cántico ese y a mi madre desternillándose de risa. Ante semejante espectáculo, y sazonando su decisión con una buena carajeada, mi abuelo les dijo a los muchachos de ‘su’ escuela que se deshagan de los arquitos, que los más pequeños se suban sobre los hombros de los más corpulentos y que escenifiquen una batalla campal que fue recibida con beneplácito por los muchachones y con júbilo por la audiencia que siempre disfruta de una buena zamaqueada entre varios. Así también era mi abuelo: nada de arquitos y, en cambio, unos buenos tortazos. Otros tiempos.

Fue clave para Del Águila el año de 1936, cuando proyecta la urgente necesidad de formalizar su experiencia y formación en educación. Así ingresa a la Escuela de Pedagogía de la Pontificia Universidad Católica del Perú, donde luego de tres años se recibe como normalista urbano, llegando a ser por esos años también profesor del Instituto Misional del Oriente. Como nota especial destacaremos el título de su tesis de sustentación, que refleja el panorama difícil y desolador de la educación en la Amazonía: *El ausentismo en el oriente peruano*. Nada más gráfico que ese título.

DE FUNCIONARIO A EXPLORADOR

Tal experiencia de funcionario público en educación lo convierte en pieza clave para la supervisión de los avances educativos de las provincias amazónicas. Así, el año 1943 es nombrado inspector general de educación del Alto Amazonas, cargo que ejerció durante casi seis años hasta 1948, cuando se trasladó por toda la provincia transformándose casi en un explorador educativo, recorriendo los poblados de Muniches, Balsapuerto, Sonapi, Pampa Hermosa, Shucushyacu, El Tigre, Achultipisaca, Providencia, el Barrio de Moralillos y muchas más, promoviendo campañas de alfabetización, creando e implementando bibliotecas escolares y centros de colaboración. Estos periplos se sustentaban en la importante transformación de las escuelas parroquiales en fiscales y la construcción de edificios en cada uno de estos lugares.

¿Quién sabe qué tipo de concertación habrán hecho nuestros tíos, padres y abuelos? Lo cierto es que los nietos acabamos yendo una vez a la semana a recibir una especie de curso de vacaciones útiles en casa de los abuelos. Con mis hermanos nos tocaba recibir clases de Don Juan Daniel, en las que aprendíamos a escribir poemas infantiles. Ortografía, algunas rimas inocentes y lecturas de los poemas y cuentos que había publicado el abuelo eran parte del sílabo de esas clases. ¿Surtieron algún tipo de efecto? No lo sé. Lo que sí es cierto es que por esa época gané un concurso escolar de poesía, con un poema al maestro que escribí aprovechando las enseñanzas del abuelo. Recuerdo que se puso muy contento cuando le conté que había ganado, pero recuerdo más la hinchazón en el pecho cuando me preparaba para contárselo.

Algunos años después, en un pasillo del Hospital del Empleado (ahora Rebagliati), me veo frente a él que está sentado en una silla de ruedas, cuando aún teníamos la idea de que se iba a recuperar y regresar a su casa. No fue así: ya no volvió del hospital. Pero no es la muerte la que quiero recordar. Viene a mi memoria la vergüenza, el roche de que, a mis catorce años, mis padres me pidan que recite frente a mi abuelo la poesía con la que había ganado un premio escolar en declamación. Pero no se da cuenta –resistí–, pero hay mucha gente –quise decir–, pero, pero... Pero vi el fondo de sus ojos celestes y fui un cantor autóctono y salvaje con todo y vaivén pausado de hamaca tropical. Creo que fue la última vez que hubo algún tipo de contacto entre nosotros dos. Me gusta que lo último que escuchó de mí haya sido un poema.

Un inspector educativo debía velar por el desarrollo e implementación de escuelas, bibliotecas y escuelas de formación docente; por tanto, se convirtieron en autoridades clave y de alto rango en las comunidades más alejadas. Muchas de estas localidades contaban con una importante población nativa cercana, insertada a la vida urbana como única oportunidad de sobrevivencia y adaptación.

La escuela se convertía en una especie de centro cultural que congregaba todas las posibles expresiones artísticas y culturales de la zona, en una suerte de casa de cultura, donde además de instrucción educativa, se impartían otras expresiones artísticas y pedagógicas como la oratoria, declamación de poesía, teatro, música y danzas locales. Las gymkhanas o juegos florales eran pues los lugares de reunión y expresión cultural por excelencia. De manera que la organización colectiva de estos eventos se constituía en la ocupación más comunitaria que existía por aquellos tiempos. En esos eventos, autoridades como los inspectores regionales de educación podrían tener casi el mismo nivel que un alcalde o el párroco de la región.

Los domingos de nuestra infancia era infaltable la visita familiar a casa de los abuelos. Los seis hermanos, mamá y papá, íbamos felices en el Peugeot azul a encontrarnos con todos los primos y tíos. A la hora del almuerzo tenía que habilitarse más de una mesa, para que todos cupiéramos. En el comedor almorzaban los adultos y, si había algún espacio, era ocupado por alguno de los nietos mayores. Por supuesto que era más divertida la mesa de los chicos, pero cuánto me hubiera gustado estar en la mesa de los grandes, para saber de qué hablaban. Esos lazos, bien establecidos por la consanguinidad, fueron reforzados por una muy fuerte sensación de pertenencia. No solo estaban los abuelos, nuestros padres y los nietos, siempre había tíos que estaban de paso en Lima o amigos queridos que llegaban de 'la tierra': para ellos siempre hubo lugar en esa casa. Y esa casa podía ser indistintamente la de Río Grande o la de Reynaldo Vivoanco. No importaba el edificio, lo que hasta ahora vale es esto que se siente aquí adentro. Se llama familia.

Reviso ahora las fotos antiguas que me ha alcanzado mi hermano Carlos, veo la precariedad en la que mi abuelo (mi abuela Josefina también) hacía su trabajo y no tengo dudas de que era feliz. Y siento orgullo. Por él, por la familia que forjó.

Hablando de fotos, hay una que debe ser de principios de los años setenta, en la que se nos ve a todos los nietos trepados en la reja exterior de la casa de mis abuelos. Todos despeinados, agitados y felices. Detrás del chiquillerío están ellos: los padres, los tíos, los abuelos.



Durante años ejerció como inspector general de educación del Alto Amazonas. Archivo familiar.

Hace unos años sucedió algo que me quedó grabado, como una foto: no recuerdo bien las circunstancias, pero debía comprar una corona de flores para enviarla de inmediato a un velorio. Era un caso relacionado con la empresa en la que yo trabajaba. El asunto es que ya era muy tarde y por algún motivo no encontraba una sola florería abierta en Lima. Después de recorrer varios distritos, finalmente encontré una florería abierta que podía preparar el arreglo y enviarlo justo antes del cierre del velatorio. Agradecido, di los datos a la dependiente y, cuando tuve que pagar el servicio, caí en cuenta de que había perdido mi billetera. Con mirada suplicante le pedí a la chica que envié la corona y que yo solucionaba el tema del pago como sea. Ella expuso mi caso en voz alta a su padre y le preguntó qué podía hacer. El padre, con el típico acento cantarín de nuestra selva, preguntó si era de alguna empresa. “Es un señor Del Águila”, contestó la chica. El padre se asomó, me miró y dijo: “Si es Del Águila va a cumplir. Dale lo que pida”. Lo escribo y todavía se me eriza la piel. Ese prestigio también es su legado.

Finalmente, entre 1949 y 1951 se ubica en el Instituto Industrial de Varones, ejerciendo docencia y siendo su secretario institucional. Posteriormente migra a Lima para el Colegio Particular José Gálvez del Callao y luego en el Colegio Lima San Carlos, ejerciendo la docencia hasta 1954. Ese año retorna a dirigir el Centro Escolar N.º 151 de Yurimaguas, donde reconstruye la infraestructura, construye servicios de carpintería y peluquería e implementa el local con pupitres, mesas, sillas y demás herramientas, permitiendo una situación más digna. Cabe destacar que las actividades complementarias a la formación educativa es una práctica recurrente en Del Águila, quien entiende que la educación debe fortalecer su instrucción con las actividades culturales, en especial con el teatro. Escribe y monta algunas piezas: *La selva peruana* y *Circo selvático* son algunas de ellas. Se involucra en las asociaciones de maestros y los centros de colaboración pedagógica, dirige el periódico magisterial *Remo* y además colabora en la Asociación de Padres de Familia del Colegio Anastasio Jáuregui, en el Instituto Ramón Castilla, en el club social, deportivo y cultural *Los Húsares* y en el Colegio Nacional de Iquitos como escritor de obras de teatro.

DE POESÍAS, ROMANCEROS Y REPORTAJES

A los 57 años y recorrida toda una experiencia germinal de puntos de formación educativa en la región del Alto Amazonas, Del Águila va a encontrar en la formalidad administrativa del Ministerio de Educación la posibilidad de plasmar toda su vena literaria en los textos escolares. Así, desde 1958 prepara las *Cartillas patrióticas* y libros como *La vida de Daniel A. Carrión* y *Aurora en la selva*, *Niños del Perú* y *Poemas infantiles*, de impresión y distribución masiva a nivel nacional (alrededor de los 200 mil ejemplares).



Del Águila Velásquez fue un promotor de edificación de escuelas y campañas de alfabetización. Archivo familiar

De hecho, los cerca de nueve años en esa posición le permitieron ensayar diferentes niveles de textos como *Niños del Perú*, para primer y segundo grados en 1964 y para tercer grado en 1966; *La ley y los deberes cívicos* en 1964 y reeditado al año siguiente, y *Tierra y hombres del Perú* y *La ciencia y la cultura*, en el año 1965. También explora los reportajes al encargársele en 1966 por los hijos de la selva, la revista conmemorativa *Yurimaguas*.

Quando pienso en los libros que marcaron mi vida de lector y me remonto a los días de infancia, siempre menciono Corazón, de Edmundo de Amicis. Difícil no sentirse emocionado por la historia de Enrique y, sobre todo, por el relato De los Apeninos a los Andes, incluido en el libro. Pero la verdad es que el libro que más me impactó fue Cuentos infantiles (1964), de Juan Daniel Del Águila Velásquez.

Son catorce relatos para niños narrados por un abuelo a sus seis nietos. Por supuesto, los nombres de los nietos personajes coinciden con los de los seis primeros nietos reales del autor. Pero

la emoción no deriva solo de ser uno de los protagonistas del libro, sino porque las historias son realmente atrapantes y dejan muchas imágenes en la cabeza del lector. Yayaymaman, La vicuña de oro, El torito con tres cuernos, El tiempo y sus hijos, Aventuras de José Inhumana son historias que podía recitar de memoria. Especialmente recuerdo cómo me dejaba pensando Martín y Martina, la historia de dos monitos hermanos que, luego de varias peripecias, terminaron él bailando para un organillero, y ella en la luna, donde “mira las estrellas por las noches y de día duerme porque no puede mirar al sol”. Me divierte pensar que ese avioncito de vidrio en el que Martina llegó a la luna y la nave de lata en la que está sentado el mayor Tom, tuvieron en la llegada del hombre a la luna una fuente de inspiración común para mi abuelo y David Bowie. Me divierte más saber que mi abuelo escribió su historia antes de que Bowie escribiera su canción. Creo que me haré un afiche con David Bowie leyendo el libro de Don Juan Daniel.

Los más de 43 años de labor docente y educativa, permitieron que, en 1966, reciba la Medalla de Oro por la Municipalidad de Lima y las Palmas Magisteriales entregadas en el segundo período del destacado ministro de Educación Carlos Cueto Fernandini. Máximos reconocimientos en la gestión pública a un educador que apostó todo por sembrar el germen de la oportunidad y acceso a la educación, en una región donde las condiciones fueron y aún siguen siendo adversas para llevar educación e identidad.

Cuando llegaba de visita a nuestra casa, su saludo típico era pararse frente a ti y darte un abrazo, pero sin agacharse. Así, sus brazos terminaban cerrándose algunos centímetros por encima de nuestras cabezas, mientras nos decía palabras cariñosas abrazando el aire. Era divertido al principio, después crecimos y la broma ya no surtía efecto. Sí con los más pequeños. Recién ahora entiendo: ese abrazo al aire estaba saludando nuestro futuro, lo que estaba por encima de nosotros, saludaba nuestro porvenir. Mi abuelo no abrazaba el aire, abrazaba lo que llegaríamos a ser, lo que ahora somos. Y lo abrazamos también.



Photo by Steve Johnson on Unsplash

M.
MÚSICA

La música en los márgenes

Entrevista a Kike Pinto

CARLOS MAZA

Componer es eso. Es hacer sin otra finalidad que el acto de hacer, sin tratar de recrear artificialmente los códigos viejos para restablecer la comunicación. Es inventar códigos nuevos, el mensaje al mismo tiempo que la lengua.

Jacques Attali



Instrumento: *ovevi mataeto* (flauta de cráneo de venado), nación Jiwi, Amazonas, Venezuela
Fotografía: Joseluis Franco & Francisco Vigo

La trayectoria de Kike Pinto suscita tantas reflexiones sobre la música como dimensiones ha abarcado —investigación y docencia, musicología, etnomusicología, coleccionismo y museografía, por mencionar algunas—, pero él prefiere concentrarse en el objetivo de la composición: “la motivación principal para mis investigaciones no fue la de convertirme en un musicólogo sino la de *componer*”, nos dice en un mensaje después de la entrevista y desata en nosotros una serie de sentidos: no se aprende para saber sino para crear. La profunda exploración en los lenguajes musicales andinos se refleja en creaciones nuevas, algunas para el cine, siempre en torno de la ejecución, la interpretación de una obra nueva. No es decir poco en un entorno que parece ir cerrando los canales por los que se difumina la onda sonora que llamamos música.

Así, la música se realiza en cualquier parte, pero la escucha, cada vez más, estemos donde estemos, tiene lugar en el oído occidental, tanto más desde que existe la música grabada, y tanto más en nuestros días, cuando al parecer optamos por acceder a ella (incluso, durante la pandemia, a la música en vivo) a través de una ‘plataforma’ que almacena un catálogo en una ‘nube’ y lo distribuye en la forma de un río de datos, el *streaming*. Es un río caudaloso, un rico catálogo; eso es innegable: “la música, esa gran excusa del mundo moderno —decía Cioran—, sin paralelo en ninguna otra tradición [...]. Gracias a ella, Occidente revela su fisonomía y alcanza su profundidad” (2002, pp. 44-45); de ella resulta este catálogo con cimientos en una tradición valiosa y con una historia de sucesivos cánones que se imponen y desplazan las alteridades que encuentran al paso. Un catálogo, al final, que cede ante el mercado cuando la música se transforma en mero entretenimiento. No siempre lo fue. No siempre lo es.

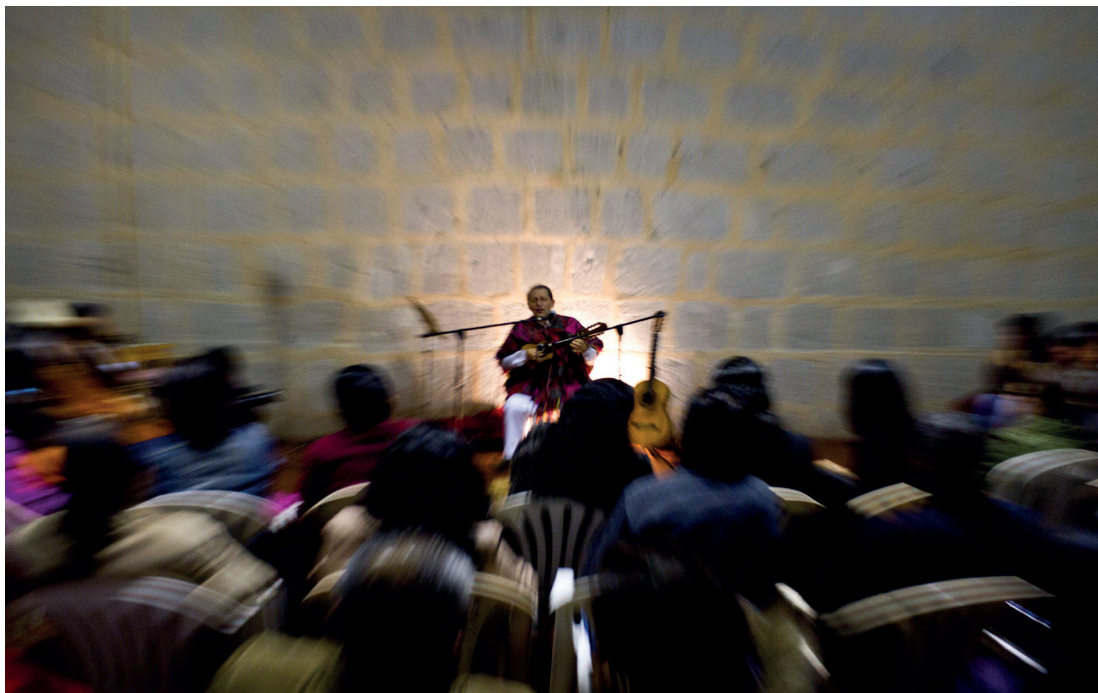
El gusto popular, el mercado, los desórdenes del mercado —como la vieja payola, los monopolios de medios y las censuras—, las carteleras de éxitos, las ventas, la resistencia pirata... Hoy todo es *big data* y se recoge en forma de variables para la interpretación del mercado que realizan los algoritmos (la audiencia *es* el mercado, y el mercado la medida de la cultura), y el ‘servido’ de la demanda desde la ‘nube’ se organiza gracias a él. ¡Cielos! ¿Dónde estamos? Enredados en circuitos, en abstracciones técnicas. Parafraseando al poeta mexicano Alejandro Rubio, estamos a merced del auténtico *ghost in the machine*.

La operación colonial que comenzó con la imposición de la música occidental, primero sobre sí misma —excluyendo lo juglaresco, lo carnavalesco y perpetuando lo divino y lo poderoso mediante una escritura—, luego sobre América y al final sobre el mundo, la extienden YouTube, Facebook, Netflix y Spotify y sus vínculos con los viejos monopolios de medios, con las industrias discográfica, cinematográfica, televisiva, periodística y editorial, que —paradojas de la globalización— se concentran en cada vez menos entidades enormes, sujetas a regulaciones cada vez menos aplicables, toda vez que el ámbito de acción de las leyes son las naciones y no el nuevo e inédito

universo global que las trasciende (véanse, como ejemplos devastadores, la historia de Bitcoin y la tecnología *blockchain* o las intervenciones de Facebook en procesos políticos alrededor del mundo).

En paralelo a esta imposición de la estructura del mercado, de su forma de funcionar (la cultura reducida a un sistema de producción), los algoritmos se encargan de ordenar los nichos, los gustos, las regiones, los estilos, los géneros, los idiomas, y ofrecen una ilusión de diversidad y acceso que se suma a su oferta aparentemente infinita de ‘contenidos’ (ese es el objeto de los intercambios) para el ‘entretenimiento’ (esa es su función social). Pero este momento indeterminado que cruzamos, hoy exacerbado por la crisis sanitaria, esta encrucijada de la globalización que amenaza a la expresión más directa y plural de las personas reales, a las culturas populares no sujetas a esas operaciones comerciales, a pueblos indígenas como a colectivos de barrio, a expresiones ancestrales como a innovaciones autónomas y autogestivas; esta estandarización que asedia a todas las expresiones musicales, solo renueva una forma de hegemonía que recuerda demasiado al colonialismo. Lo perpetúa.

En los años cincuenta del siglo pasado estaba ya afianzada la industria discográfica en América Latina; el universo de la música popular disponible para las crecientes clases urbanas quedaba mediatizado por la producción de estudio mientras las músicas de los pueblos y culturas tradicionales quedaban en el margen, transformadas en



Instrumento: charango, Ayacucho

Fotografía: Joseluis Franco & Francisco Vigo



Instrumentos: antara, caja y clarín, Cajamarca
Fotografía: Joseluis Franco & Francisco Vigo

‘folclor’. Kike nos recuerda que el propio Arguedas se habría opuesto a la creación de una ‘escuela de folclor’ porque sabía que equivaldría a congelarla, a desactivarla e interrumpir su proceso conflictivo de desarrollo con la sociedad. Pero, para cuando nace la categoría de ‘música del mundo’, en los años noventa, casi todo lo que proviene de esos márgenes y alcanza las ondas radiales y los surcos en el vinilo, ha pasado por una etapa de estudio en la que se ‘recortaron’ sus asperezas. La ‘música del mundo’ —“la música local de los demás”, define con sarcasmo Timothy Brennan (2001)— entra al siglo XXI ya sin siquiera la carga política que pudo tener en los setenta, cuando jóvenes urbanos, clasemedios, universitarios, militantes izquierdistas por todo el continente cantaban *canto nuevo, nueva canción, folclor latinoamericano de protesta o nueva trova*, suplantando discursos de las culturas en los márgenes, aunque cargándolos políticamente —todavía entonces la música fue más que entretenimiento; si no fue diálogo con Dios o con Amor, lo fue con Utopía—.

Masterizar es moldear; equivale a dar forma, a domesticar. Kike Pinto ríe cuando algún técnico de estudio le hace ver que el sistema ha registrado una ‘desafinación’ en un canto o en un aliento: es otro lenguaje musical el que habla este género, este instrumento, y no se le puede aplicar el sistema de medidas que ha establecido Occidente. Esto quiere decir que, en el estudio, las acciones técnicas de restar una estridencia, potenciar

un matiz, sacar brillo u opacar las notas, pero sobre todo entonarlas, ‘afinarlas’, son operaciones ideológicas, son tecnologías biopolíticas (actúan sobre nuestro oído) que siguen incrustando comportamientos coloniales en la modernidad. La “máquina deseante” y el “cuerpo sin órganos” de Deleuze y Guattari (1985) se satisfacen por *streaming*.

Durante la Colonia era de vida o muerte para el orden impuesto prohibir las expresiones musicales autóctonas. Espantado ante algo que no se decide a distinguir entre idolatría y subversión, el oidor —qué título certero— del siglo XVI persigue el Taki Onqoy en los Andes, el canto-danza-trance que podía llevar a la muerte a quienes lo interpretaban, llevándose en el ritmo de sus lamentos al orden colonial íntegro (Millones, 2007). Dos siglos después, el colonizador del siglo XVIII sigue prohibiendo, ahora los panalivios de los esclavos afroperuanos, los suaves cantos de esperanza, la cadenciosa rebeldía entonada, casi a salvo del látigo, desde el fondo de las barracas en los límites de las haciendas (Feldman, 2007). En la cara visible de esta historia de imposición y despojos, el criollo y el mestizo van moldeando madrigales, sones, pasacalles, contradanzas que el nacionalismo de las repúblicas establecidas irá poco a poco transformando, con una pesadísima carga de chauvinismo patriotero, en folclor, en identidad como la entendería el punto de vista de una ‘cultura nacional’ (está por investigarse el papel que han jugado en el nacimiento de los nacionalismos latinoamericanos, de sus versiones más simplistas, lo que cada nación ha elegido como su ‘folclor’).

La modernidad habría de reubicar esas tradiciones. Un acercamiento entre académico y nacionalista, de espíritu justiciero e igualitario hacia los pueblos oprimidos, desentierro, con las uñas de Arguedas y de Nicomedes Santa Cruz, aquellas expresiones y muestra su radical capacidad de resistencia. Hoy, la perspectiva global nos pide que leamos como ‘resiliencia’ la capacidad de pervivir de las culturas de los márgenes, pero creemos que ese término oculta lo que de voluntad colectiva tienen las resistencias culturales, soslaya las apropiaciones, las expropiaciones conscientes que realizan los pueblos en su lucha por resistir y sobrevivir y oculta sus creaciones y su dinámica viva de desarrollo.

Kike Pinto las documenta a partir de una serie de aprendizajes únicos en los que recoger la información etnográfica es, a la vez, recrearla y catalizar su desarrollo. Investiga, por encima de todo, culturas, músicas vivas, y lo hace a través del aprendizaje de modos musicales que están integrados en los modos de vida —la música es mucho más que entretenimiento: es sentido y ritualidad—. La teoría de la música que Kike está componiendo es también su historia de vida.

Kike nació en Lima por decisión de sus padres, por una cuestión que tiene que ver con el centralismo: el acceso a servicios de salud. Pero tiene clara su procedencia y la



Instrumento: waka waqra, Cusco

Fotografía: César Alcedo, "TAKI - Colección de Instrumentos Musicales Andinos y Amazónicos"

establece sin dejarlo alguno de regionalismo: su familia es migrante, procedente de Tarma y Cusco por lado materno y de Andahuaylas por el paterno: "En realidad, no tendría por qué haber nacido en Lima, nosotros no éramos limeños y a los diecinueve días de nacido me regresé a Tarma cruzando Ticlio". Y el énfasis en la ruta de regreso solo tiene sentido para quien ha estado ahí, rozando los cinco mil metros sobre el nivel del mar para llegar a casa: la identidad de Kike Pinto se afirma serrana, pero, aunque sus cuatro abuelos fueron quechuahablantes —uno de ellos fue el escritor tarameño Fortunato Elías Cárdenas Álvarez—, la lengua materna de Kike es el castellano y su aprendizaje del quechua (aunque su sonoridad y su musicalidad formaron parte de su infancia en la voz de su abuela), fue una decisión personal posterior:

Aprendí el quechua de mi abuela materna, muy poquito, eran unas cuantas palabras sueltas. Con mi hermano le preguntábamos algunas palabras y ella decía "no, no, ¿para



Instrumento: *qanchis sipas*, nación Q'ero, Cusco

Fotografía: César Alcedo, "TAKI - Colección de Instrumentos Musicales Andinos y Amazónicos"

qué van a aprender eso?", y no nos quería enseñar porque tenía vergüenza. Después, cuando quise dedicarme a la música, viajé por el país en esta búsqueda. En la primera etapa de mi camino de búsqueda estuve en Ayacucho, en la provincia de Huamanga, y empecé a aprender ahí el quechua. Más tarde, cuando he vivido en Cusco, donde he estado muchos años, empecé a profundizar —porque lo que aprendí en Ayacucho no era tanto—. Pero ya lo había empezado a cantar, así que trataba de aprenderlo bien para entender lo que estaba cantando.

En Cusco profundicé: hay dificultades gramaticales un poco más exigentes y la fonética en la zona es diferente que en Ayacucho, en la pronunciación e incluso en el vocabulario hay algunas diferencias; la gramática es exactamente la misma, pero hay diferencias de pronunciación. De todas maneras, yo me siento huérfano porque, a pesar de que lo hablo hoy, de que puedo conversar, lo hago a las patadas, pero me hace comunicarme con la gente y me permite también componer, me he atrevido a escribir algunas cosas en quechua.

Hay que escuchar lo que Kike describe como una "grabación urgente" de su canción *Inti*, compuesta como homenaje a los jóvenes asesinados por las fuerzas represivas del usurpador Merino en noviembre del 2020 [<https://kikepinto.bandcamp.com/track/inti>]. Esa versión que Kike observa como rústica, muestra en un relámpago la profundidad a la que es posible llegar en la comprensión de un modo musical, una actitud sonora que resiste al tiempo, a pesar del asedio de la música popular hegemónica.

En la [auto]biografía que aparece en su blog en el internet, Kike refiere dos orígenes de su perspectiva en torno de la música: el temprano interés suscitado por las músicas de los Andes que empezaba a recorrer, y lo que él mismo llama su compromiso social. Pero, al preguntarle si se trataba de una militancia activa, aclara con cuidado:

No, nunca he sido militante de ningún partido; he sido un artista, cantautor, compositor, intérprete, investigador, docente. Me considero comprometido con un cambio social y tengo interés en las corrientes ideológicas que se orientan hacia ese cambio —el marxismo, el socialismo—, pero no desde una militancia partidaria; siempre me mantuve escéptico respecto a ciertos líderes. Por ejemplo, con Sendero nunca tuve ninguna simpatía, ninguna relación armoniosa, sino, muy por el contrario, a veces tenía constantes choques, discrepancias y diferencias con personas que conocía allá. Lamentablemente esa época fue muy traumática para todos.

“Allá” es, claro, Ayacucho; Kike nos explica que fue precisamente el estallido del conflicto armado interno lo que lo obligó a abandonar la ciudad de Huamanga luego de dos años de vivir ahí. Y entonces vuelve a la reciente canción *Inti*:

Siempre me he mantenido en ese compromiso social y hasta hoy en día lo puedo decir. Ahí está *Inti* como testimonio: no es solo un homenaje a un joven, sino que es un joven con el que me sentí identificado porque a esa edad así fui... Porque también he estado en trances similares cuando he sido joven. Hoy en día podrían haber sido mis hijos. Con este homenaje estoy también expresando mi simpatía con el sueño de un cambio social, siempre he tenido esa inclinación y no tengo ningún temor de decirlo. Siempre he sido independiente y muy crítico.

Basta leer su testimonio con respecto a lo que él mismo llama *mercado de la espiritualidad* o *chamanismo moderno* (Pinto, 2017): las reflexiones de quien ha sido colocado por otros en el lugar del chamán (de ese chamán *new age* que puede llegar a hacer fortunas con charlatanerías que tienen un pie en alguna tradición no occidental), pero que rechaza esa posición desde la honestidad, con plena conciencia de que está “dejando pasar un gran negocio”, y además lo hace protagonizando al bufón, al *trickster* que te dará la opción de reconocer a tu vez el engaño, haciéndolo sorpresiva, repentinamente evidente. La pregunta que uno se plantea al leer ese texto de Kike es ¿cómo fue que las circunstancias lo llevaron a ese falso pedestal del chamán occidentalizado (que afortunadamente rechazó)? La respuesta sería casi simple si no comportara más de cuarenta años de trabajo incesante: fueron sus investigaciones.

Aunque no llegó a graduarse, Kike estudió formalmente música y es hoy reconocido por las academias y colabora con diversas instituciones del mundo de la música y de la etnomusicología, pero su aproximación a las músicas tradicionales e indígenas es heterodoxa, tiene características únicas. Es uno de esos extraños casos —como el de su maestro, Arguedas— en los que la experiencia de un solo individuo puede sentar los cimientos de un paradigma. La música de Kike Pinto tiene el componente telúrico de las

enseñanzas que le ha entregado la gente de los Andes, la Amazonía y otras regiones. A diferencia del etnógrafo que registra las culturas de los márgenes desde la hegemonía cultural central, Kike se ha presentado ante las sociedades indígenas dispuesto al aprendizaje más que a tratar de interpretar lo otro con un lenguaje occidental. Esto resulta en una presentación auténtica de sí mismo, en tanto que lo que desea es tocar esas músicas, crear con ellas. La visión de Kike Pinto de las músicas indígenas americanas nace de una compenetración lograda a lo largo de décadas de recorrer los territorios, coleccionando sus instrumentos, pero aprendiendo también sus sonoridades, sus modos, sin medirlos con la vara occidental. La colección de instrumentos de Kike —el Museo Taki— no contiene solamente objetos para mostrar el vestigio del otro ante Occidente, sino *relaciones* de testimonios de una comunicación horizontal, representados por los instrumentos físicos y la *saber* tocarlos. Dado que el objeto de la investigación es la creación nueva, la composición, el conjunto se da como una transmisión auténtica de esos lenguajes ajenos a la herencia occidental que perviven en los Andes y la Amazonía como en ningún otro lugar del continente.

Arguedas tiene un artículo que se llama *Señores e indios* (1976), en donde describe que en todas partes del Perú existe estratificación social. Por ejemplo, vamos a Puno, definitivamente uno de los lugares —toda la zona del altiplano puneño— con una influencia tremenda de la cultura aimara; está muy viva la tradición que contiene estos códigos de lenguajes musicales no occidentales: divisiones rítmicas, frases asimétricas unas con otras, desarrollos del pensamiento musical que no son esperados por el oído occidental y, sin embargo, te envuelven y te hipnotizan. Entonces te preguntas: ¿Qué está pasando aquí? ¿Tiene una magia esta forma de hacer música? Eso está muy presente en Puno.

Pero en Puno existe también una cultura musical señorial maravillosa; es la cuna de las famosas estudiantinas puneñas que fueron desarrolladas por músicos académicos. Los señores tocaban huaynos, sikuris que ellos llaman *captaciones*. Captaron una melodía de una comunidad y la adaptaron a su estilo de tocar con guitarras, mandolinas, violines, acordeón; ningún instrumento de viento, ningún instrumento de origen indígena, todos instrumentos occidentales, con juegos cromáticos en los bajos, en el guitarrón (una guitarra grande que se usa en México también). A diferencia de otras zonas del Perú, esta música se desarrolló mucho porque, justamente, se usaban todos estos instrumentos con trastes que permiten hacer cromatismos.

Eso es algo que el arpa no permite, por ejemplo. En muchas otras partes del Perú, la música así llamada mestiza está más influenciada por el uso del arpa y el violín, pero el arpa es un instrumento diatónico y no permite hacer cromatismos en los bajos. Está afinada en siete notas, lo que ha influido muchísimo incluso en el uso de la guitarra. En Ayacucho, la influencia de la sonoridad y de la armonía de todo este lenguaje asociado con el uso del arpa es enorme, mientras en Puno, no.

En Puno no usaban el arpa, así que había una libertad tremenda para mover los bajos en todo tipo de escala cromática. Han desarrollado un estilo bellissimo, pero es señorial y cien por ciento occidental. Luego, asimilan la música indígena y la adaptan a su lenguaje. Los indígenas, por su lado, mantienen su música. Por ejemplo, el famoso sikuri de Conima, un estilo muy famoso y respetado por los conocedores, en cierto



Instrumento: charango chillador de quirquincho, Puno

Fotografía: César Alcedo, "TAKI - Colección de Instrumentos Musicales Andinos y Amazónicos"

momento comienza a utilizar combinaciones de voces que no eran originarias. Ya existía ese concepto de combinar voces, pero lo desarrollan de una forma curiosísima porque tiene una influencia de la música occidental, pero vuelve a adaptarse a la estética de la música andina.

Así que tenemos estas dos vertientes, por un lado, el mestizo o criollo que asimila lo andino, como las estudiantinas puneñas, como puede ser la guitarra de don Raúl García Zárate, incluso en la forma como se ha tocado el huayno: es el europeo, el occidental asimilando lo andino y da un resultado muy bello. Por otro lado, lo andino asimila lo occidental cuando tienes a un Máximo Damián tocando el violín o cuando tienes a estos conjuntos de arpa y violín que tocan la danza de las tijeras. Los instrumentos son occidentales, hay un montón de cosas, pero cuando escuchas la música, es indígena.

Pero no es tampoco música precolombina y a eso se refería precisamente Arguedas: la demostración de la cultura andina es vigente, está ahí; no en quién se quedó con lo precolombino y lo asimiló. La cultura sigue viva y sigue asimilando, y esto pasa en todas partes, en Cajamarca, Ayacucho, Huancayo, en cualquier parte. Y no solo en el Perú. Si tengo una conexión con la música andina, necesariamente debo ampliar mi visión y salir de las fronteras nacionales, a Ecuador, Bolivia, el norte de Chile, el sur de Colombia. Hay una influencia enorme de todo este lenguaje y paradigmas estéticos propios de esta cultura; lo mismo que el idioma, el quechua también llega a Ecuador, al sur de Colombia, y el aimara está entre Perú, Chile y Bolivia.

Lo grandioso de Arguedas es que cuando dice "folclor", no se refiere solo a lo indígena, también se refiere a lo señorial, a lo mestizo, lo criollo, lo afroperuano. Su historia

personal está asociada con lo andino; él lo valoraba. Hay que ver el documental *Sigo siendo* (Corcuera, 2012), en donde Máximo Damián toca el violín y los Ballumbrosio van a una romería a visitar su tumba y bailan con el violín de Máximo; esa escena para mí es revolucionaria, es un símbolo muy poderoso, muy potente, que poca gente ha empezado a asimilar. Eso es lo que yo creo que Arguedas enfoca.

Siguiendo este hilo —las tradiciones están vivas, las transfusiones culturales activas—, la conversación deriva hacia la penetración de la electrónica y otras tecnologías ‘externas’ en ámbitos antes ajenos a ellas.

Nuevamente tengo que enfocarlo de otra forma. Más que el uso de tal o cual instrumento o recurso o tecnología, tenemos que ver el tema de la matriz cultural de la cual estemos hablando. Siempre trato de establecer un paralelo con el idioma porque ayuda bastante; la música, de alguna manera, también es un lenguaje. Así como con el aprendizaje del quechua, del idioma, hay que aprender también el lenguaje musical, tiene también su gramática, su fonética, su sintaxis... Bueno, no son esos los términos que corresponden, pero lo mismo pasa aquí. Si yo hablo quechua utilizando una herramienta como Zoom [la entrevista se realiza por ese medio] o a través de un micrófono, ¿cuál es la diferencia? Si toco música andina con un sintetizador, una batería o un bajo eléctrico, ¿cuál es el problema? No hay un problema en sí en el uso de tal o cual recurso.

Nuevamente, lo decía Arguedas. Porque un indígena toque el arpa o el violín, no ha dejado de ser indígena. Por el contrario, está demostrando su resistencia cultural y su asimilación de elementos ajenos para volver a expresarse de una forma nueva con recursos nuevos, para volver a manifestar su discurso y plasmar su cosmovisión, su visión de la realidad, de la vida, de la muerte, del mundo, de la historia, de la sociedad.

Kike reflexiona, sin decir el nombre, sobre ese modo de representación de los discursos locales que hoy el mercado engloba en la categoría comercial de *world music*, ‘género’ absurdo al que está destinada toda expresión local cuando se incorpora al mercado global portando formas no estandarizadas en el universo pop anglosajón. *Música étnica*, incluso, esta *música del mundo* (como si hubiese alguna música que no lo fuera) se publicita ofreciéndose como la voz de los mudos, el canal de los olvidados, el altoparlante de los pobres, una vitrina de la otredad. Lo que ahí sucede, dice Kike Pinto, es una suplantación.

Es una cuestión de quién asimila a quién. Si asimilas lo andino, como pasó con el movimiento de música folclórica de protesta de los setenta, estás suplantando la representatividad del charango y te estás viendo obligado a explicarle al público que esto se llama quirquincho o armadillo, pero tú jamás has visto un armadillo, no lo has fabricado, ni sabes cómo se toca el instrumento... Todas estas corrientes agarraron estos instrumentos para darle color a su música y unos cuantos ritmos y melodías. Me fui precisamente a Ayacucho porque sentía que realmente esta música no estaba expresando lo que era la cultura popular de mi país. Me sentía desconectado, me preguntaba a quién llegaba la música, a las peñas, a la burguesía local, a la pequeña burguesía —como dirían en esa época los marxistas— pero a la gente de base ni le va ni le viene, ni se enteran de que estamos haciendo esto. ¿Cómo los vamos a representar si ni siquiera los conocemos ni somos capaces de hablar sus



Instrumento: *shakapa* (sonaja), San Martín
 Fotografía: César Alcedo, "TAKI - Colección de Instrumentos Musicales Andinos y Amazónicos"

idiomas? Yo escuchaba el charango tocado por un maestro como Jaime Guardia, por ejemplo, de quien Arguedas habla un montón, o escuchaba el violín tocado por Máximo Damián, ¡no tenía nada que ver con una zampoña solista en una grabación de Inti Illimani!, que es absurda desde el punto de vista de la estética, la cosmovisión, la herencia cultural y filosófica profundísima que viene del mundo andino, que pretendo representar ante un público europeo o mexicano, urbano, en Lima misma. El estilo que se puso de moda en los setenta era el del carnavalito del norte de Argentina, pero no representaba la diversidad: el charango ayacuchano, el charango potosino, el charango puneño, el chillador cusqueño, el walaycho; un montón de variedades, y no solo de charangos; tenemos un montón de otras pequeñas guitarrillas, hay un montón de instrumentos que son distintos por región, por localidades.

Kike aborda la colección de instrumentos que conforma su museo y explica lo que la gente ve como si fueran 'demasiadas' variedades de un mismo instrumento:

Es que cada quena es un universo, un mundo; tiene su escala, su sonoridad, su forma de tocarse; le corresponde una época del año, tiene sus combinaciones, a veces se toca de forma colectiva, pero puede ser solista, también. Es todo un mundo. Es como si estuviéramos hablando del quechua de tal región y nos olvidamos de todas las variaciones que existen; esas son las dificultades de la música andina. A veces, de comunidad a comunidad ya estás encontrando pequeñas variaciones que realmente merece la pena documentar.

Entonces le preguntamos acerca del espectro contrario. Si la civilización occidental toma del otro —de la periferia cultural no occidental, cualquiera que esta sea— su cultura, sus instrumentos, sus melodías, sus colores, sus tejidos, sus saberes, y realiza esa doble operación de despojo que Kike describe: la de suplantación por un lado y la de categorización tipo tabla rasa en *música del mundo* por el otro, ¿qué pasa cuando ese otro —esa multitud de otros— asimilan la tecnología y los discursos hegemónicos?

En cuanto a la asimilación de elementos extranjeros o modernos, depende de donde viene. Si lo haces dentro de tus paradigmas y pretendes representar lo otro, estás cometiendo un error; si desde el punto de origen indígena asimilas las cosas occidentales, también puedes cometer graves errores y esa es la razón por la cual a veces escuchamos, en el ámbito de las músicas indígenas, algunos mamarrachos: donde unas melodías se tocaban en las bandurrias pequeñas y tenían un rítmica endiablada [incomprensible para el canon occidental y sus medidas matemáticas], hoy graban en un estudio con batería electrónica, en tres cuartos o tres octavos, y con un bajo eléctrico que además está modificando afinaciones. Cuando voy al estudio de grabación, ¡me sacan el afinador electrónico! Yo uso el afinador cromático para estudiar cuántas afinaciones semitonales tiene una escala original...

Lo que Kike nos explica es el trasfondo de una añejísima dominación cultural que se remonta, si hacemos caso a los hallazgos de los investigadores que Ted Gioia ha compendiado recientemente en su *Music: A Subversive History* (2019), a Pitágoras y sus 'leyes' para la música, leyes de afinación, de armonía, de intervalos que se siguen



Instrumento: charango chillador de quirquincho, Puno

Fotografía: César Alcedo, "TAKI - Colección de Instrumentos Musicales Andinos y Amazónicos"

usando hoy (en Occidente) y que son las responsables de un prejuicio tan notorio como es el de la desafinación:

[...] those who theorized about music managed to impose a scientific and mathematical framework that would marginalize all other approaches to the subject. We can even assign a name, a location, and a rough date to this revolution. The alleged innovator was Pythagoras of Samos, born around the year 570 BC. (Gioia, 2019, p. 92)¹

Tan profundamente ha calado la aproximación matemática en la música que Occidente le ha impuesto al mundo, que las únicas dos ‘protestas’ —desde dentro— contra esa imposición han sido también matemáticas: por un lado el serialismo, que sin romper con el sistema occidental de 12 notas trató de desactivar las jerarquías existentes entre ellas en su búsqueda de libertad, y por otro el extrañísimo ‘sonido 13’ del compositor mexicano Julián Carrillo, consistente en descomponer los intervalos tradicionales en microtonos cada vez más fraccionados, de modo que entre do_3 y do_4 , donde antes había 12 semitonos, ahora puede haber 24, 40, 100 y así hasta el infinito. Un infinito que las músicas subversivas de los otros se desayunan con café.

Cuando construyo un instrumento musical, lo afinó en contexto. Un siku, por ejemplo, lo afinó y lo escucho. Si esto es un do exacto, está mal. Si es un la a 440 Hz, está mal. Busco las afinaciones originales, lo que es difícilísimo porque, en el caso de los sikus, se tocan en tropas, y lo más curioso es que no todos los elementos tienen la misma afinación, tienen variaciones. Hay una parte de la afinación que depende del instrumentista en el momento. Viene un conjunto musical de la ciudad y pide una tropa de sikus, o sea, una orquesta original, porque ellos dicen “ya hemos dado el paso, ya no tocamos zamboñas solistas”, pero igual afínalo por favor. Entonces les dan la tropa superafinada y suena como un órgano, perfecto. Pero cuando el indígena escucha eso, le suena totalmente desabrido, es como comerte un platillo sin sazón, sin su salsita.

Nuevamente, insisto, no se trata de la tecnología ni de los elementos modernos; incluso la escritura musical era otra tremenda discusión: hay quien se niega a que se escriba la música. Yo no tengo ningún problema en escribirla, pero cuando la escribo soy consciente de que el la que dibujo no es el la en la realidad; tengo que adaptar esa herramienta a mis intereses. Esa es la clave de la respuesta: depende de quién las adapta y a qué intereses adapta esas herramientas para conseguir un resultado que pueda tener proyección histórica hacia el futuro, no solo de supervivencia, sino de desarrollo como vertiente musical, lo cual es un derecho también.

Pero una gran cantidad de personas —replicamos— no estarían de acuerdo con esta idea y considerarían que las manifestaciones folclóricas deben ser conservadas en su pureza, como si fueran estáticas, como si las artes populares no pudieran desarrollarse asimilando recursos nuevos.

1 “[...] los teóricos de la música lograron imponer un marco científico-matemático que terminaría por marginar cualquier otro acercamiento al tema. Podemos incluso asignar un nombre, un lugar y una fecha aproximada a esta revolución. El supuesto innovador fue Pitágoras de Samos, nacido alrededor del año 570 a.C.” [traducción del autor].



Instrumento: manguaré, nación Bora, Loreto

Fotografía: César Alcedo, "TAKI - Colección de Instrumentos Musicales Andinos y Amazónicos"

Yo creo que las dos cosas: tienes que conservar porque debes preservar la raíz, o sea conservar en el sentido de estudiar. Por ejemplo, hoy en día hay conjuntos que tocan música barroca con violines barrocos que son muy planos, no como los modelos Stradivarius que vienen después; muchas veces ni siquiera tienen la mentonera y el arco parece un arco de flechas. Hay conjuntos bellísimos; hasta la forma de tocar el vibrato, que es casi imperceptible; el uso de cuerdas al aire que casi está prohibido en la música del romanticismo porque al aire no se puede hacer vibrato. En la música barroca se usan las cuerdas al aire porque resuenan más y se desea que el violín, el chelo resuenen; es otro concepto, otro mundo. Me parece bellísimo que haya grupos haciendo eso y me parece que eso deberíamos hacer también con el llamado folclor: conservar, estudiar, profundizar.

También existen orquestas sinfónicas que están experimentando con las obras con que se musicalizan las películas. El compositor de pronto hace intervenir una gaita escocesa y consigue un sonido medio folclórico. Se pueden hacer cosas increíbles, nuevas, completamente nuevas y también están bien; es importante hacerlas.

Las culturas populares no se pueden quedar estáticas, tienen que cambiar, todo tiene que cambiar, moverse, hay que experimentar, fusionar. Aquí entra el tema de la

globalización. Estoy de acuerdo con la globalización en el sentido de una mayor interculturalidad, la interconexión que yo llamaría una especie de internacionalismo. Yo no encuentro ningún problema en que un aimara haga hip hop.

Creo que lo que debemos hacer es realmente entrar en contacto con las poblaciones, con las células base, que dentro de una sociedad heredan una tradición cultural y la conservan y desarrollan. No hay contradicción entre heredar, conservar y, a la vez, desarrollar. Mientras no entremos en conexión con esas identidades, no vamos a lograr mucho. Si hablo de la fiesta del agua de la comunidad de San Pedro de Casta, de la provincia de Huarochirí, entonces me voy a la fiesta y me pongo en contacto con los cantores y con los que componen las walinas y con las organizaciones que ellos tienen y que ellos reproducen. Son un poco lo que Chalena Vásquez manifestaba con una mirada de influencia marxista: siempre buscaba los mecanismos de producción, los modos de producción para explicar el resultado cultural. La cultura no está flotando en una nube, es el resultado de una serie de dinámicas incluso económicas. Entonces hay que ir ahí —lamentablemente eso no se hace—, hay que ir a buscar una tropa de sikuris, maestros que toquen la danza de las tijeras, las organizaciones de base.

Pero en la escuela de folclor, en el conjunto de folclor, en el Ministerio de Cultura hoy mismo, nuevamente caemos en el mismo error de descontextualizar las cosas y llevarlas al espectáculo. Hacemos una especie de estampa folclórica en la que nosotros somos actores que queremos representar algo que no conocemos bien. Y no lo vamos a conocer si seguimos en una postura vertical, condescendiente, de ir a captar, recopilar y recolectar; esa no es la forma, sino entrar en contacto. Entonces, si yo quisiera que un profesor de la escuela de folclor enseñe las walinas de San Pedro de Casta, tienen que ser un casteño que compone walinas; hay que llegar a las comunidades de base para promover a estas personas, establecer una relación intercultural que a ellos les facilite la asimilación de herramientas que les van a permitir extender su expresión a estos otros sectores de la sociedad.

Es como lo que pasa con la famosa ‘normalización’ del quechua: nadie le pregunta a la gente que lo habla, no es ella quien enseña el idioma. Aquí hay un problema político; las escuelas tienen que ser expresión de eso, el proceso tiene que comenzar de manera local. Yo no me atrevería a hacer un curso sobre canciones de la fiesta del agua en la Escuela Nacional de Folclor mientras en San Pedro de Casta y en toda la provincia de Huarochirí o en toda la quebrada de Santa Eulalia, donde se practica esto, no existen escuelas en las comunidades. Ellos se sienten huérfanos y no representados y, sin embargo, ya el Perú está hablando de ellos. En cambio, tienen en su comunidad una escuela oficial del Ministerio de Educación, donde se aplica el plan de estudios del currículo nacional sin contacto con la situación que vive la gente en el lugar. No será raro que les comiencen a enseñar cómo hacer walinas, aunque parezca una broma, eso pasa.

Es simplemente ignorancia, tan grande es nuestra desconexión. En la época de Velasco había una colección de diccionarios y gramática sobre las diferentes variantes del quechua; hasta ese punto los lingüistas habían llegado y creo que hasta ahora no se ha superado ese esfuerzo increíble de reconocer y recoger las diferentes variantes del idioma. Imagina que hiciéramos eso con la música, ¡qué belleza! Por ahí tendríamos que empezar, pero para hacer eso tengo que irme y conversar con la gente, ¿cómo es la quena de Cajamarca, la del Cusco y la de los aimaras y ayacuchanos? Recién ahí se empezaría a entender la diversidad de la música andina. Esa conexión es la que, para mí, falta.

La colección de instrumentos de Kike, a la vez tangible (los instrumentos) e intangible (los saberes), es un patrimonio inagotable e invaluable, pero no está al alcance de todos: Kike no cuenta con los recursos para mantener un local y las actividades que esto implica. Incluso recuerda con cierta amargura el tiempo en que, en el Cusco, mantuvo el museo para el turismo, pero no estaba en contacto con las comunidades fuente de sus riquezas. La difusión de esas riquezas y la sistematización de esos saberes es un proyecto siempre vigente. Para Kike, la simple exhibición de piezas no es suficiente: tiene que ser posible escuchar, vivir las músicas.

Tengo algunas cosas escritas, un poco de sistematización.² He pensado en varias opciones, incluyendo un museo virtual, pero me gustaría hacerlo con toda la tecnología para que mucha gente pueda escuchar la música, ver un video, hacer esta red de conexiones que permita que la gente lo visite. De pronto, eso va a ser más factible que hacerlo en físico, pero eso es uno de los más grandes sueños, una de mis más grandes prioridades, incluso antes de escribir.

REFERENCIAS

- Arguedas, J. M. (1976). *Señores e indios. Acerca de la cultura quechua*. Selección y prólogo de Ángel Rama. Calicanto Editorial.
- Attali, J. (1995). *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. Siglo XXI Editores.
- Brennan, T. (2001). "World Music Does Not Exist". *Discourse*, 23(1), Winter 2001, pp.44-62.
- Cioran, E. M. (2002) [1956]. "Sobre una civilización exhausta". En *La tentación de existir*. Suma de Letras.
- Corcuera, J. (2012). *Sigo siendo (Kachakaniraqmi)*. Largometraje, prod. R. Toledo, G. Iglesias, G. Toledo, New Century Films, Quechua Films.
- Deleuze, G. y F. Guattari. (1985 [1972]). *El anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Paidós.
- Feldman, H. C. (2007). *Black Rhythms of Peru: Revisiting African Musical heritage in the Black Pacific*. Wesleyan University Press.
- Gioia, T. (2019). *Music: A Subversive History*. Basic Books.
- Millones, L. (2007). *Taki Onqoy. El largo camino del mesianismo andino*. Sarita Cartonera.
- Pinto, A. (julio de 1985). "Instrumentos musicales nativos y mestizos". *Boletín de Lima* 40. <http://kikepintocardenas.blogspot.com/2017/03/instrumentos-musicales-nativos-y.html>.
- Pinto, A. (enero de 1987). "Afinaciones de la guitarra en Ayacucho". *Boletín de Lima* 49. <http://kikepintocardenas.blogspot.com/2017/03/blog-post.html>.

² Algunos trabajos teóricos de Kike Pinto están disponibles en su blog: <http://kikepintocardenas.blogspot.com/>. Ver referencias al final de esta entrevista.

- Pinto, A. (mayo de 1993). "El waqra phuku". *Boletín de Lima* 87. <http://kikepintocardenas.blogspot.com/2017/03/el-waqra-phuku.html>.
- Pinto, A. (27 de diciembre del 2017). "Mi oficio de músico y el mercado de la 'espiritualidad', la *ayawaskha* y el 'chamanismo' en el mundo moderno". En *Kike Pinto Cárdenas*, blog del autor. <http://kikepintocardenas.blogspot.com/2017/12/mioficio-de-musico-y-el-mercado-de-la.html>.
- Pinto Cárdenas, A. (1995). "Hacia una teoría musical aplicada al 'folklore' peruano". *Revista Identidades* 17, Quito. <http://kikepintocardenas.blogspot.com/2017/03/hacia-una-teoria-musical-aplicada-al.html>.
- Pinto Cárdenas, A. (febrero del 2017). "La chirisuya, ¿instrumento inca o morisco?". <http://kikepintocardenas.blogspot.com/2017/02/la-chirisuya-instrumento-inca-o-morisco.html>.

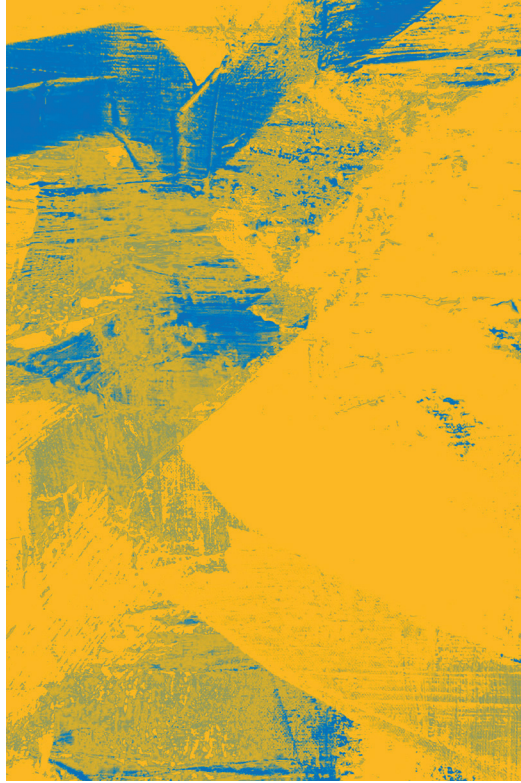


Photo by Steve Johnson on Unsplash

P.

PINCELADAS

Sobre autores y textos

POESÍA

ANA VARELA TAFUR. Doctora en literatura latinoamericana por la Universidad de California, Davis. Pertenece al Grupo Cultural URCUTUTU. Con su libro *Lo que no veo en visiones* (1992) obtuvo el primer premio de la V Bienal de Poesía Copé. Publicó *Voces desde la orilla* (2000) y *Dama en el escenario* (2001). Una colección de su poesía fue publicada en revistas impresas y electrónicas de Perú y Estados Unidos entre ellas, *Ptyx*, *La Mula*, *Batalla de papel*, *Lucero*, *Diálogo*, *Céfiro*, *Huizache*, *Literary Amazonia* y *Amazonian Literary Review*. Sus poemas fueron incluidos en antologías y estudios de crítica: *Más allá de las fronteras* (2004), *Plumas de afrodita* (2004), *Más aplausos para la lluvia* (2012), *En tierras del cóndor* (2014), *Al norte de la cordillera: Antología de voces andinas en los Estados Unidos* (2016), *Allí donde canta el viento* (2019) y *Volteando el siglo. 25 poetas peruanos* (2020). Ha editado con Leopoldo Bernucci el libro *Benjamín Saldaña Rocca: Prensa y denuncia en la Amazonía cauchera* (2020). Reside en California.

NARRATIVA

VICTORIA GUERRERO PEIRANO (Lima, 14 de marzo de 1971). Doctora en Literatura y máster en Estudios de Género. Es poeta, profesora y activista feminista. Dicta clases en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Recientemente, ha publicado el ensayo *Y la muerte no tendrá dominio* (2019 - Premio Nacional de Literatura / no ficción, 2020), la reedición de su poemario *Berlin* (Madrid, 2019) y *Diario de una costurera proletaria* (Lima, 2019). También los poemarios: *En un mundo de abdicaciones* (Lima, 2016), la plaqueta bilingüe *And The Owners of the World No Longer Fear Us* (Phoenix, 2016). A dúo con el poeta Raúl Zurita, *Zurita +Guerrero* (Guayaquil, 2014) y el compilatorio de su poesía bajo el título de *Documentos de barbarie (poesía 2002-2012)* (Lima, 2013 / Premio ProArt, 2015) que comprende los libros: *El mar, ese oscuro porvenir*, *Ya nadie incendia el mundo*, *Berlin* y *Cuadernos de quimioterapia*. Además la novela corta *Un golpe de dados (novelita sentimental pequeño burguesa)* (Cusco, 2015 y Tijuana, 2014).

POESÍA & REFLEXIONES

CARLOS LÓPEZ DEGREGORI (Lima, 1952). Ha publicado once libros de poesía entre los que se cuentan *Las conversiones* (1983), *Cielo forzado* (1988), *Aquí descansa nadie* (1998), *Retratos de un caído resplandor* (2002), *Una mesa en la espesura del bosque* (2010) y *La espalda es frontera* (2016). Sus poemarios son los capítulos de un único libro titulado *Lejos de todas partes 1978 - 2018* que ha escrito a lo largo de cuarenta años y que fue publicado por la Universidad de Lima a finales del 2018. *Campo de estacas* (2014), *Herida de mi herida* (2015) y *99 páas* (2017) son tres antologías de su obra editadas

en Colombia, Chile y España respectivamente. El 2019 apareció *A mano umbría*, un volumen de límites borrosos que reúne memoria, testimonios, poemas en prosa, componentes de ficción, ensayos y que puede leerse como la contraparte de *Lejos de todas partes*. Ha participado en numerosos encuentros y festivales de poesía. Sus poemas figuran en diversas antologías peruanas y latinoamericanas. También ha publicado ensayos. Es profesor en el Programa de Estudios Generales de la Universidad de Lima.

SEMIÓTICA

ÓSCAR QUEZADA MACCHIAVELLO (Lima, 1954). Licenciado en Ciencias de la Comunicación por la Universidad de Lima. Es doctor y magíster en Filosofía por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (2004). Actualmente es rector de la Universidad de Lima y presidente de la Asociación Peruana de Semiótica. Ha publicado, entre otros, los libros siguientes: *Semiótica generativa. Bases teóricas* (Fondo editorial de la Universidad de Lima, 1991), *Semiosis, conocimiento y comunicación* (Fondo editorial de la Universidad de Lima, 1996), *El concepto-signo natural en Ockham* (Fondo editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2002), *Del mito como forma simbólica. Ensayo de hermenéutica semiótica* (Fondo editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos & Fondo editorial Universidad de Lima, 2007) y *Mundo Mezquino: Arte semiótico y filosófico* (Fondo editorial de la Universidad de Lima, 2017). Ha sido editor del volumen *Fronteras de la semiótica. Homenaje a Desiderio Blanco* (Fondo editorial de la Universidad de Lima, 1999). Es autor además de artículos y ensayos en diversas revistas nacionales y extranjeras. Forma parte del Consejo de redacción de la revista *Lienzo* de la Universidad de Lima.

GALERÍA

JOHN ALFREDO DAVIS BENAVIDES (Lima, 1958). Con formación en las artes plásticas y humanidades. Motivado por la pérdida de la trasmisión del conocimiento, habilidades y destreza manual para hacer arte tradicional y aplicado, John Alfredo Davis Benavides conduce desde 1984 junto con Alexandra Bayly y Eleanor Davis la galería Kuntur Huasi. Se dedica a la investigación y difusión de las artes tradicionales. Promovió, gracias al apoyo de la Dirección de Cultura del ICPNA (P.P. Alayza y F. Torres), las exposiciones de Arte Tradicional Peruano, participando durante 14 años en el comité organizador junto con Jaime Liébana y Mary Solari y publicadas con el apoyo de la Universidad Ricardo Palma. Ha promovido el rescate de algunas técnicas como los tejidos de trama excéntrica, hojalatería, mayólica. Ha realizado diseños y obras para diversas instituciones como el Hotel Sanctuary Lodge Machu Picchu, Hotel Monasterio, Palacio del Inca, Capilla Santiago Apóstol, Despacho del Ministro del Ministerio de Relaciones Exteriores, Embajada de Suecia, Museo Larco Herrera, Museo Bolivariano, así como para colecciones privadas. Desde 1984 se ha desempeñado como conductor de tours culturales.

JORGE ESLAVA (Lima, 1953). Doctor en Literaturas Hispánicas por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Ha publicado numerosas obras de narrativa y poesía, en especial de temática infantil. Ejerce la docencia y la investigación en la Universidad de Lima.

ENSAYOS

ROCÍO QUISPE-AGNOLI. Catedrática de literatura y estudios hispánicos en Michigan State University. Especializada en las obras de autores indígenas y mujeres de América Latina colonial, estudios de raza y etnia así como la interacción entre visualidades y la escritura. Ha publicado *La fe andina en la escritura: resistencia e identidad en la obra de Guamán Poma de Ayala* (2006), *Nobles de papel* (2016), que ganó el Premio LASA-Perú 2017, y *Women's Negotiations and Textual Agency, Latin America 1500-1799* (2017) en colaboración con Mónica Díaz. Ha publicado además cuatro números monográficos de revistas académicas: *Más allá del convento: voces de mujeres coloniales y desafíos diarios en Hispanoamérica* (CIEHL, 2006), *Mirada de mujer: narrativas femeninas de lo visual* (Letras femeninas, 2014) y *Espejos y espejismos: Miradas femeninas en la literatura y artes visuales hispánicas* (CIEHL, 2015), ambos en colaboración con María Claudia André, y *Más allá de los 400 años: Guamán Poma revisitado* (Letras, 2020) en colaboración con Carlos García Bedoya. Desde enero del 2020 es la editora jefa de la *Revista de Estudios de Género y Sexualidades*.

LILIANA RAMÍREZ (Ancash, 1978). Licenciada en Literatura y Lingüística por la Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa y máster en Didáctica de la Lengua y la Literatura por la Universidad Internacional de La Rioja. También es egresada de la Maestría de Literatura Peruana y Latinoamericana de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Actualmente, se desempeña como docente en la Universidad de Lima y la Universidad Peruana Cayetano Heredia en asignaturas como Lenguaje y comunicación, Redacción, Lengua castellana y Literatura. Ha publicado artículos y reseñas sobre literatura peruana de emancipación y materiales de redacción universitaria. Asimismo, participa como ponente en diversos eventos académicos que abordan el tema de la enseñanza de la lengua castellana y la literatura. Se interesa, especialmente, por la obra de Mariano Melgar y las distintas expresiones literarias de Arequipa.

GHISLAINE DELAUNE DE GAZEAU. Nació en Anger, departamento de Maine-et-Loire en 1946. Se doctoró en Estudios Hispánicos y Latinoamericanos por la Sorbonne-Paris III con la tesis *Le roman de la formation dans la fiction péruvienne en prose à la fin du xxème siècle*. Especializada en narrativa peruana, vincula sus investigaciones con largas temporadas en el Perú. Ha sido docente en la Facultad de Español de la Universidad de Haute-Bretagne Rennes 2- (Francia). Su conocimiento del universo de José María Arguedas nació hace cuarenta años durante una larga estadía en Apurímac. En el 2009 presentó el ensayo *La ciudad en la narrativa peruana de autores y temáticas andinas (siglos xx y xxi)*, publicado por la Editorial Universitaria de la Universidad Ricardo Palma. El libro mereció una entrevista en *Un vicio absurdo. Revista de los Talleres de Narrativa y Poesía*, año 6, n.º 6, 2010, en la sección titulada *Homenaje a José María Arguedas*. Participa en conferencias y congresos en el Perú y en Europa. Colabora con revistas peruanas y extranjeras de su especialidad.

EDUCACIÓN

CARLOS ROLDÁN DEL ÁGUILA CHÁVEZ. Arqueólogo de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y actual director general de Museos del Ministerio de Cultura, ex director de museos como el de Sitio de Pachacamac, Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Museo de Arqueología y Antropología de la UNMSM y Museo Metropolitano de Lima. Jefe de Cultura del Banco de Crédito del Perú, del Centro Cultural de San Marcos y del Centro Cultural de Petroperú. Docente de Patrimonio Cultural en la USIL (2007-2010), del Instituto Superior Tecnológico MALI (2009-2016) y de la Universidad Científica del Sur (desde el 2018 hasta el presente).

LUIS ROBERTO DEL ÁGUILA CHÁVEZ. Comunicador con más de treinta años de experiencia en comunicación social y corporativa. Los últimos diez años fue gerente de Comunicaciones en Minera Yanacocha, y previamente desempeñó el mismo cargo en empresas como LAN, Claro y TIM Perú. Fue oficial de comunicaciones en UNICEF y jefe del Gabinete de Prensa en PromPerú. Tiene experiencia docente en las universidades Ricardo Palma, Pontificia Universidad Católica y UNIFÉ. Como periodista ha trabajado en la revista *Caretas*, RPP, fue conductor en el programa *Informalísimo*, de TV Perú, y director de *Buenos días, Perú*, en Panamericana TV.

MÚSICA

ENRIQUE 'KIKE' PINTO CÁRDENAS (Lima, 22 de agosto de 1956). Músico y musicólogo, compositor e intérprete, investigador y docente; ha dedicado su vida al aprendizaje, la preservación y la divulgación de las culturas musicales andinas y amazónicas del Perú y de otras regiones del continente. Estudió en la Escuela Nacional de Música (hoy Universidad), pero la dejó antes de graduarse para iniciar sus estudios de campo sobre música popular. La Escuela Nacional de Folklore José María Arguedas reconoció en el 2018 su trayectoria con la Orden de la Cultura y el Folklore y la Medalla José María Arguedas en el más alto grado de "Sumaq Inka". Es fundador y director de Taki - Museo de Instrumentos Musicales Andinos y Amazónicos, una vasta colección formada a lo largo de décadas de estudio e investigación, en la que conserva también el conocimiento y la ritualidad que rodean la producción y ejecución de las músicas de los pueblos originarios.

CARLOS MAZA. Sociólogo, escritor, editor, curador y músico mexicano radicado en el Perú desde el 2001. Estudió sociología en la Universidad Iberoamericana de CDMX. En paralelo a la docencia universitaria, ha colaborado con diversas editoriales y organizaciones en México y en el Perú, y en ambos países ha participado en el diseño de planes nacionales y leyes del libro y la lectura. Comprometido con el acceso a la información como derecho humano inalienable, trabaja en proyectos editoriales, museográficos y de divulgación orientados a la distribución abierta. Escribe sobre música en el blog cabezademoog.blogspot.com y sobre cine en calleneptuno.wordpress.com, entre otros temas, y prepara actualmente una recopilación de sus textos sobre música que se sumará a *Cuentos de mal dormir* (Lima, Editorial San Marcos, 2012), a un par de ediciones de autor y a una lista creciente de publicaciones en revistas especializadas y otros medios.

ÚLTIMAS PUBLICACIONES



Desde la ventana indiscreta. Páginas de cine
Isaac León Frías
2021, 358 pp.

La ciudad sin límites. Lima en la narrativa peruana del siglo xx
Alejandro Sustí
2021, 202 pp.

Construcción política de la nación peruana. La gesta emancipadora 1821-1826
Raúl Palacios Rodríguez
2021, 816 pp.

Concurso Nacional de Dramaturgia Teatro Lab 2018-2019
Miguel Ángel Vallejo, Daniel Subauste, Lily Cardich y Áureo Sotelo
2021, 218 pp.

No pasarán. Las invasiones alienígenas de H. G. Wells a Steven Spielberg (y más allá)
Carlos A. Scolari
2020, 276 pp.

Malestar en la civilización digital. Abordaje económico y filosófico
Jean-Paul Lafrance
2020, 332 pp.

Mirador de ilusiones. Cuaderno de cine para la educación escolar
Jorge Eslava
2020, 514 pp.

Julio Ramón Ribeyro, creador de dos mundos: Perú y Europa
Antonio González Montes
2020, 278 pp.

INFORMES

Tel.: 497 6767 Anexo: 30131
fondoeditorial@ulima.edu.pe

Consulte más publicaciones en:
www.ulima.edu.pe

Ventas: en las principales librerías del país
y en Libún (sede Universidad de Lima)
libun@ulima.edu.pe

Distribución: publicaciones@ulima.edu.pe

**Poesía**

Registros fluviales
/ Ana Varela

Narrativa

Porque escribí
/ Victoria Guerrero

Poesía & Reflexiones

Una tiranía personal
/ Carlos López Degregori

Semiótica

Cambio y fuera: del banquete
a la bancarrota.
/ Óscar Quezada Macchiavello

Galería & Portafolio

Cóndor custodio del arte tradicional.
Diálogo con John Alfredo Davis /
Jorge Eslava

Muestra de arte tradicional
/ Colección Davis Benavides /
Fotos de María Gracia Echevarría

Ensayos

Enigmas de la *Nueva corónica y buen
gobierno* de Guamán Poma de Ayala
/ Rocío Quispe-Agnoli

El yaraví de Melgar.
Signo de emancipación
de la literatura peruana
/ Inés Liliana Ramírez Durand

¿Encuentro estremecedor
de todas las sangres?
Sobre la maternidad de José María
Arguedas / Ghislaine Delaune-Gazeau

Educación

Toda una vida. El legado pedagógico
de Juan Daniel del Águila
/ Carlos Roldán del Águila Chávez
y Luis Roberto del Águila Chávez

Música

La música en los márgenes.
Entrevista a Kike Pinto
/ Carlos Maza