

Imaginario

del arte 12



Arte popular peruano

Calidad y Color **REPROX**

Ahora
sus trabajos
no solo
se reciben
en Mac



Desde hoy.
La buena imagen
de nuestra pre prensa
puesta en PC'S

los profesionales del color

fotolitos
Reprox
Av. Iquitos 1282 Telef. 472 8282



CORTESIA

SUMARIO

REVISTA DE LITERATURA
Y OTRAS IMAGENES

12

DIRECCION GENERAL

Otilia Navarrete

CONSEJO EDITORIAL

Ana Luisa Soriano
Marco Martos
Otilia Navarrete

DISEÑO Y COMPOSICION

Rocio Molina P.

CORRECCION

O. N.

COLABORADORES

María Rostorowski
Pablo Macera
Leslie Lee
Félix Oliva
Roberto Villegas
Marcos Yauri
Raúl Zevallos
Lupe Camino
Josefa Nolte
Daniel Matews
Viviana Vega
José Luis Ayala
Sarà Joffré
Octavio Santa Cruz
Antonio Gálvez Ronceros

FOTOGRAFIA

Peruchka Chambí
Alberto Silva

PORTADA

Peruchka Chambí

ASESORIA LEGAL

Jorge Alberto Gallegos

CORRESPONDENCIA Y PUBLICIDAD

Av. Loma del Pilar 158 (Lima 33)
Teléfono: 449-8705
Fax: 476-9044

IMPRESION

Gama y Asociados 433-5654

PRESENTACION

Otilia Navarrete.....3

ARTE POPULAR

María Rostorowski4
Pablo Macera.....17
Leslie Lee.....23
Félix Oliva.....40

LITERATURA

Marcos Yauri.....6
Mito Andino
José Luis Ayala.....8
Poesía Aymara
Viviana Vega.....11
Poesía Quechua
De: "Duik múun"12
Poesía Aguaruna
Rodrigo de Mendoza.....18
Poesía Amazónica
Daniel Mathews.....20
Poesía costa
Antonio Gálvez Ronceros.....22
Narrativa costa

TEATRO

Sara Joffré.....52
Yuyachkani

MUSICA

Octavio Santa Cruz.....54
Música negra
Julio Humala.....58
Música andina

TEJEDURIA

Máximo Laura.....46

PINTURA

Josefa Nolte.....26
Las tablas de Sarhua
Carmelón Berrocal.....28
Cuentos pintados...
Raúl Zevallos.....34
Mensajes en los muros...
Lupe Camino.....44
Pintura corporal nativa
Eduardo López.....49
Pintor y restaurador

PLATERIA

Andrés Guaylupo.....29

RETABLOS

Jesús Urbano.....38

CERAMICA

Víctor Manuel Juárez.....30
Polo Ramirez.....42
Margarita Caballero.....48

IMAGINERIA

Los Mendivil.....24

COSMOVISION ANDINA

La Cruz del Sur.....50
Roberto Villegas

HOMENAJE

Elvira Luza.....37

RESEÑAS

Libros y revistas.....60

Digitalizado por:
Asociación por la Cultura y la Educación Digital
ACUEDI - 2013



PROHIBIDA LA REPRODUCCION TOTAL O PARCIAL DE LOS ARTICULOS, SIN MENCIONAR LA FUENTE.

LAS OPINIONES VERTIDAS EN LOS ARTICULOS FIRMADOS, SON DE EXCLUSIVA RESPONSABILIDAD DEL AUTOR.

WAYTAPALLANAP TAKIN (*)

II

Kaytrumi kayqaa qatun machu,
Makillawan kay allpa ñikuna
allin kausayta lulayaa

quinaptin

llapa suhukunachu huaytakta talpuyaa
aukillukuna tushuyninwan shamunampa
qina lliu nunakuna
kay allpa mana allin kausayniyuq
pawanampa.

Kaytrumi kayqaa yula umayu
llantukunachu pakasha
mana quyu inti wañuyninta
kachamunampa,
mayu yakunchu kayyaa,

quinaptin

qapaliywan ulukunaman ayva
suhuun llawamita
kusi-kusilla lashtanampa.

(*) Wanka... Nro. 1. pp. 50-51

CANTO AL HAYTAPALLANA

II

Estoy aquí anciano sabio
jugando con la arcilla
y dibujando una nueva vida

También

siembro flores en los corazones
para que vuelva el baile de los abuelos
y llamen a los humanos
para que esta vida que ya no es vida
vuelva nuevamente a la vida.

Estoy aquí anciano de cabellera blanca
escondiéndome de las sombras
y no lleguen los rayos
de un sol que trae la muerte,
corro al río,

me introduzco a su cuerpo

y luego

llamo con mis gritos a los cerros
y dejo mi corazón sangrante
para que derrame alegría en los caminos.

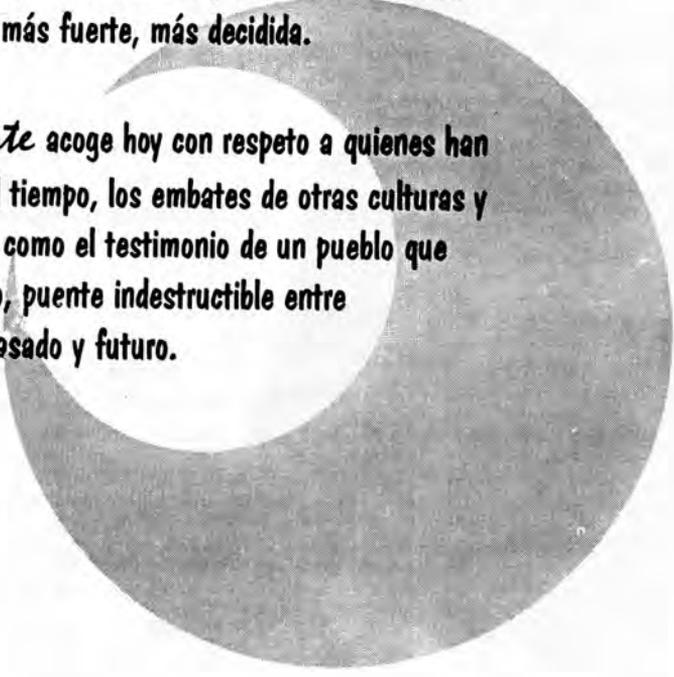
Eduardo Ninamango Mallqui



Imaginario del Arte ha transitado durante 11 números por los caminos del arte ciudadano. Ha sido un recorrido largo y minucioso que nos ha permitido plasmar gran parte de nuestro quehacer artístico.

Pero algo muy importante faltaba: aquella memoria viva de nuestra tradición y sapiencia que sigue latiendo en lo profundo de nuestro país y que, a pesar de todo, subsiste llena de bríos, colmada de pujanza, a través del Arte Popular.

Encontramos con nuestros artistas, saber de sus obras, conocer algo de sus miradas que, como riachuelos, siguen surcando nuestro territorio, ha sido una experiencia inolvidable. Aquí están sus voces y sus obras, sin aspavientos, sin excesos, perfilando con nitidez aquella sensibilidad honda que, durante siglos, fue afinándose, haciéndose cada vez más propia, más fuerte, más decidida.



Imaginario del Arte acoge hoy con respeto a quienes han sabido resistir, a través del tiempo, los embates de otras culturas y subsisten en la historia como el testimonio de un pueblo que permanece vivo, puente indestructible entre pasado y futuro.

MARÍA

ROSTOROWSKI



Por: Otilia Navarrete

IMAG.—En su opinión ¿Cuál cree usted que ha sido la expresión artística, de nuestros antiguos peruanos, que más nos identifica?

M.R.— Yo diría sin lugar a dudas que el Señor de Sipán, porque es indudablemente la representación de nuestra belleza, refinamiento y tecnología. Porque si usted ve, es recién en este siglo que se llega a hacer las aleaciones que los expertos encontraron y que ya se conocían en el siglo II. O sea que allí se puede ver hasta qué punto podían ser tecnológicamente expertos. Se servían del plqué, cubrían una pieza de cobre, con una de oro. Todas esas técnicas que se desarrollan tardíamente en el occi-

dente, ya eran conocidas por los artesanos peruanos. Y luego artísticamente se ve la belleza de todas las obras y el profundo sentido que tenían. Por ejemplo el collar de maní que tenía el señor está con un lado de oro y otro de plata, ellos manifiestan en esa forma la dualidad que existía, en oro y plata.

está presente en las grandes culturas ...

M.R.—Claro, en todo el mundo se han hecho esculturas duales. Sin ir muy lejos el Ying y el Yang de los orientales y en culturas muy antiguas, pero la tenemos también nosotros. Piense que el mundo andino estaba lejos de toda difusión del Viejo Mundo, o sea que muchas cosas que existían desde épocas muy antiguas aparecen aquí y de una manera muy poco creíble, puesto que, no olvide, que nuestros pueblos eran recolectores y cazadores y tuvieron que aprender aquí, ellos mismos, no sabemos cómo, por qué especie de intuición ancestral.

IMAG.— ¿ Podríamos considerar, entonces, que son expresiones innatas del ser humano. ?

M.R.— Si, expresiones del ser humano, claro, pero el mérito de las culturas andinas es el haberlo hecho, porque otras culturas no lo hacen. Por ejemplo, los aborígenes de EE.UU. no usaron la tecnología que acá sí se utilizó.

IMAG.— Y usted, ¿ a qué atribuye esa cercanía con aquellas otras expresiones que se daban tan lejos, cuáles fueron las circunstancias que permitieron a nuestros antiguos peruanos manifestaciones de esta índole ?

M.R.— Nace de una reflexión, elemental pero a la vez muy profunda. Ellos veían el día y la noche, el sol y la luna; nace de una costumbre de observar el mundo, tuvimos grandes observadores, entonces por ejemplo, el mito de Pachacamac, es el mito de la lucha de la noche contra el día, o sea que en épocas ya muy lejanas existía eso, una observación del mundo, la dualidad existía como parte de su sistema, de su división del espacio también.

IMAG.— Y con esta observación minuciosa del entorno, ellos nos dan un testimonio del nivel de adelanto que tenían, ¿ verdad ?

IMAG.— Esa dualidad que siempre

M.R.— Así es, observaban muchísimo, observaban la



Imaginario del arte

M.R.— Así es, observaban muchísimo, observaban la naturaleza, el comportamiento humano, sacaban conclusiones muy propias, muy agudas. Tenemos entonces esta rica tradición que viene desde muy lejos, cuando iniciamos este siglo y avanzamos quizá hasta por los años 40 más o menos.

IMAG.— Y ¿ qué está pasando con esas manifestaciones cuando comienza a desarrollarse la llamada modernidad ? ¿ Qué pasa con nuestro Ande y con nuestra Amazonía en cuanto a sus expresiones culturales, se estancan o evolucionan. ?

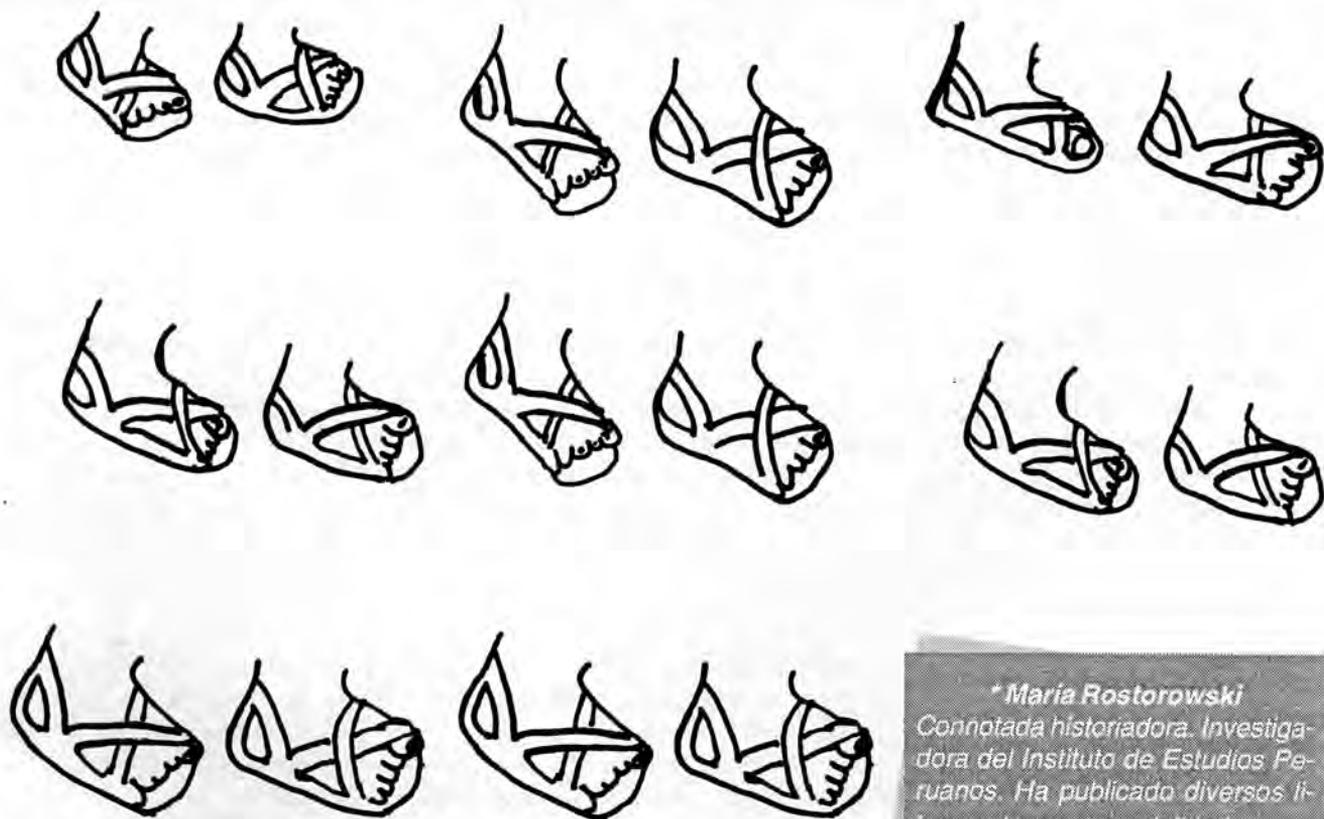
M.R.— Justamente por los años 40 ó 50 el movimiento llamado indigenista, cuyo creador fue Sabogal, trata de buscar los modelos andinos, es decir encontrar la inspiración en su tierra natal, en nuestro país y no seguir los modelos extranjeros. Y hay una lucha entre europeizantes e indigenistas, en cuya cabeza están Sabogal, Julia Codesido, Sarmiento, Carballo, Humareda. Entonces sucede que hay dos rutas que se abren para los pintores de ese momento. Ahora en la contienda que siguió, vencieron los europeizantes, usted ve a Moll y a todos los otros alabando enormemente la cultura europea. No sienten la tierra. Y si el artista no siente la tierra, tiene que enfocar su inspiración por otro lado. Es justamente la libertad del artista la que lo lleva a buscar lo suyo y a buscarse a si mismo. Ya se acabó esta vertiente.

IMAG.— En cuanto al indigenismo, ¿ podría considerarse arte popular ?

M.R.— No, es arte. Va más allá del arte popular. El arte popular está hecho por gente que no es intelectual. Por eso es tan lindo, porque es espontáneo, el arte popular no se queda rígido en ciertos patrones estéticos. Por ejemplo, antes de la guerra senderista pintaban las casas y las iglesias sin gente, después de la guerra estas casas e iglesias se atiborraron de personas. Esto se debió a los estragos de la guerra y ellos sintieron la necesidad de la presencia humana. La historia no es estática y por lo mismo, las expresiones artísticas, tampoco lo son. Todo está en constante cambio, el entorno cambia, las personas cambian, el arte cambia. Yo diría que los artistas populares son artistas, pero artistas espontáneos. Los otros artistas, generalmente son intelectuales, con estudios en academias, universidades, con diversos conocimientos según las escuelas y movimientos culturales.

IMAG.— ¿ Cómo vé usted el futuro de nuestra gente, artistas o no, de nuestro Ande y de nuestra Amazonía ?

M.R.— Le contestaré recordando un cuento que leí hace mucho tiempo, no sé quién es el autor, ni recuerdo el argumento, pero la parte final era muy hermosa: cientos, miles de ojotas caminando lenta, silenciosamente por todo el Perú ...



** María Rostorowski*
Connotada historiadora. Investigadora del Instituto de Estudios Peruanos. Ha publicado diversos libros sobre su especialidad

EL CÓNDOR QUE TRAJÓ DE REGRESO AL SOL

Marcos Yauri Montero*

En Uchuhuayta, hermoso pueblo de la región de Conchucos (Ancash), en un eclipse murió el sol. Los ancianos sabían lo que en estos casos tenían que hacer. Por eso, cuando el sol entró en agonía, en un instante, todo el pueblo se reunió en la plaza.

El anciano mayor hizo traer manojos de hierbasanta y al niño más blanco y rubio de la población infantil. En un gran recipiente de agua, las mujeres restregaron las tiernas ramas, para exprimir de sus hojas el jugo verde y espumoso.

Cuando el sol murió y el mundo se hizo oscuro, de susto no cantaron los pajaritos y todo se quedó paralizado: los árboles, las flores, los animales, el viento. Las mujeres introdujeron al niño, desnudo, en el agua. El anciano mayor, con majestuosa solemnidad gritó:

- ¡ Gran anciano, señor cóndor, tráenos de regreso a nuestro padre sol !

Toda la multitud lo siguió, con tono suplicante, repetidas veces, mientras el niño bebía algunas gotas del agua verde que le vertían a su boca, y luego era bañado por su madre y otras señoras.

Transcurrieron varios minutos. En un relámpago de tiempo, el mundo empezó a aureolarse de claridad. Las nieves de las cumbres se doraron. Se producía el milagro, el sol resucitado estaba de regreso. Lo traía un majestuoso cóndor sobre sus poderosas espaldas.

INTERPRETACION

Este maravilloso ritual, del que dio cuenta el arqueólogo ancashino Martín Flores García -habiendo sido testigo probablemente en la década del 30-, está lleno de signos, cada uno con gran significado. El niño blanco y rubio, es el sustituto del sol, y la hierbasanta (*Cestrum auriculatum*), es el Arbol de la Vida. Cuando el niño es introducido en el recipiente, él representa al sol muerto que desciende al mundo de los muertos, el *Upaymarka*, oscuro y silencioso, situado en el subsuelo o *Ukju Pacha*, representado por la oquedad de la vasija. El sol, al ser bañado con el agua que contiene la savia del Arbol de la Vida y por beber algunas gotas, se recarga de nueva energía y resucita. El cóndor (*Vultur gryphus*) que conduce al sol redivivo de regreso, es un dios sideral; Anciano Grande, es decir un apu majestuoso que vive en las grandes alturas; dios del trueno, del relámpago y de las lluvias, en suma, una deidad del mundo de arriba o *Hanan Pacha*: universo masculino que con las lluvias y el agua de los glaciares fecunda a *Pachamama*, deidad femenina del mundo de abajo o *Hurin Pacha*.

Como se advierte, el discurso del rito cabalga sobre varias significaciones construidas sobre un sistema de realidades concretas, de creencias y sucesos históricos. La hierbasanta, es en la realidad una planta medicinal, buen febrífugo, sudorífico, refrigerante; además, cura úlceras y edemas. Crece silvestremente en los campos y aún en los lugares secos y ripiosos. Las madres bañan a sus bebés en un agua mezclada con su jugo, y antes de la ablución les vierten en la boca algunas gotas.

El cóndor, el más poderoso de todos los falcónidas, en la mitología andina está aureolado de importantes atributos. Es músico, toca la flauta; su ser está saturado de este virtuosismo, lo que explica por

qué los huesos de sus patas sirven para hacer quejas de sonido enloquecedor. Protege a los niños. Es conocedor de las plantas alimenticias y de los lugares donde fructifican. Los animales le saludan con acendrado respeto diciéndole tío, reconociéndole así su jerarquía superior de inca o curaca. En los cuentos y mitos aparece asediado por el zorro (*Dusicyon sp*), lo que reafirma su rango astral, en tanto que el zorro es un animal nocturno. Ambos grafican la dualidad: día/noche, del bien y del mal.

En un mito de Pomabamba (Ancash) es el servidor de un dios supremo (*Japallán Kamakoj*: Único Creador) y por orden de éste vuela en busca de tres parejas humanas, salvadas de la catástrofe con la que la deidad creadora ha castigado a la generación de humanos corruptos. Esas parejas repoblaron el mundo. De este modo, el cóndor es igual a los ayudantes de Viracocha, que se desplazaron por el mundo **dando voces** para que la gente brotara de sus pacarinas. En otro mito, brota albísimo y refulgente del helero más elevado

de la Cordillera Blanca, en el instante en que el Padre García Villón, en la misa que celebraba a los pies de las montañas, alzó la hostia. Su vuelo precipitó un alud que sepultó a la expedición que iba a descubrir el camino que en tiempos del incario unió a Huarás con Huarí. Este mito surgido de un hecho histórico, a comienzos del siglo XX, en un período en que se expandía el mercado internacional, expresa el conflicto entre los países hegemónicos y periféricos, que agudizó la oposición entre ciudad y campo, y la resistencia a la penetración foránea en el virgíneo universo de los Andes, mediante la carretera que soñaba construir García Villón, alcalde de Huarás. Esta resistencia, se expresa aún hoy en día en la sierra sureña y central del país; en las grandes fiestas comunales, cosido al lomo de los toros les desgarran a éstos la espalda durante la lidia.

REFERENCIAS:

- DUVIOLS, Pierre "La capacocha": Mecanismo y función del sacrificio humano, su proyección geométrica. Su papel en la política integracionista y en la economía redistributiva del Tawantinsuyu" *Allpanchis*. Cusco, 1976. Volumen IX, No. 9.
- FLORES G. M. "Aguila harpía y no cóndor". *Queymi*. Revista del INC. Filial Ancash. Huar's, 1983. No. 21.
- YAURI MONTERO M. **Leyendas ancashinas. Plantas alimenticias y literatura oral andina*. Centro de Proyección Cristiana. Lima, 1990.
- **El Señor de la Soledad de Huarás. Discurso de la abundancia y carencia*. Lima, Edit. AVE, 1993.
- **Reina del viento. Leyendas*. Edic. Azaleas, Lima, 1996.
- ZUIDEMÁ, R. Tom *Reyes y guerreros*. Lima, FOMCIENCIAS, 1989.

También conduce a Atahualpa de regreso a la mansión celestial del sol, padre del inca. Esto ocurre en la danza del Quispicóndor que se asocia a la escenificación del degollamiento de Atahualpa. Cuando éste es degollado por Pizarro, el Quispicóndor se lanza a devorarlo. ¿ **Quién es este cóndor de cristal de colores brillantes**? Es un dios astral, Tocapu Viracocha, que ha recibido del sol la orden de llevar de retorno a su hijo al espacio de Hanan donde está su origen. Así el soberano se libra del ludibrio del conquistador. Pero, ¿por qué tiene que devorarlo y no conducirlo sobre sus espaldas? Para entender esto conviene recordar el canon de algunos rituales antiguos, de los que el Capac Huacha es explícito. En la cadena que en este rito la víctima recorría, el curaca y el inca eran los intermediarios, y el consumidor era la huaca. En la representación del degollamiento, Atahualpa es una unidad binaria: su cuerpo es producto a ser consumido, y su función de inca es el intermediario. El discurso de Quispicóndor y del degollamiento hablan de la reincorporación de Atahualpa al universo del sol, y la eternidad del inca que en el más allá se convierte en deidad. El mito linda con la utopía.



Un dato más, una canción de la sierra central dice: "*Padrecito cóndor, padrecito halcón/ sobre tus alas llévame contigo*" Pero, ¿ a dónde? Los versos guardan silencio; son polisémicos. Ese **a dónde** ¿ es un espacio y un tiempo perdidos; o es una tierra prometida? Estos versos traducen el mismo sentimiento que late en las fiestas comunales del centro. El último día -nos dice una informante- al cóndor se le pone un collar de frutas, panes, golosinas. Luego es llevado a las afueras del pueblo por una multitud que canta y llora. El cóndor liberado, antes de elevarse planea lentamente, y en ese instante los ancianos y ancianas lloran exclamando: "*¡ Apy taytaysito!*". ¿ La exclamación reproduce viejos quejidos y expresa la antigua ilusión del pueblo indígena de volver, siquiera por una sola y breve vez a su querencia, a sus dioses y pacarinas? **¡ Nuevamente la utopía!**

* Marcos Yauri Montero

Estudió historia en la Universidad Nacional de Trujillo. Ha publicado 9 novelas y 4 estudios multidisciplinarios sobre la cultura andina. Desde 1948 hasta la fecha ha realizado la compilación, traducción, edición y publicación de textos de literatura oral andina.

Los corrientes pugnan por explicarse, aceptar o rechazar los beneficios tecnológicos de la edad moderna. Uno de ellos sostiene, "sólo los aymaras salvarán a los aymaras", tienen una posición hispanófaga, un criterio chauvinista, un sistema de análisis folklórico y localista. La otra sostiene que sólo la tecnología moderna y su asimilación por el pueblo aimara, hará posible su transformación, dice que sin la cibernética, sin el uso de la física nuclear y la relatividad, el pueblo aimara no se desarrollará.

Nadie duda que la opción histórica es la simbiosis, un proceso de sincretismo dialéctico en el que estén presentes las raíces históricas, los valores ontológicos, las estructuras del inconciente colectivo. En otras palabras, un Proyecto Histórico en el que sea posible el desarrollo no sólo del pueblo aimara sino también de la nación quechua y pueblos o grupos etnolingüísticos de la Amazonía junto con la sociedad hispano criolla.

No es verdad que hayan idiomas que sirven más que otros para expresar apropiadamente tal o cual disciplina humana. Hay quienes aseveran, por ejemplo, que el alemán es la lengua para la filosofía, el francés para la diplomacia, el inglés para las finanzas y el español para la novela; todas estas afirmaciones no son más que falacias de

las culturas dominantes, porque ha quedado demostrado que es posible escribir poemas en aimara, como cuentos, novelas y sobre todo filosofía, lo que demuestra que se trata de una lengua viva en constante cambio y fijeza.

El idioma aimara, durante muchos años en su aislada evolución, ha tomado en calidad de préstamo una serie de palabras provenientes del español que se refieren específicamente a la filosofía, sicología, tecnología y términos de Derecho. Así por ejemplo la palabra iglesia es *igllisa*, cibernética es *cíwirnitica*, cerveza es *sirwisa*, oveja es *uwisa*, vaca es *waca*; en fin, palabras que han sido asimiladas en proceso lento. La palabra poesía en aimara es *puisa*, poema es *puima*, y así, hay una infinidad de palabras que permiten una fluída comunicación. No es como creen algunos lingüistas, que no hablan aimara, que por ser una "lengua arcaica y sin evolución", carece de términos para una extraordinaria emisión y recepción de mensajes.

La obra cumbre, el libro más importante escrito por un aimara es "El Pez de oro", cuyo autor es Gamaliel Churata, escritor muy importante y expresión cultural de la simbiosis, aunque lamentablemente aparezca en pocas antologías. Sin menospreciar el aporte y calidad de José María Arguedas, Churata, por su genio y sentido creativo, escribió

en idioma Aimara

Literatura

Imaginario del arte

José Luis Ayala *



un libro con elementos sumamente importantes, se trata de una Biblia del Continente Americano, de un Korán andino del cual, lamentablemente, no ha sido recogido su mensaje. Hablar de Churata es, al mismo tiempo, un deber moral y un desafío; su visión del pasado y capacidad intuitiva de cómo es que se hablará el español americano en los siglos venideros es sencillamente asombroso. Churata escribió con la médula y la sangre, con la vida y la muerte, sufrió en vida el más horrible destierro e ignominia, sin embargo su pensamiento doctrinario permite ver que tuvo y tiene razón al escribir el español como lo harán en el futuro los sudamericanos, cuando haya un español peruano, un español argentino, un español ecuatoriano, un español boliviano, etc. De modo que cada comunidad lingüística tenga finalmente el derecho a hablar y escribir tal como lo hacen sus grandes mayorías. No faltan pesimistas, equivocados agoreros, estadistas que no se fijan en el significado esencial que tuvieron.

Sería imposible hacer una síntesis de una cultura milenaria en pocas carillas. Sin embargo, para realizar una tentativa de aproximación coherente, es necesario tener en cuenta los siguientes conceptos:

- Penetrar mucho más allá de las apariencias y signos del mundo aimara. Se precisa llegar a la com-

posición, al núcleo, a las zonas del inconciente de la vida síquica de un pueblo que habita en su gran mayoría a más de 3,300 metros sobre el nivel del mar.

- Entender la formación y estructuras sociales del pueblo aimara, pues no hay sociedad sin memoria.

- Explicar la realidad actual, los períodos de su desarrollo y sub-desarrollo, dándole énfasis a la lectura de la realidad.

- Trascender los signos convencionales de la cultura oficial y valorar la cultura aimara desde sus propias categorías ontológicas y lingüísticas.

- Efectuar la más grande acción de catastro y registro de la Literatura oral para recoger todos los géneros.

En los años 80 se llevaron a cabo una serie de acciones destinadas a la educación bilingüe español-aimara, los científicos sociales, lingüistas e intelectuales de la cultura dominante, creyeron o estaban convencidos que los aimaras íbamos a dejar de hablar el idioma aimara, al dejar de escribirlo, pero no fue así. Muchos de los llamados "**Convenios para Educación Bilingüe**" no tenían la intención de liberar culturalmente al pueblo aimara, sino más bien de introducir subliminalmente un contrabando ideológico, el mismo que consistió en cambiar los símbolos de la cultura occidental por los de la Cultura

aimara. Los niños aimaras tan pronto como terminaron los "**Convenios**", la emisión de planillas, cheques, y salieron los "**aymarólogos**", empezaron a hablar y escribir aimara revalorando los símbolos y valores de su cultura.

Los conceptos de Tiempo y Espacio en la sociedad criolla son totalmente distintos a los de la Cultura aimara. Tiempo y Espacio, en aimara, resultan síntesis y totalidad a la vez, al mismo tiempo, integridad entre ambos valores y la esperanza de que pueda acontecer algún hecho inesperado. En aimara el término *Pacha* significa Tiempo, espacio y totalidad al mismo tiempo. Es por esa razón que la historia, entendida y vivida desde el mundo aimara, difiere totalmente de la versión de la cultura dominante, que empieza con el término "*Conquista de América*" y no se sabe cuándo concluirá. En nuestra historia, la narración y la referencia oral se perennizan de generación en generación, la humanidad ha vivido un tiempo dividido en Eras de mil años cada una y, el pase de una Era a otra está dividida o marcada por grandes acontecimientos sobre-Humanos, eclipses, diluvios, cataclismos, inundaciones o sequías. Esta visión no es producto de la imaginación, tampoco pertenece al realismo mágico, es más bien un conjunto de vivencias colectivas de las que el pueblo aimara ha extraído su pasado y los utiliza como un permanente mensaje de educación y cultura.

En la primera Era aparecen los Hombres de **Wiracocha**, es un tiempo comprendido entre la creación del hombre y la posterior construcción de las primeras aldeas de recolectores, cazadores y pescadores. En la segunda Era aparecen los Hombres sagrados, es un tiempo en el que la humanidad tiene rasgos de divinidad y son posibles hechos que no explican la razón. En la tercera Era aparecen los Hombres salvajes, la humanidad al expandirse por la tierra vive un estado de absoluto desorden. En la cuarta Era aparecen los hombres guerreros, es cuando se llevan a cabo las guerras que sostie-

nen las culturas andinas antes de la formación del Imperio Incaico. En la quinta Era hacen su aparición los Incas, los Incas enemigos y civilizadores. En la sexta Era aparecen los Españoles y sus descendientes, los mistis. Esta es en síntesis lo que la historiografía moderna denomina "periodificación de la historia".

Actualmente se habla aimara en varias ciudades como Arequipa y Cochabamba, en regiones de la Selva y la Costa debido a la migración y desplazamiento del hombre aimara, en su afán de sobrevivir en un mundo hostil que no le ofrece ninguna posibilidad, un sitio para vivir en paz, un lugar donde no llegue el odio ni la violencia; en fin, un rincón en el globo terraqueo donde pueda tener la seguridad de que amanecerá bajo otro sol y otra esperanza.

POESIA DE INOCENCIO MAMANI MAMANI:

Nació en Puno en 1910 y falleció en Arequipa en 1982. Escribió poesía en quechua y aimara aunque en ambos idiomas no llegó a dominar las grafías para una adecuada expresión literaria. Todavía no hay un libro de sus poemas escritos en aimara, pero sin duda alguna será posible hacer una rigurosa antología, siempre y cuando se pueda reunir toda su dispersa producción. Este poema representa además los símbolos de la cultura aimara, la cosmovisión y, sobre todo, que a través de él es posible entender, un mundo en conflicto: metafísica versus cosmología.

ATUXA QULLUNA K'AYRARU CANTO A LA RANA WARUT' AÑA EN EL CERRO ATOXA

Kayra Mariyawa mistunta jach'a qutata mistunta quri walsitata mistunta qullqi lluqiñitani.	Yola rana María he salido del lago sagrado he salido en mi balsita de totora con ramito de plata.
Laxpacha Awkisaruru jachapa mayisiri qullu alturu makhatta aka wawanakataki mayisiri.	Al Padre del Alaj Pacha le he pedido sus lágrimas subiendo a la cima del cerro fuí a pedir para los hijos.
Qunqurita kayuniwa mistunta Aalaxpacha Awkisaruru jachamampi ch'allxat'apxita aka taqi wawamawa mayisixsma.	De rodillas he salido ¡Oh!, Padre del Alaj Pacha rocianos con tus lágrimas te pedimos todos tus hijos.
Chika ururuwa mistunta chika arumawa purinta	A medio día he salido a media noche he llegado

POESIA DE BERTHA VILLANUEVA :

Nació en 1946 y todavía su basta producción en aimara no ha sido recogida en un libro. Este texto tiene en realidad una extraordinaria calidad literaria, por lo que se demuestra que el aimara tiene una fuerza infinitamente tierna y lógica a la vez. Este poema además es una muestra de la capacidad de crea-

ción de un pueblo con una cultura viva, en el que el trabajo de las mujeres es, ha sido y será siempre menos valorado. Cuántas escritoras hispanocriollas ahoradas querrían tener este nivel de expresión. Si no, leamos:

AYMARA WARMITWA

Nayaxa, warmi kankatajxa
uñ'tastwa.
Kawkhansa sayt'astwa
nayawa chacha, nayawa warmi.

Nayatakixa, thayansa, lupinsa
kuna lurañaasa
nayankiwa.
Janiwa axsarkti.

Lupina thayana tinkuri yatitätwa
jach'a qalasa, jach'a lawasa nayan-

kiwa.
Janiwa kunsaxsarkti.
Aymara warmitwa.

Jayrakiwa lupsa
thaysa axsarixa.
Jayrakiwa manq'atsa jiwixa

aymara warmitwa.
Janiwa axsarkti.

Mä wajchatakixa,
lawasa, galasa arsuriwa.

Ni uksa axsarkti.
Aymara warmitwa.

SOY MUJER AYMARA

Conozco lo que valgo
como mujer,
Donde quiera me alzo.
yo, hombre, yo mujer.

Para mí cualquier trabajo,
en el frío, en el calor
es lo mismo.
No me amilano.

Sé afrontar al sol y al
[viento.
La piedra grande, el palo
[grande,

son míos.
A nada le temo.
Soy mujer aimara.

Sólo el ocioso
teme al frío y al calor.
sólo el flojo muere de
[hambre.

Soy mujer aimara.
No temo a nada.

Para una mujer pobre,
el palo, la piedra, ha-
[blan.

Ni a eso temo
Soy mujer aimara.

* José Luis Ayala

Estudió literatura en la U.N.M.S.M. y Ciencias de la Comunicación en la Sorbona-París. En 1995 obtuvo el premio César Vallejo (Concytec). Durante 15 años, ha recogido textos literarios en lengua aimara. Ha fonetizado los textos que circulan y que conducen a errores de interpretación. Ha publicado 15 libros entre poesía y narrativa.

El presente artículo, pretende reseñar brevemente, el proceso histórico por el que ha pasado la Poesía Quechua desde la época pre-hispánica hasta nuestros días.

La poesía quechua pre-hispánica, estuvo acompañada de la música y la danza, se sabe poco de la producción poética propiamente dicha de esa época, los únicos alcan- ces que han llegao a nosotros provienen de los cronistas. Los datos más antiguos se remontan a "Mitos y Leyendas de Huarochiri" que fueron descubiertos por Francisco de Avila, en la época de las reducciones. Aunque sabemos que han habido relatos aún más antiguos.

En cuanto al trabajo poético que se desarrolló en la época incaica, era de corte festivo y estaba dividida en infinidad de formas: había poesía guerrera, agrícola, sacramental, amorosa, entre otros.

Los orígenes de la poesía quechua se pierden no sólo en el tiempo, sino también en las lágrimas, el silencio y la imponente geografía andina que se nutre del alma apacible, amante y cómplice de la naturaleza que los rodea.

En los años de la independencia apareció un joven que es importante destacar: Mariano Melgar, él re- descubrió los Harawis y los escribió de la misma manera sentida y romántica como lo hacían los enamorados en la época incaica.

En la década del 20 nació un movimiento conocido como Indigenista. En este movimiento es importante destacar a José María Arguedas, un hombre que realmente conoció y vivió en carne propia la cosmovisión andina y se dedicó a escribir sobre ella.

*Maytaq Kuntur, Maytaq Wawan
As raprayuq urukuwan kuska chinkanku
wayrapichus*

¿Dónde está el cóndor, dónde están las águilas?
invisibles como los insectos alados se han perdido en el aire.

Actualmente la poesía quechua está pasando por una etapa muy interesante, de continua producción, aunque paradójicamente existen muy pocos poetas

POESIA

Viviana Vega *

QUECHUA

*Wiracochan
Qallarin tayta
Warmi kaytan
Toqe Arpanpukini*

Es Wiracocha
señor del origen
"sea esto hombre
sea esto mujer"

quechuas, la mayoría de ellos maestros universitarios. Preocupantemente poco publicados.

*¡Aa Kuye quechualla!
moqam qam allapa shumaq kuye* *¡Ah! mi quechua querido
Para mí eres lo más pre-
[ciado
awilukunapa parlan karqeki* fuiste la lengua de mis
[ancestros.

(Los poemas son fragmentos de:
Guamán Poma de Ayala, José María
Arguedas y Ricardo R.T.)

Durante la conquista, la poesía quechua quedó prácticamente marginada. Eso no significa que dejara de existir, al contrario; paralela a la literatura oficial, nació la necesidad de seguir expresándose en la lengua materna y aunque no fue abiertamente trabajada se siguió produciendo.

En la época de la colonia, la literatura producida en quechua en forma escrita fue principalmente religiosa. Es así como los primeros poemas escritos en quechua son producidos por sacerdotes mestizos y españoles que aprendieron la lengua.

* Viviana Vega

Egresada de la Facultad de Literatura Quechua de la UNIFE. Estudia la maestría en lingüística en la U.N.M.S.M. Presentó su tesis titulada "Rasgos cosmogónicos y panteístas de la poesía quechua actual".

POESÍA QUECHUA CONTEMPORÁNEA

Los poemas que presentamos, son una muestra de poesía quechua, recogida de diversas fuentes y escrita en el curso de los últimos cincuenta años. (del libro: *Poesía quechua escrita en el Perú. Antología por Julio Noriega Bernuy*)

QUELQA

I
Qelqamuykin
manaraq inti
usphanpi puñushaqtin.

Manaraq nina yana
k'illinsapi wañushaqtin.

Manaraq p'unchay
tutanpi chinkashaqtin.

Manaraq k'uychi
parapi chirishaqtin.

Manaraq illapa
phuyupi ritishaqtin.

Manaraq chikchi
wayrapi waqashaqtin.

Manaraq chiripas
sunqoypi nanashaqtin.

Usqhaylla qelqamuyki
mana wayraq yachasqallan
ama pipas k'umunanpaq

II

Quelqamuykin
manaraq qenay
thaka yawarta takishaqtin.

Manaraq harawiyniy
llakita llanthushaqtin.

Manaraq hayllisqay
wañuyupi ayayashaqtin.

Manaraq hank'uy
kacharikuq usushaqtin.

Manaraq tulluy
tulluyaspa wañushaqtin.

Manaraq ñawiy
waqasqanpi ninayashaqtin

Manaraq sayayniypas
tawnanta mashkashaqtin



CARTA

I
Te escribo
antes que el sol
se adormeza en sus cenizas.

Antes que el fuego
sea carbón oscuro y negro.

Antes que el día
pierda su rastro tras la noche.

Antes que el arco iris
forje frío en la llovizna.

Antes que los relámpagos
estén nevando entre las nubes.

Antes que el granizo
llore entre los vientos.

Y mucho antes aún
que el frío duela en el corazón.

Te escribo urgente
sin que sepa el viento
para que nadie se humille.

II

Te escribo
antes que mi quena
cante su cuajarón de sangre.

Antes que estes canto
ponga penumbra a la congoja.

Antes que este himno
sea un espectro moribundo.

Antes que mis nervios
se vuelquen desasidos.

Antes que mis huesos
se entumezcan en la muerte.

Antes que mis ojos
se calcinen en su llanto.

Y antes aún que mi altura
busque un cayado

Usqhaylla qelqamuyki
mana wayraq yachasqallan
ama pipas k'umunanpaq.

III

Qelqamuykin
amaña wañuy
suyaymanta phutunanpaq.

Amaña k'iri
rumipi takyananpaq.

Amaña yawar
llakipi unqonanpaq.

Amaña nanaypas
nanayninpi unphunanpaq.

Usqhayllan qelqamuyki
mana wayraq yachasqallan
ama pipas k'umunanpaq.

IV

Ch'askaq purisqanpin
usqhaylla qelqamuyki.

Paqarin phuyupi p'achallisqa
sunqoykiman chayananpaq.

Wayraq allwisqanta
makiyki pashkananpaq.

qasaq qollmusqanta
sansayki p'istunanpaq.

Rit'iq awasqanta
ninayky lulunanpaq.

Chiri mit'aq llik'isqanta
sirk'ayki sirananpaq.

Runaq llakisqanta
takiyki huñunanpaq.

V

Paqta pipas
tapurikunman.

Kayllata sutinchispi
willarqokuy.

Nuqa kasqayta niykuy,
willariy, wayrapi usqhaylla
(qelqasqayta)
ama pipas k'umunanpaq.

Extraído del libro de edición bilingüe: Yachaynikipaq
taki / Canción para qu aprendas (Lima: Perugraph
Editores, 1977)-

Te escribo urgente
sin que sepa el viento
para que nadie se humille.

III

Te escribo
para que la muerte
no nazca de la esperanza.

Para que no se aquieten
las llagas sobre las piedras.

Para que la sangre
no se enferme en la tristeza.

Y para que el dolor
no se postre en su dolencia.

Te escribo urgente
sin que sepa el viento
para que nadie se humille.

IV

Te escribo urgente
en el camino de todas las estrellas.

Para que mañana llegue a tu cora-
zón
con su ropaje de nubes.

Para que tus manos desaten
la trama que le puso el viento.

Para que tus brasas abriguen
lo que cubren las heladas.

Para que tu fuego acaricie
lo que tejieron las nevadas.

Para que tus manos zurzan
lo que han roto los inviernos.

Para que tus cantos unan
la congoja de los pobres.

V

Si cualquier día
alguien por mí te pregunta,

sólo esta parte
en nuestro nombre responde:

Diles que soy yo,
diles que te he escrito en el viento
para que nadie se humille.



William Hurtado de Mendoza

Cusqueño, poeta bilingüe y profesor en la Uni-
versidad Agraria de La Molina.

QAPARIKU

Tumpsampi,
quri latapata hlni
achikyayta rapapackistin,
chusu llaqtapi utululla
takikun.

Manchaypaq willarinkun
imapas allin mana allin
unarayaypa
wallqarikamusqanta.

Sinchi qispi ñawinkunapi,
piñarikuq askankuy
kunkampi,
chutarikun kawsay.

Huk punchawraq
kawsakusqanchiktam niwanchik
takimpi.

USNUP QAYLLAN

Ama hina kaspalla
chaskillawaychik
kay illarichkaq punchawpa
patachallampi
tiqsi muyuy kuyanaypa
wiñariq sutuychata
allillamanta saqiykunaypaq.

Ninayta uyariwaychik
imaynam
qamkunapa kaptin
kanchaytapas kuyasqayta,
qampaq, paypaq,
churikuna churinkunapa
willkankunapaqwan
Kamaqninchik rurasqanrayku,
hinaman
challwakunapa, waytakunapa
taki hina
asiychampaqwan
kasqanrayku.

Mana pipas apallanampaq
nanay yupaychasqayta;
karunchakuykunata munasqayta,
imapas mana tikuriqta
qamkunaman quykunaypaq;
hinaman
wañuy wayuchi watukunata,
pukarakuna, kichkasapa alambrikunatapas
tipichinapaq, pakichinapaq.

Porfirio Meneses Lazón

Escritor y profesor universitario nacido en Huanta (Ayacucho), en 1915. Por sus obras en español, en 1947 obtuvo el premio en los Juegos Florales de San Marcos y en 1965, el Premio Nacional de Fomento a la Cultura Ricardo Palma

PREGONERO AGRESTE

Canta el gallo aldeano
y es áureo pendón que flamea
el día en su pico.

Anuncia, severo,
la buena y mala valija del tiempo
viajero.

En la obsidiana de sus ojos,
fiero gusano de su cuello,
se eriza la vida.

Que existimos
un día más,
nos dice su canto

ARA

Permitidme que deje, suavemente,
a la vera de esta tarde
envuelta en ansiedad
y lirios,
esta gota extensa
de amor del mundo,
con que transido estoy y vengo.

Dejadme que diga
que amo la luz porque sea vuestra,
porque la hizo Dios
para ti, para aquél,
y los hijos de los hijos
de los hijos,
para
la sonrisa musical
de los peces y las flores.

Que venero el dolor
avaramente
porque no lo lleve nadie.
Y quiero la distancia,
el infinito, para dároslos
y se quiebren
los dogales y las puertas,
cuarteles y alambradas,
que frutecen
toda la muerte.

POESIA AGUARUNA

EL CANTO DEL MACHIN *

Narradora: Untsumat.
Lugar: Alto Cachiaco.
Traducción literal

Jápiki, jáoiki, júki jukitá.

Machínki, Machín nínka kampujá muúnnum na díta núna aentsú beséjak, kampujá muúnnum Machínki jakáu patasa pujúnsa, na ijúntun nampejainak. Kampujánnum yujás nampejainak:

Japikí, japikí, júki jukitá.

Pémpenkum, pémpenkum,
júki jukitá.

Enkekí, enkekí, júki jukitá.

Japikmé, japikmé, júki jukitá.

Japikí, japikí, júki jukitá.

Pémpenku, pempenku, pémpen
pémpenku.

Enkekí, enkekí, júki jukitá.

Wajáya túajame, Machín nampeák.

Na, núna kampujánu patasá. Diták núna beséjak aentsú wekágak minium; beséjak.

Nunú Machín, diták, batsamás kampujá yakí, utsáni batsamás.

Diták, nu Machín jakámtai núna ijúntuja nampén.

Enkekí jukita. Wáinak ániawai.

Japiki jukita. Wamak jukita.

Wajaya, túajame.

Machín núna beséjaktin aentsú beséjak; táya túajame.

(Los Machín*/mono fraile/así cantaban:)

Jalando, jalando llévalo, llévalo.

Los Machín*, los Machín, reuniéndose en un gran árbol, en un gran árbol para hechizar a ese hombre, colocaron en medio a un Machín muerto y comenzaron a bailar así:

Andando por un árbol grande, cantaban así:

Jalando, jalando, llévalo, llévalo.

Dándote la vuelta, dándote la vuelta,
llévalo, llévalo.

Tirando de él, tirando de él, llévalo, llévalo.

Jalando, jalando, llévalo, llévalo.

Jalando, jalando, llévalo, llévalo.

Date la vuelta, date la vuelta, date la vuelta.

Del brazo, del brazo, llévalo, llévalo.

Así hacían, dicen, los Machín mientras bailaban.

A ese (Machín muerto) lo habían colocado en un árbol grande. Así estaban hechizando a esos hombres que venían a cazar; así los estaban hechizando. Los Machín estaban en lo alto de un árbol grande; allí estaban amontonados. Reuniéndose alrededor de ese Machín muerto así bailaban.

Jalando, llévalo. Por gusto (se hace el muerto).

Jalando llévalo. Llévalo rápido.

Así hacían, dicen.

El Machín con todo esto hechizaba a la gente, la hechizaba. Así dicen

* De: "Duik múun..." *Universo mítico de los Aguarunas*

Aurelio Chumap Lucía y Manuel García-Rendueles, S.J. "Centro Amazónico de Antropología y aplicación práctica" 1979

* EL CANTO DEL KÁÑUK

Narradora : Untsúmat.
Lugar: Alto Cachiaco.
Traducción literal

Káñukak dúka ajá amutái ñawá akuptúk

Ñawá akuptúkam áiainkawa waúchinum ¡chat! akúmaya, túajame, ¡Chat! akuná núnak.
Dútika akuná. Káñuk akúmak, akúmkamtai akíju.
Nu aénts ñawá awkáu akíju ukuák. Ukuki.
- Kañúka akúna akúk:majai, Wuánum akunáma Kañuka; Akunámjai, akunámjai -tus.
Jeanta táimita -túsa-. Maámita -túsa.
Ashintúk. Ashíintam wajas ántam nampeák, nampeák.
Nunú nampeák:

"Wikayáti,
máma putsuúchina
juumkinu
júchi yusatjáita".

Timaktakua
ijáucha! yúwashtarapi,
yúwashtarapi.
¡Jáucha! Juniktákunua,
Nunikmája.

Wajáya túajame.

Kánuk Imatu:

"Máma máma putsuúchina
juumkinu
júchi yusatjáita".

Después que el Káñuk/añuje/(1) se había comido casi todo lo de la chacra, (el hombre) mandó al ñawá*/perro/

Mandado, el ñawá lo persiguió. (El Káñuk) ¡chat! se metió en un agujero, dicen. ¡Chat! se metió.

Después que se metió, ya metido el Káñuk, bien metido, (el hombre) tapó el agujero.

Ese hombre después que el ñawá metió (al Káñuk en el hueco), lo tapó y se fue. Se marchó.

- He dejado encerrado a un Káñuk. (El ñawá) ha metido en un hueco al Káñuk.

Allá lo he dejado: allá lo he dejado -dijo-.

Cuando lleguemos, cavaremos -así dijo-. Vamos a matarlo -así dijo.

Se fueron. Cuando iban se detuvieron al oír que alguien cantaba, cantaba.

Esto cantaba:

"Yo,
yuca palidita,
llevándomela,
voy a comer".

Aunque dije eso,
¡caray! ahora no la podré comer,
no la podré comer.
¡Ea! Por haber hecho eso (2)
estoy así.

Así decía, dicen.

El Káñuk así cantaba.

"Yuca palidita, yuca palidita,
llevándomela,
eso voy a comer".
Así dije.

* De: "Duik múun..." Universo mítico de los Aguarunas

Aurelio Chumap Lucía y Manuel García-Rendueles, S.J. "Centro Amazónico de Antropología y aplicación práctica" 1979

PABLO MACERA *

Conversación con Otilia Navarrete

La artesanía y el arte popular no son incompatibles. Un artesano puede ser un artista; de hecho, si estuviésemos conversando con los pintores europeos del siglo XIV, ellos mismos se consideraban como formando parte de un oficio, como maestros o aprendices. Esa es una nomenclatura que tiene que ver con categorías laborales, sociales y económicas, anteriores a la industrialización.

En un sentido muy estricto los artesanos están vinculados con una forma, un modo de producción pre-capitalista. Eventualmente, luego que surge la sociedad industrial en el mundo, esos artesanos pueden entrar en relaciones con ella o con alguna de las modalidades del capitalismo.

En el caso peruano bajo el nombre de artesanos a veces se ha deslizado una cierta actitud desdeñosa, de minusvalor. Por otro lado, tendríamos que crear quizás un nombre diferente y más amplio, que podría ser el de Productores de Arte Popular, que a su vez abarcaría diversas sub-categorías, entre las cuales podrían estar la de Productor Artesanal Rural y la de Productor Artesanal Urbano.

Un problema a definir es lo que llamaríamos el de la intencionalidad estética, para diferenciarlo del resultado estético o de la experiencia estética asociada al producto final. La pregunta es: ¿Nos encontramos, en el caso de un artista popular, ante una corriente, una actitud, una programación, un conjunto de operaciones similares a las de un artista plástico de cualquier ciudad europea o sudamericana, o nos encontramos ante una programación distinta? ¿Ese artista popular está buscando exclusiva o principalmente la producción de un objeto artístico? ¿O en realidad busca algo más?

Nadie hace algo que no le complace, salvo que esté obligado a hacerlo, y en

el caso de los productores artesanales del sector rural, como no están subordinados a ninguna autoridad extraña a sus propios espacios, la producción de los objetos deriva de sus peculiares perspectivas y complacencias.

Lo que yo quisiera es no perderme tanto en la asignación de nombres sino en la descripción de ocupaciones. Podemos tener el caso de una mujer que vive en algún distrito de la Sierra peruana y que sólo produce para sí misma y su familia. Ni siquiera podríamos decir que allí hay una producción artesanal sino una producción doméstica, familiar. Si además esta mujer produce por alguna circunstancia, que estaría por examinarse, para otros, en virtud de ventas o intercambios de reciprocidad, tendríamos que examinar si ha salido de la esfera de la producción doméstica para ingresar o no a la esfera artesanal. Si además esta mujer dentro del mismo ejemplo llega a sentar su traslado o migración a Lima y/o accede a algún tipo de organización modernizada, una vez más tendríamos que preguntarnos si nos basta con caracterizar al objeto final de la producción o si además necesitaríamos calificar los actos mismos que conforman la producción.

Arte popular es la acción misma del individuo que puede tener muchas modalidades. La artesanía entra en juego en el momento que este individuo se sitúa haciendo una labor repetitiva para fines de intercambio. No exijamos tampoco a todo el arte popular una alta calificación. Por ejemplo en este mismo restaurante, frente a nosotros, tenemos la obra de un pintor "popular", casi de brocha gorda, lo que probablemente puede ser calificado como un objeto "feo" para algunos observadores, para otros quizás no lo sea.

Lo que tendríamos que examinar es el mundo, las experiencias estéticas

consignadas al consumo de diferentes tipos de poblaciones, empezando por aquella que más nos interesa que es Lima, por ser la capital del país, y también porque concentra el 30% de nuestra población. Como si fuera poco podríamos añadir que de este 30% de la población, por lo menos el 80% son migrantes de primera o segunda generación. Lo que ocurra o no ocurra en el escenario estético limeño, es básico para el resto del Perú.

¿Cuáles son las experiencias estéticas cotidianas que el equipamiento urbano ofrece a los usuarios y habitantes de la ciudad y cuáles son las reglas estéticas que dentro de lo cotidiano, contra lo cotidiano, sobre él y para corregirlo, en cierta medida, crean los diversos segmentos sociales incluyendo en primer término a los populares?

Pienso que la apariencia estética limeña no puede ser conocida o estimada, si, por ejemplo, examinamos los objetos que aparecen expuestos en los pocos museos que tiene Lima. La cerámica Nazca, los cuadros de Szyszlo no se pasean por las calles. Para mí lo feo no deja de ser estético, alguien escribió que "el estado pecaminoso es tan espiritual como el estado de gracia". Creo además que no hay creación deliberada de lo feo. En todo caso es un acto de sublevarción casi final del ser humano, muy parecido al acto de pecar. Así como la desgracia es un acto espiritual, lo feo también es estético.

* PABLO MACERA

Prestigioso historiador. Autor de innumerables obras. Estudioso de las múltiples manifestaciones artísticas y culturales de nuestros pobladores peruanos.

POESÍA AMAZÓNICA TSAWAWAI

(Canción mágica para llegar a los pueblos que están río abajo, más allá de las montañas)

Rodrigo de Mendoza *

Como flor del tampuch brillaré al sol si estás conmigo, cuando amanezca, cuando amanezca, *tsawaújuta wajáinki*.
Cuando las lluvias laven todo y los verdes se dispongan on su oro frente a nuestros ojos.
Saltaré como la shánka aguaruna.
Wika wájastatajai.
Wika Wájastatajai.
Pero no te vayas, con tu silencio, con tu asombro, no te vayas con tu desnudez.

Un rayo de sol que hizo reventar las piedras creó a los Matsiguengas.
Hasta la luna llegó su espíritu, para detener en un punto el infinito.

Los Yaguas cantan a la madre del pijuayo, *Arruwáwicara riwa purewara*, este pijuayo de abajo, donde nace la tierra.
Madura para que deje su fruto, para que no se acabe.
Brinca y madura, *púre marake púre marake rake rake rake*.
Yo te invoco Madre, déjame penetrarte, conocer tus entrañas, volver a nacer.
La luna me reclama y yo quiero llegar al sol.
Hay tanto dolor en las canciones.
Déjame estar contigo, no te pierdas, ven.

Dame de beber huitoto, dame de beber,
Mientras escuchamos el canto del sapo, dame de beber.
Madre Buiñaño, sustancia roja de abajo, canto del sapo *curé curé*.
Canto para el desgano, *Noinui Bunāino*, sustancia mágica dame de beber.

Junto a una palmera ven tu también bora, danza conmigo junto a la palmera.
En la tarde, antes de que se oculte el sol, *Wasai todzigwa*, quiero tenerte, acogerte, no me dejes solo.
Pídele a la divina boa que te deslice hasta mi canción.
Que ella misma venga por los caminos de la garza, por los montes, por los atajos de la sachavaca.
Por la ruta del jabalí.
Siguiendo el Utcubamba, siguiendo al Maraño.
Dile que nos libre de los espantos del árbol de la guerra, diañarawa *hi ha*.

Cubre tu cabeza cashibo y ven también con tu plegaria al sol.
Cubre tu cabeza con tu manto rojo, pinta tu frente y emerge hombre sol.
Mi rror rakutina maputaga.
Mi marreoka ñuna weakeme kawasínika.
Wari uni.
Chio Uni.
Ureñaeee.
Mi marreoca ñuna weakwme kwasintika.
Mi kweoka kuna eska keweznitka.
Orondo sal.
Con el agua roja pinta tu frente.
Rescatando las piedras grandes del río.

A todo rescatando.
 A los cerros altos y a todo rescatando sal.
 A la garza colorada que está junto al río, alúbrala hombre sol.

Mi rronteo eo.
Kwe oka nepú.
Nisimpa.
Pwe kawesínica.
Wari uni.
Ai tapunke.
Wari uni.
Urañaeee.

Al pajarillo rojo de colores que está silbando.
 Al gran guacamayo rojo.
 Al ave amarilla.
Eskaika, chíu uni, urañaeee.

Si estás conmigo shipibo
 Con tu breve canción
 Mi voz regresa
 Como el picaflor
Nocon joi cai
Pino bincaini
Nocon joi boai
En onayamaque
Jautianquí josí ishon
 Cuál es el sonido de mi voz
 Si te vas picaflor
 Si te llevas mi voz
 Cuál será su sonido
 Si te vas
 Cómo cantaré
 En dónde hallaré ese tono que me envuelve.

Llama con tu canto de poder al dueño del cielo, *Toe de Imiaki*.
 Bebe el agua verde de la montaña, arranca sus espinas, dame la vuelta
 con el bejuco.
 Mezcla las furias.
 Levanta tu plegaría campá.

Que venga la alegría del Amuesha.
 La melancolía del Aguaruna.
 La amistad del Conibo.
 La libertad de los Ashaninka.
 Bebe, bebe del patesito de toe.
 Que pase amargo por tu garganta, para que eleve tu voz.
 Que me limpie tu brebaje.
 Que afine al máximo mis sentidos.
 Que pueda pasar a la galería de tus figuras geométricas para encontrar
 al niño perdido, hijo de las estrellas, *Huisthtinbaque*.
 Que vengan por el Ucayali.
 Con la crueldad de Jíbaro, desde el Napo, desde el Nanay que reduzcan
 las cabezas voladoras.
 Florezcan los pechos y los sexos con la fecundidad del *Arawak*.
 Que reviente la papaya madre, atravesada por un falo endurecido.
 Que desaten las lenguas.
 Que oigan las voces, los ritmos que se pierden entre las hojas.
 Que éste sea un canto de poder.
 Dame otra lengua y otra más.
 Termina ya con mi queja, para que no me impida ver el sol.
 Dame una tarde con una bora.



Que su cuerpo de serpiente se desliza entre
 [mis piernas.
 Convoca al otorongo que viene con el viento y
 [entra por mi pecho.
 El Gran Otorongo de sol que está sentado
 [mirando como me hunden las
 moscas azules.
 Junto al patesito de toe la Madre Ilusión
 [desencadena sus remolinos.
 Con la voracidad del *Nishobo* ven sin miedo.
 Como el pájaro negro a comer las frutas.
 Como el *machinkia* desgranar las semillas.
 Como la creciente del río, arrastrando los
 [fermentos de la selva
 ven.
 Para no morir en esta noche, deslízate como
 [siempre lo has hecho.
 Más resistente que nunca, para nacer de nuevo
 [toma tu masato, muere
 entre tus plátanos
 Y deslízate suave como la ayahuasca que me
 [limpia.
 Como la lengua.
 Como la serpiente.
 Como el río.
 Como el tiempo.
 Como la vida.
 Como la muerte.

***Rodrigo de Mendoza**
*Amazonas, 1968. Perteneció al gru-
 po Mitopampa. Su libro de poemas
 está próximo a publicarse*

¿POETA?

El que improvisa

Daniel Mathews *

Los españoles nos trajeron cosas buenas, nos trajeron cosas malas y nos trajeron otras que no son ni buenas ni malas. El castellano por ejemplo, no creo que pueda decirse que es mejor ni peor que las diversas lenguas que se hablaban por estas tierras. Lo que sí puede decirse es que vino con una serie de hábitos: el de hablar en endecasílabos (¡Que los cumplas muy felices!) o el gratuito gusto de rimar entre ellos.

Pues bien, ya en el epitafio del Quijote se comprueba que si sumamos diez endecasílabos rima-dos lo que tenemos es una décima. Más tarde se irán poniendo normas a la rima y tendremos una espinela, llamada así por creerse que fue Vicente Martínez Espinel su creador, imponiendo la novedad en Madrid por los años 1591 a 1599, que rima ABBAACCDDC. Nicomedes Santa Cruz nos lo explica:

" En realidad se trata de dos redondillas separadas por un grupo de dos versos (5 y 6) de los cuales el primero (5A) es consonante con el cuarto de la primera redondilla y el segundo (6C) consonante con el primero de la segunda redondilla" (Santa Cruz: 1982, p. 29).

Jugar supone seguir reglas y en ocasiones supone también quebrarlas. En todo caso, este juego español llegó al Perú tan rápido como Pizarro y uno de sus soldados, don Francisco de Jerez, nos deja algunas décimas en su *Verdadera relación de la conquista del Perú*. No sé si la crónica fuera tan verdadera como su nombre lo dice, lo cierto es que, aunque no es espinela, la décima ya está ahí.

Así tenemos décimas durante toda la colonia. Pero lo cierto es que cuando pensamos en la décima no vienen a nuestra mente ni Martínez Espinel, ni Francisco de Jerez. Vienen, más bien, quienes como Nicomedes Santa Cruz o Carlos y Porfirio Vásquez Aparicio, la practicaron desde el pueblo. Y entonces la ligamos a algunas prácticas como el

repentismo que, como señala Palma, es la forma real de hacer poemas :

" Y la multitud comprende así al poeta negando el título de tales a aquellos que el mundo literario aplaude, si estos no saben componer sus versos de otra manera que en el silencio de la noche, encerrados en un gabinete y provistos de pluma y papel. Para el pueblo, pues, el sólo poeta digno de aplauso es el improvisador. Los otros serán filósofos y todo lo que se quiera concederles, pero para él no pasan de artistas que fabrican y limpian versos como el zapatero hace zapatos" (Ricardo Palma: 1938, p. 59).

¿ Desde cuándo tenemos decimistas que improvisan? También desde muy temprano en la colonia con El Ciego de la Merced :

*Hizo un famoso ebanista
un santo-cristo de pino
hizo un demonio muy fino
y ambos los puso a la vista.
Pasó un célebre organista
que goza gran patrimonio
y dijo -Señor Antonio
¿Qué precio tienen los dos?
Y él contestó -Para vos
lo mismo es dios que el demonio.*

¿Hasta cuándo se improvisó en décima? El juego duró por lo menos hasta la primera mitad de nuestro siglo. En realidad es uno de los placeres de la poesía rimada: la rima y el metro ayudaban a la improvisación, le daban una musicalidad necesaria al poema, la posibilidad de recitarlo estaba asegurada. Sin embargo a mediados del siglo parece que comenzó a gastarse nuestra capacidad de improvisar (no sé si el lapicero de tinta seca, que puede cargarse en el bolsillo, facilitando la escritura, haya

tenido algo que ver con este desgaste). Y sin embargo la improvisación sigue. Al punto que un grupo de decimistas (Antonio Caveró, Roberto Arriola, David Alarco -que acostumbra improvisar- y César Huapaya) estuvieron una noche de Octubre de este año improvisando al son de la guitarra y el cajón en Chíncha Baja hasta que les dio las cinco de la mañana. La guitarra y el cajón también son una ayuda: dan la "pista".

Con la improvisación vino la competencia. ¿Quién improvisa más rápido sobre determinado tema?, ¿quién logra cuatro décimas de pie forzado para determinada copla? Y así el juego fue haciéndose más y más interesante. Hoy la competencia sigue, hay más de 52 decimistas conocidos en todo el país y siendo una costumbre tan popular no sería raro que haya más de uno desconocido. Dato curioso: los de Lima se siguen reuniendo en la casa de Nicomedes (que luego heredó su sobrino Octavio Santa Cruz, el guitarrista) en Breña. Sólo que ahora la competencia es con repertorio. En ruedo van sacando cada uno lo suyo como podremos ver del 4 al 7 de Diciembre en el encuentro que están organizando.

LA DECIMA DE PIE FORZADO

Uno de los componentes de nuestra décima es el "pie forzado". Llamamos así a lo que en otros países llaman "glosa", o sea cuatro décimas precedidas por un copla, cuarteta o "planta" de esas que también sirven entre la marinera y la resbalosa:

*Hasta la guitarra llora
siendo un madero vacío
cómo yo no he de llorar
si me quitan lo que es mío.*

Si la décima es más propia del recitar costeño, la copla en cambio parece haberse extendido por todo el país. Son muy conocidas por ejemplo las que se cantan en los carnavales de Cajamarca:

*Ayayai gritaba el chancho
mientras lo estaban capando*

*y la chancha le decía
lo mejor te están quitando.*

Bueno, el reto en la décima de pie forzado es hacer cuatro décimas con el cuidado de que cada una termine en un verso de la cuarteta. Así que ya desde el 6º verso, que rima con el 10º, hay que estar preparando el final. El reto es tan interesante que un viejo recitador aún cuando no creador de décimas, Juan Talavera Salas de 84 años de edad, minutos antes de morir dejó una cuarteta para quien acepte hacer las décimas de pie forzado. Decía así:

*Quando todo está perdido
y no hay nada que perder
el vivir es una ofensa
y la muerte es un deber*

Mientras algún lector se anima a escribirnos las que correspondan a este reto, les vamos dejando estas otras décimas de pie forzado que recopiló Carlos Vásquez Aparicio.

*Un domingo muy temprano
una beata se asustó
tan sólo porque me vio
con el pájaro en la mano.*

*Yo tengo por devoción
ir con regular frecuencia
a la Santa Madre Iglesia
a rezar mi oración.
He de oír misa y sermón
como todo buen cristiano,
soy católico y romano
y justo por ser así
a oír misa yo fui
un domingo muy temprano*

*Luego que al templo ingresé
santiguándome primero,
en seguida recé un Credo
a mi padre San José,
y ¡Oh milagro de la fe:
¡San José me contestó!
Como su voz retumbó
de lo que conmigo hablaba,
al tiempo que ahí pasaba
una beata se asustó*

*La beata dijo "¡Jesús
sea conmigo piadoso
Dios bendiga al religioso*

*que goza de esta virtud!"
Se le obscureció la luz
y al punto se desmayó.
Su cerebro se turbó
sin tener razón que dar;
se llegó a impresionar
tan sólo porque me vio.*

*Pasó el Espíritu Santo
en figura de paloma.
Luego un pájaro se asoma
gorjeando con tierno llanto.
Para mí fue un encanto
su gorjeo soberano;
yo le seguí ufano
y al fin siempre lo agarré,
y a mi casa regresé
con el pájaro en la mano*

POR LA VOZ DE MARUJITA

*Empecé a sentirme mal
Y al no saber qué tenía
Me vio un médico y decía
Esto es algo espiritual.
Como era caso especial
no me cobró la visita
y me dijo en voz bajita:
-Lo que usted está sintiendo
se cura enseguida oyendo
la voz de la Marujita.*

*Y en el momento empecé
con perfecta disciplina
a buscar la medicina
en tu casa y la encontré.
El medicamento fue
unas palabras bonitas
de voz dulce y exquisita
que las ondas me traían
y sus notas me decían:
que era tuyo Marujita.*

*Y con eso, amiga mía,
desapareció al momento
el profundo sentimiento
que mi espíritu invadía.
En el lugar que tenía
aquella pena infinita
quedó la gloria bendita
el encanto y el orgullo
de saber que fue tu arrullo
mi consuelo, Marujita.*

* Daniel Mathews.

Bachiller en Literatura. Escribió los libros de Poesía "Viaje de Eutanasia", "Hombres y fiestas", "Sobre gustos y colores" (en colaboración con Johny Avila).

UNA YEGUA PARADA EN DOS PATAS

Antonio Gálvez Ronceros *

Muy temprano la casa se llenó de gente. Había tanta que andaban deparramá po too los cuartos, tropezándose unos con otros, las pisadas raspa que raspa el suelo y las palaibras puro brubrubrú, como si en vez de casa juera un mercao de abasto. Algunos salieron a parase bajo unos árbole que había fiente a la fachaa, al pie diun sembrao e camotes, pa tomá aire y conversá como debe sé, sin tené que etirá el pecuezo ni poné ojos de bola pa adiviná las palaibras. Otros se jueron pal corral, que tenía pared e cañas y barro y onde unas mujere cocinaban con candela e leña la comía en cinco ollones.

Pero la fieta de cumpleaños de ña Palmerinda -una mujé de cuarenta año, soltera y gigantona que vivía puel puente e Chamorro-empezó a tomá cuerpo ricién al mediodía cuando llegaron lo músicos, unos tipos maliciosos que empezaron a tocá una música de diablo que sacudía la casa entera y hacía mové a las parejas como si fueran culeirbas y las dejaba resudá como caballo encarrerao.

De repente entre los hombres del corral el vino atizó muy jodido una discusión entre mulas, que se despencó en puñetes y pataas que caían en la buzarda, las cañas y las jetas. Pronto hubo ahí una gran bola moveíza que hacía retumbá el suelo como si el mundo se hubiera salío e su sitio pa venise a rodá en ete corral. Las mujere que atizaban los fogone empezaron a guitá como becerros, no juera que la bola tumbara

los ollones y hubiera -dónde sia vito-un cumpleaños sin comía. Entonce apadeció en el corral ña Palmerinda con su cuerpaço e yegua pará en do patas, agadó un leño e guarango y ¡ qués eto, carajo !, guitó con una voz que sioyó como un ramalazo. La pelea se quedó quieta y el aire tamién, y hubo un silencio como si los del corral hubiesen dejá de respirá. Con esa voz tan imensa que parecía de buro, el pecuezo e ña Palmerinda se llenó e cordone pa en seguía decí: " Ningún jetón me va a vení a tumbá mi cumpleaños ! Sepan, carajo, que aquí no sia venío a pelease. Aquí sia venío a bailase, a comese y a bebese. Y al que quieda peleá, que vaya a pelease en la guerra con Chile. Jumm, carajo". Pero viendo que lo lieros habían quedá muy diminuidos, pue seguían en silencio y sin movese, con la cabeza metía entre los hombos y la mirá puel suelo, creyó que había sido muy dura con ellos, quienes al fin y al cabo eran tamién sus invitaos. Entonce rapiíto le desaparecieron los cordone como si hubiera cambio de pecuezo, y con ello le salió una voz degadita, alegue y amistosa, ¡ que ditinta a la de buro !, y les dijo: "A ve, quién e el valiente que se atreve a bailá conmigo". Pero los muy lieros y ahoda mansitos que habían perdío la lengua, entendieron al revé: creyendo que ña Palmerinda acababa de valse diuna forma burlesca de desafialos a trompease con ella, retrocedieron con epanto hacia

la paré del fondo. "Qué les pasa", dijo ña Palmerinda, deconcertá, y avanzó hacia ellos. Pero viéndola avanzá, los lieros se apelonaron contra la paré, como los grillos que uno decubre al levantá una piera y no saben quiacé pa ecapá; parecía que esos hombres iban a vorvese locos. Entonce la paré se dobló y se jue de pecho contra el suelo de ajuera. Hubo un ruido como si el mundo se hubiera venío abajo y apadeció una nube de polvo que ocultó a los lieros. Ahí mimo sioyó como cuando si oye un correteo de cuyes sobre pancas secas de maí, y en seguía sólo el silencio. Al desaparecé el polvo, se vio que los lieros se habían mandao mudá.

Pero ña Palmerinda tampoco entendió: creyó que habían huido pa no bailá con ella. Que habían perferío tumbá una paré, ante que resudá abrazao a una yegua pará en do patas. Eso creyó. Poque lo que en seguía dijo lo dijo con deprecio: "Que creyeron. ¿ Qué yo iba a bailá con ellos ? ¡ Aaaraj, ni que yo juera nera pa bailá con neros !". Las mujere que atizábamos los ollones levantamo la cara pa mirale la suya, no juera que enefetivamente ya no la tuviese nera como too los que habíamos ido a la fieta e su cumpleaños. Se la miramo. Y bien que se la miramo bien a bien pa etá má seguras. "Qué le pasa a eta. ¡ Nera mimo e ! -murmuramo. Y depué: -Seguro que ultimadamente anda drumiendo con un branco. Jumm, cuando el branco le haga un hijo y la deje, se drá cuenta que nunca dejó de tené el pellejo nero".

* Antonio Gálvez Ronceros

Destacado narrador. Profesor en el Departamento de Lingüística de la Universidad Mayor de San Marcos. Entre sus obras destacan: Los Ermitaños y Monólogo en las Tinieblas.

Imaginario del arte

La Presencia del Arte Popular

Leslie Lee *

El pueblo, en su variado e incansable quehacer, es creador por excelencia. Lo es cotidianamente. De sol a sol. De su inteligencia y sus manos hábiles surge la forma de todo aquello que nos es útil. No hay techo, alimento, instrumento o servicio, que no guarde el rastro definidor y definitivo de su labor. Ese pueblo, en cuyo rostro anónimo y móvil como las aguas, nos retratamos la humanidad entera, es la semilla donde germina y fructifica toda posible transcendencia de la especie.

El arte, como producción del hombre, pertenece al pueblo creador. No le es ajeno, ni prestado, porque, no importa sus múltiples manifestaciones, es uno solo en sus raíces y esas raíces están en el pueblo. De allí que todo arte verdadero sea popular, en lo que el término implica de contemporaneidad e idiosincracia cultural.

Es así que todo aquello que nos viene legado del pasado nos llega sancionado por el pueblo, de allí su permanencia. No hay herencia gratuita de industria alguna y el arte es industria que magnifica el sentimiento popular y lo hace historia. En sus obras leemos sucesos, costumbres e imaginaciones, expresiones de la época en que tuvieron lugar, narrados en el lenguaje siempre impuro del color y la forma, que exige, como condición única de estilo, la herencia formal e ideológica de sus partes.

Por ello, también, toda discriminación en arte es interesada. De allí que las grandes figuras sean revolucionarias por razones humanistas, antes que estéticas. Como testigos críticos y veraces de su tiempo, reflejan objetivamente su realidad social, muchas veces en abierto conflicto con el pensamiento anacrónico que la rige y coincidiendo con el auténtico pensamiento vanguardista y científico que pretende reinventarla.

Giotto, el niño pastor, a quien Cimabué descubre dibujando sobre una piedra, fiel al acendrado realismo de su genio campesino, desaloja de espíritus volátiles los mantos bizantinos, para colmarlos con la naturaleza sana y robusta de hombres y

mujeres cuya santidad no es obstáculo para cantar loas a la vida terrenal en la comunidad de los hombres.

Housai e Hiroshige, los dos más grandes maestros del Ukiyoé, causan un verdadero escándalo artístico, a fines del siglo XVIII, cuando eligen inspirarse en lo popular, en vez de hacerlo en la vida decadente de la corte y para sus allegados.

Rembrandt, que tempranamente entra en contradicción con la burguesía holandesa de su tiempo al chocar su objetividad realista con la vana superficialidad de éste, escoje- y habría que remarcar la voluntad expresa del gesto, contra las tradicionales versiones románticas al respecto- la dramática dignidad de la doliente humanidad en el ghetto judío, retratando y autoretratando, con escrupulosa fidelidad el motivo, el paso impostergable del tiempo y sus huellas en el rostro y el alma del hombre.

Velázquez, Goya, Courbet, Cezanne, Van Gogh, Picasso, Leger, todas las figuras relievantes del arte universal, o expresan lo popular, o alimentan su obra con la pasión que lo popular les inspira.

La importancia del arte estriba, finalmente en que la naturaleza del hombre halle, en él, una forma de aprehender la realidad, mediante el placer que deriva de la experiencia estética. Porque, si bien la investigación artística puede no tener límites, el genio reside en quienes mejor y mayor información sensible aportan en un lenguaje, en el cual la "belleza" no es óbice para la claridad de expresión, sino la condición misma de un lenguaje artístico inteligible.

Lima ha vivido durante siglos de espaldas al Perú. Sin embargo el pueblo, venido de todos los rincones de la patria, ha rescatado para ella, con la exigencia de su presencia masiva, el rostro auténticamente peruano que hoy adquiere. Al hacerlo, trae consigo, desde sus fuentes, la única y verdadera cultura peruana: la de nuestro mestizaje, que la provincia ha sabido preservar de toda alienación política, económica y cultural.

* Leslie Lee

Pintor. Discípulo de Ricardo Grau. Estudió en el School of Art de Londres. Recibió el Premio Nacional de Pintura Ignacio Merino en 1963.



Foto: Alberto Silva N.

San Miguel: Hilario Mendivil

El arte viene por tradición a través de mi esposo, no de parte de los Mendivil ni de los Velazco, viene por los Góngora, por su mamá Luisa Velazco Góngora, por lo menos deben tener unos doscientos o más años en el arte de imagineros. Siempre han sido artistas, como alfareros, pintores, músicos. El sufrió mucho de niño por haber nacido sietemesino y por no ser blanco y de ojos claros, como su papá, que era vasco; cuando él nació, lo negó y abandonó a su esposa con tres hijos. Entonces mi esposo se crió en ese ambiente de artistas y a la edad de 9 años ya había creado su estilo, comenzó haciendo reyes, pero nadie los compraba pues decían que eran deformes, pero él insistió hasta adulto en hacer esas imágenes que nadie compraba. Aún en el *Santurantikuy*, la fiesta que se celebra el 24 de diciembre y en que todos los imagineros que realizaban figuras para los nacimientos durante todo el año vendían, aún en esa fecha él no vendía nada, pero cuando trabajaba las imágenes tradicionales él siempre se ganaba el premio de *Santurantikuy*. El trabajaba esta clase de imágenes en secreto, un día su tío Angel Góngora vio lo que él hacía y lo quiso romper, pues le dijo que eran

figuras deformes y que estaba desprestigiando el nombre de la familia y que no había aprendido nada de lo que es el arte, él no dejó romper sus piezas y de castigo el tío le pegó con un látigo con perdigones en las puntas, de esos que se utilizan para golpear a las mulas, se llaman sorriegos y le abrió una brecha en la espalda. Llegó su mamá y como es normal lo defendió.

Como no vendía nada, la señora María Yáñez, quien tenía un bazar que quedaba cerca de la Plaza de Armas en donde recibía a consignación sus imágenes, le decía que corte los cuellos, pero él nunca aceptó. Este bazar vendía toda clase de objetos de artesanía, pero era para el pueblo, no para los turistas, ahora en ese sitio funciona la casa del mastro. Un día llegó al Cuzco Sabogal padre, y al pasar por el bazar vio los reyes, compró dos juegos, ella los vendió. Sabogal le preguntó quién había hecho esas imágenes y ella contestó que lo había hecho un indio muerto en el terremoto del 50, tal es así que estas piezas están registradas como obra de un indio y no de Hilario Mendivil.

Es entonces que la señora Yáñez le manda a hacer dieciocho juegos de reyes por los que le pagó un sol veinte, mientras que ella los vendió a mil soles.

Un día, ya casados, mientras íbamos al cine Municipal, nos alcanzó la sobrina de la señora Yáñez y le dijo que en tres meses debía hacer tres guesas (cien) de pastores para el *Santurantikuy*, Hilario no quiso, la señora Yáñez se acercó y le rogó, pero él le dijo que después de haberlo mortificado tanto con respecto a su estilo, que después de haberle hecho la vida imposible desde niño a causa de

sus cuellos largos, él no se sentía obligado a acceder. Ella le ofreció cien soles. Lo que sucedió

LOS MENDIVIL*

Conversación con Tanya Moscoso

es que Sabogal había regalado los reyes que compró, a Elvira Luza, Doris Gibson, a toda esa gente que le gusta el arte. Ellos habían ido como en caravana para comprar toda la producción a mil soles, imagínese cuánto ganaba ella al vender las piezas. En los años sesenta vino al Cuzco la señorita Alicia Bustamante cuñada de José María Arguedas, yo la confundí con una argentina que era la única que le compraba a Hilario, claro que a poca escala. La señorita Alicia lo primero que hizo al entrar al taller fue preguntar quién hacía esas imágenes, yo le contesté que mi esposo, me dijo que quería conocerlo y él salió de donde estaba trabajando, no se cuántas veces le preguntó si él hacía esas imágenes y mi esposo siempre le contestaba que sí. Ella le dijo que se iba a Puno y que deseaba que le hiciera un Patrón Santiago y un Nacimiento con todos los personajes, Hilario le dio un precio y ella no le pidió rebaja y le dio un adelanto. Ahí mismo comenzamos a hacer, porque era plata pues. Regresó a los quince días y nos citó en el hotel, nos invitó té y nos dijo que al día siguiente regresásemos a despedirla porque se iba a Ayacucho. Ella nos enseñó a embalar con papel higiénico y ahora todos lo hacen así. Al día siguiente fuimos al hotel a las seis y media de la mañana y nos dijo que nos tenía una sorpresa, le preguntamos cuál era y nos dijo que nos invitaba a la Feria. Nosotros no sabíamos lo que era eso, se trataba de la Segunda Feria del Pacífico, durante el primer gobierno de Belaunde. Aceptamos sin saber qué cosa llevar. Venimos pues aquí, ella nos dijo que teníamos pasaje de ida y vuelta en carro, estaba en hotel pero no dinero en efectivo pues ella no quería tocar el dinero del Estado.

Trajimos muy pocas cosas sobre todo juguetitos con lo que se divierten los niños en el Cuzco y las mascaritas que se les ponen a las guaguas, esos panes. Al llegar nos encontramos con más de ochenta artesanos que habían

traído maravillas y nosotros no teníamos ni siquiera una tela para adornar nuestro espacio, la señorita Alicia nos prestó sus telas de Castilla en tres colores: rosado, azul y granate, la Castilla es una tela de la mantilla. Le dije entonces a la señorita que quería hablar con mi mamá para que me mande materiales para trabajar, la llamamos por radio y al día siguiente ya estaba todo, el maguey, que es la madera de base para hacer las imágenes y todo lo demás. Tuvimos que trabajar a la vista del público y salimos ganando el

premio. Desde esa fecha se exige en la Feria que se trabaje a la vista del público. Ya en diciembre hicimos nuestra primera exposición en la Galería Pancho Fierro y el primer día fueron la

gente graneada de Lima, entonces Doris Gibson compró todo y no quiso que nadie comprara ni una sola pieza, toditito se lo vendimos. Como nos gustaba el fútbol fuimos al estadio y al querer ir a dormir a un hotel no nos quisieron recibir pues no teníamos maletas, todo estaba en la galería, nosotros teníamos las llaves pero no queríamos abusar yendo a dormir allá. Dormimos en la Plaza San Martín, en ese momento pasó por allí Alberto Quintanilla, que es primo de mi esposo, junto con Hernán Velarde, habían estado tomando. Al vernos allí nos preguntaron qué estábamos haciendo paseando solos en el parque, les contamos y nos dijeron que si teníamos las llaves por qué no íbamos

a la galería y les respondimos que para no abusar, nos llevaron pues a tomar con ellos algo que llamaban jaibolitos. Hernán Velarde luego le contó a la señorita Alicia lo que había ocurrido y ella dijo que cómo se nos había ocurrido hacer eso teniendo la llave. Nosotros a las nueve de la mañana abrimos la galería y aparecieron la señorita Bustamante y José María Arguedas y nos requintaron por no haber dormido en la galería y a llegar a la hora que quisiéramos. Nosotros hasta que ellos se han muerto hemos estado juntos, mucho nos han apoyado y nos han dado

a conocer, ellos también hicieron conocer a Don Joaquín López Antay y a Doña Catalina Medina, a todos ellos. Todo se lo debemos a la señorita Bustamante, cuando nadie creía que iba a llegar tan lejos con, lo que todos llamaban en el Cuzco, sus figuras deformes. Mi esposo siempre decía cuando le preguntaban por qué hacía así sus imágenes, que no podía hacer otra cosa pues sus manos lo hacían así. Ahora en mi casa en San Blas he hecho un museo con toda la obra

y los recuerdos de mi esposo, porque él ha pintado en la pieza donde vivió su vida, pues como ya dije él sufrió mucho de niño.

El ha estado en varios países luego cuando ya fue conocido. La última exposición la hizo en el Museo de Arte Italiano, Luis Alberto Sanchez le dijo que la exposición estaba preciosa y él le contestó de manera premonitoria que era la última. Quién lo iba a pensar, eso fue en mayo y él murió en noviembre.



San Rafael: Georgina Mendivil

Foto: A.S.

* **Hilario Mendivil**

Cuzco, 1929-1977. 7 medallas de oro, 2 de plata y 1 de bronce. Medalla de oro y título de Maestro de Maestros en el congreso mundial de arte popular en 1968 entre otros premios.

* **Georgina Mendivil**

Trabajó junto a su esposo. Por su cuenta ha ganado 9 premios nacionales y 6 platos de plata. Entre ambos tienen algo más de 200 diplomas nacionales e internacionales.

Veinte años de migrantes

Josefa Nolte *

a Raúl Apesteigua

La década del setenta fue testigo de un nuevo movimiento indigenista en el que la producción de artesanías y arte popular fue impulsada por las corrientes ideológicas identificadas con los sectores populares y muy particularmente, por la demanda de un mercado mundial ávido de usar y tener cosas exóticas hechas a mano. Lo popular se puso de moda. Es en esta época que muchos de los ahora maestros artesanos forjan su espacio en el escenario cultural limeño e impulsan su producción hacia el comercio fuera de sus respectivos pueblos adecuándose a las demandas de sus nuevos usuarios.

En 1975 la polémica sobre el arte popular concitó la atención de muchos artistas e intelectuales. La entrega del Premio Nacional de Arte a don Joaquín López Antay, notable retablista ayacuchano, motivó acaloradas discusiones entre quienes se sentían identificados con la producción popular y aquellos que negaban la posibilidad de que el pueblo produjera arte.

En este contexto cultural y político se iniciaron las actividades de la Galería Huamanqaqa como sala de exposiciones de arte popular con la muestra "Las Tablas de Sarhua" que reunió un conjunto de tablas recreadas a la usanza del pueblo por dos migrantes sarhuinos: Víctor Sebastian Yucra Felices y Primitivo Evanan Poma. Poco se había escuchado hablar hasta entonces de Sarhua, distrito de Víctor Fajardo en Ayacucho y menos aún de la producción pictórica del pueblo.

Esta primera muestra marcó el inicio de un largo camino de búsqueda y confrontación por parte de estos primeros pintores en Lima y de aquellos otros sarhuinos que emulando a sus coterráneos desempolvaban sus habilidades para dedicarse a pintar también. De búsqueda, porque para poder vivir de una actividad es necesario que ésta no sólo obtenga reconocimiento, si no que sea comercial. Y de confrontación en la medida que su producción artística ha estado siempre sustentada y alimentada de las viejas tradiciones de Sarhua y ellos, los artistas, son migrantes.

Las tablas de Sarhua hechas en el pueblo para fines rituales tienen formatos, temas, técnicas, materiales y usos pre-establecidos por la tradición: son troncos de 2.30 m de largo aproximadamente, cortados en forma longitudinal y estucados en su parte plana. Generalmente están divididas en 7 ó 9 espacios por grecas. En el cuadro del extremo superior se representa al sol y la luna y en el inferior, generalmente a la Virgen de la Asunción o algún otro santo. En los espacios intermedios se representan escenas familiares de personas reales y concretas relacionadas con la pareja dueña de casa. Es común en estas tablas el fondo blanco puro, el realismo intelectual (personajes que se identifican por sus actividades más que por sus rasgos físicos), el uso de perspectivas múltiples producto de una percepción dinámica del espacio, la ausencia de perspectiva lineal y la utilización de colores planos.

Los pintores de Sarhua, en Sarhua, son artistas eventuales que cumplen con esta actividad como parte de sus obligaciones de compadres. Pintan las tablas para obsequiarlas el día en que se techan las casas nuevas para colocarlas como "alza techos" acompañadas por otras dos vigas hechas de *q'eru* (palo de maguey) pintadas de rojo y blanco que van a los lados de la principal. Estas tablas pintadas para la clientela de la comunidad tienen un sentido ritual y cuando se elaboran no se valoran en términos económicos. Aunque sabemos que todavía se mantiene esta tradición todo parece indicar que languidece.

En Lima, los pintores de Sarhua que han logrado hacer de esta actividad una forma de vida, no pasan de diez.

MAQTAKITANACUY (detalle en Tabla de Sarhua)

Los solteros ha de tener solamente una enamorada exclusivamente para casarse. Al descubrirse que son dos pelean furiosamente quitándose al hombre preferido. La ganadora se quedará con el mozo de venganza harán hechicería la perdedora. (sic)



TABLAS DE SARHUA...

Ellos agrupados en dos talleres: Asociación de Artistas Populares de Sarhua y Hermanos Berrocal, han combinado sus labores de pintores con las de comerciantes de artesanía en ferias locales.

Su producción tiene actualmente dos vertientes claramente diferenciadas: aquella destinada al comercio masivo en el mercado artesanal y hecha en serie a partir de los temas que tienen mayor aceptación y una segunda cuyas características la enmarcan dentro del arte popular.

Las tablas de Sarhua en Lima, hijas y nietas de aquellas elaboradas en el pueblo, han ido encontrando su propio camino y diferenciándose tanto en forma como en contenido de las originales. El tronco ha sido sustituido, primero por tablas de madera y luego por madera laminada; los formatos han tomado otras proporciones tomando como referencia las medidas estandarizadas de la madera laminada para minimizar sus costos y los materiales naturales utilizados en Sarhua han sido reemplazados por sustitutos industriales. Mantienen los fondos blancos aunque con más discreción y utilizan las témperas para colorearlas con los colores puros y planos.

El contenido de estas nuevas tablas está referido a mitos, fiestas, labores agrícolas y ganaderas, tradiciones y costumbres del pueblo; han sido testimonio de los hechos que estremecieron al pueblo y más recientemente de las vivencias de sus autores como migrantes en la ciudad de Lima. De esta producción, los pintores han seleccionado los temas de mayor éxito comercial para reproducirlas en serie aunque siempre manteniendo un tratamiento individual. En los últimos años han comenzado a hacer souvenirs con la técnica de las tablas y algunos detalles de las mismas (llaveros, cajitas, etc). Es una estrategia muy válida para diversificar su producción comercial y mejorar sus ingresos económicos.

En forma paralela y constante tratan temas nuevos, amplían los ya tratados e inclusive hacen series sobre un mismo tema lo que, para los interesados en temas andinos, es una fuente



Tabla de Sarhua

de primera mano. Las tablas de Sarhua además de su valor artístico, tienen un valor testimonial invaluable. Nos han permitido acercarnos a la cultura andina contemporánea, reconocer la continuidad y el cambio, adentrarnos al imaginario de la misma para comprender aquello a veces inalcanzable con las palabras.

Las tablas de Sarhua "limeñas" se han expuesto en muchas ocasiones tanto en el Perú como en el extranjero. Han recibido el reconocimiento como obra artística y testimonial, pero sin duda alguna el mérito de su actual

existencia lo tienen los pintores por su tenacidad e inteligencia para sobrevivir en un país como el nuestro que ha pasado por crisis tan prolongadas.

El vínculo generacional entre las tablas de Sarhua hechas en el pueblo y las limeñas, es claro. Los pintores en Lima son sarhuinos migrantes que han mantenido su relación con el pueblo a través de los familiares que aún viven allá, las diferentes organizaciones provinciales de Lima, la recreación de sus fiestas y las visitas anuales al pueblo, fortaleciendo sus recuerdos y sintiéndose profundamente sarhuinos. El haber tenido el quechua como lengua materna y haber vivido su infancia en la comunidad les da una visión del mundo claramente definida.

Los hijos de estos migrantes ya han nacido en Lima, sus visitas a la comunidad han sido esporádicas y probablemente más alejadas conforme crecían porque sus intereses están orientados a su vida en la ciudad. Algunos de estos jóvenes se han incorporado a trabajar en los talleres desde pequeños y han aprendido las técnicas, no podemos predecir el giro que tomarán los temas que más adelante traten, ni podemos garantizar que de esta nueva generación salgan artistas que tomen la posta; por ahora ellos son trabajadores en los talleres. Quizás algún día asuman la dirección de los talleres para renovarlos con sangre nueva, esperamos que salgan nuevas vetas que se está forjando en las ciudades fruto de la alternancia entre lo rural y lo urbano, entre lo andino y lo occidental. Después de 20 años de haber migrado a Lima las tablas de Sarhua tienen características muy definidas, son un producto nuevo y joven. No le tememos al cambio, por el contrario estamos convencidos de que la renovación es lo que permitirá que existan por muchos años más como una manifestación plástica. Confiamos en su futuro por el vigor que todavía demuestran sus creadores.

* Josefa Nolte

Antropóloga. Investigadora del Seminario de Historia Rural Andina de la U.N.M.S.M., del Inst. Nac. Indigenista de México y del Museo Nac. de Antropología y Arqueología del Perú. Responsable de la Galería Huamanqaqa, Direc. de Antisuyo, Colaboradora en Terra Nova.



CARMELÓN*

Conversación con Luis Chávez

En Sarhua cuando se hace casa los compadres regalan tablas con genealogía familiar. En mi casa, papá tenía como vigas que sostienen el techo, dos tablas, porque tenía

dos compadres, ahí estaba dibujada toda la familia.

Para los niños las tablas son como fotografía. Ahí vemos a toda nuestra familia, sus ropas, sus profesiones, todas sus costumbres. Yo miraba esas tablas bonitas y un día en la escuela nos hicieron dibujar y yo me saqué 18, la más alta nota de mis cursos.

Desde chiquito he visto como preparaban la tabla. Como pintaban en el palo de maguey con tinte natural. De ahí se ha ido acumulando mi afición de pintar.

En el año 80 don Víctor Yucra, don Primitivo Urbanán y don Juan Gualberto Quispe regresaron de Lima a Sarhua. Ellos tenían el proyecto de formar una empresa comunal de Sarhua. Don Víctor era organizador de pintura. El invitó a todos los sarhuinos para concursar. Nos dió primero un papel para dibujar y después en la Casa Coral de Sarhua, nos dio tabla de tripley para concurso. Ahí yo dibujé un señor montado en su caballo conversando con otro y después dibujé unas llamas. En concurso yo gané segundo puesto, el primero ganó Reinalda Quispe. Con la platita del concurso compré lápiz y cuaderno para seguir practicando.

Cuando estaba en 4to. grado mi papá me dice: ahora ya hijito, ya escuela acaba, tienes que ir a cuidar animales en la puna. En Sarhua cuando termina escuela nos ubican para cuidar tuna, para trabajar chacra.

Yo le dije que no puedo porque quiero aprender pintar con el Maestro Víctor Yucra. Mi papá aceptó. Ahí comencé trabajar el año 81 en Casa Coral con el Maestro, trabajé 3 meses. El Maestro dibujaba y Reinalda Quispe y yo pintábamos.

El 82 viajo a Lima y trabajo vendiendo loterías. También trabajo con mi primo Ciriaco Berrocal como ayudante de jardinero. En noche estudio.

En el año 84, cuando estaba caminando en Surquillo, encuentro con Don Primitivo Urbanán que era mi tío en Sarhua. El nos dió un cuartito de

estera y ahí comenzamos a trabajar, pintando. Vivimos con mi tío 6 ó 7 años. Ahí me conocí con Julián Ramos que trabajaba desde chiquito con mi tío. El fue mi otro Maestro.

En ese tiempo hicimos *tabla genealogía familiar*, hicimos *sigla anual* que ahora lo han llevado a Holanda. Hicimos tarjetas, postales, calendarios; trabajé hasta el año 91, yo sólo pintaba, el dibujo lo hacía el Maestro, nosotros pintábamos nomá lo que nos señalaba.

Por cuestión económica, conversé con mi hermano Pompeyo que había conseguido su puestito para vender artesanía en Miraflores, y me fui a trabajar con él hasta el 94. Ahí sí dibujaba ya.

El año 94 conocí al doctor Pablo Macera. El iba al puestito de mi hermano. Un día que yo estaba dibujando escena de Hilla Macta el doctor me pregunta: Carmelón, qué significa este dibujo. Este es un cuento, le dije. Quién te ha contado ese cuento, me dijo; mi abuelita, le dije.

En realidad los cuentos me contaba mi abuelita Francisca Puma Canchari en la puna, en Huarque, cuando estábamos pastando ovejas. En la puna es solitario pue, no hay nada de persona, claro, animales nomá unos cuantos, todo solitario en la puna. Ahí pastábamos los dos nomá oveja, entonces me contaba, ella me decía que me contaba lo que se acordaba nomá. Cuando ella era chiquita sus hermanos contaba noche y ella escuchaba nomá unos cuentos largos, entonces mi abuelita se quedaba dormida escuchando cuentos, ése me contaba lo que recordaba. Después me contó también su hermano Quintín Puma Canchari cuando cuidábamos tuna en Kichawa me contó.

Entonces el doctor me dijo: ¿puedes escribir ese cuento en quechua y en castellano? yo le dije que tenía sólo primaria, que no podía hacerlo bien, pero él me dijo que lo escriba nomá y me dió su dirección para llevarle el cuento de Hilla Macta. Desde ahí estoy trabajando con él.

*Carmelón Berrocal

Pintor quechua, nacido en Sarhua. Ha realizado exposiciones en el Museo Nacional de la Cultura y en el Banco Continental. Es integrante de la Asociación Pintores Hermanos Berrocal y autor de los dibujos y cuentos del primer número de la colección Cuentos Pintados del Perú, dirigida por Pablo Macera.

Contador y Dibujante

BERROCAL

Imaginario del arte

LA TÉCNICA DE LA FILIGRANA

ANDRÉS GUAYLUPO*

Roberto Villegas Robles

Andrés Agustín Guaylupo Roque, nació en Catacaos el 5 de mayo de 1918. Aprendió el oficio de joyería de su padre Juan Guaylupo Yovera. Tuvo como maestro a Santiago Ñopo Rebolledo, con quien aprendió a dibujar; esta disciplina le ayudó a proyectar sus creaciones, solucionando los problemas formales en el papel, para luego ser plasmados, con más facilidad, en metal precioso.

Experto en el oficio, para don Andrés, como se le llama en su pueblo, no hay imposibles, pues él conoce todas las técnicas, como son: fundición, laminado, repujado, cincelado, burilado y sobre todo, la que le ha dado mucha fama: la técnica de la filigrana; en esta especialidad hace las joyas más delicadas como son los aretes conocidos como "dormilonas", sobre todo las que son hechas en oro. Es costumbre que las "chinas" campesinas, luzcan primorosos aretes de oro por razones de prestigio, no por lo que significan en su valor económico, sino por el atavismo cultural. Es por esto que atesoran desde hace varias generaciones las joyas y en muchos casos las Libras Peruanas de Oro, las mismas que van heredando de madres a hijas.

Durante su larga trayectoria como artesano ha elaborado infinidad de obras en filigrana de oro y de plata para el consumo interno de la región. Hasta hace algunas décadas, cuando el turismo se hacía por barco, los comerciantes se llevaban a los puertos de Talara y Paita gran cantidad de sus obras, donde eran adquiridos por los extranjeros que llegaban de diferentes países.

Aparte del trabajo de confección de joyas, también realiza restauraciones. Uno de los trabajos que le ha valido mucho prestigio en la región es engalanar las imágenes religiosas, tales como la corona cincelada para el Señor Cautivo, las aureolas de San Martín de Porres,

la de la Virgen del Carmen, la de la Virgen de las Mercedes, así como custodias para muchas iglesias, sin dejar de mencionar los estandartes de plata que acostumbra tener las cofradías de los diferentes pueblos de la región.

Uno de los trabajos que le ha dado más satisfacción es la corona y el cetro que confeccionó para Madeleine Hartog Bell, cuando fue galardonada como "Miss Mundo"; los organizadores le mandaron hacer unas dormilonas de 45 gramos de peso.

Si bien don Andrés es un artesano que trabaja desde el año 1928 en la joyería, no es amigo de participar en concursos ni exposiciones; es un hombre que trabaja calladamente en su taller, con su esposa, hijos y nietos, como lo hace la mayoría de los artistas populares, en el anonimato y sin buscar preseas ni aplausos.

Casado con Eduarda Flores Taboada, tiene diez hijos y varios nietos. Todos ellos trabajan juntos en el mismo taller; también han tenido discípulos que han emigrado a otras regiones del país y muchos de ellos a otros países. Las hermanas de don Andrés también se dedican a la joyería, como es la costumbre en Catacaos. La joyería es una especialidad que se hereda de padres a hijos.



* Andrés Guaylupo

Nació en Catacaos. Joyero autodidácta, experto en la técnica de la filigrana.

Confeccionó la corona y el cetro para Madeleine Hartog Bell, cuando fue galardonada como Miss Mundo. También realiza restauraciones.

VÍCTOR MANUEL

JUAREZ*

Nací en Chulucanas en una familia muy pobre. A los seis años comencé, como jugando, a hacer ollitas de barro, que mi tío Polo Ramírez quemaba para luego yo, intentar vender. Las ponía en bolsitas y casi siempre terminaba regalándolas o jugando con ellas.

Mi tío Polo fue mi primer maestro, yo siempre estaba cerca de él viéndolo trabajar. A los diez años mi tío me trajo a Lima. Trabajé algo aquí en un taller, aprendiendo a hacer moldes. Trabajaba con adultos pero yo aprendía rápido. A los trece años regresé a Chulucanas con el deseo de hacer piezas propias, originales, muy mías. Trabajé mucho y paralelamente comencé a hacer dibujos cargados de simbolismos.

La técnica de la cerámica de Chulucanas proviene de la civilización Vicus, que creo es la más creativa del

país, y de la cultura Tallán, que sobre todo hacía objetos utilitarios. El dialecto que hablaban los Tallanes se llamaba ZEC, del cual aún se usan algunas palabras. Me gustaría que se usara más este

dialecto, por ejemplo para los nombres de las calles. Yo me baso en la técnica de los Tallanes porque eran capaces de expresar mucho sentimiento, expresar las vivencias del cuerpo y del alma.

A los 15 años regresé invitado a Lima y realicé mi primera exposición individual. Aquí conocí a la señora Patricia Ruiz de Somo-curcio, quien me apoyó mucho, ella admiraba mi trabajo y confió en mí. Aprendí mucho de ella y de su familia, en el aspecto vivencial.

En esta muestra vendí varias piezas y esto me motivó a continuar. A los 16 años expuse en el Museo de la Nación, ésta fue una gran experiencia. Prácticamente recién empezaba y ya me



"Enigma de un ser"

Muestra en el Cultural Arts Center y en el NuPerú International Folk Art Gallery, St. Louis Missouri (USA) 1996

daba cuenta del largo camino de trabajo que me esperaba. Aquí también vendí algunas piezas, pero esto no era lo importante, sino poder brindar a los demás el mejor fruto de mi trabajo.

Creo que la creación nace influida por nuestro entorno, pero para que sea auténtica debe salir desde nuestro interior, de una manera natural, como algo único. Lo importante es descubrir nuestras propias posibilidades y luego trabajar con mucho empeño. Esto me lo enseñó mi madre que es muy fuerte para defender sus ideas. Creo que es muy importante defender los principios que enseñan los padres. Yo, siempre, estoy pendiente de eso y quisiera que todos pudiesen y quisiesen hacerlo.

En EE.UU., donde he estado recientemente, me di cuenta de la importancia de esto. Allí hay profesionales que no ponen sentimiento en lo que hacen, no buscan el desarrollo de sus valores, son como máquinas. No son todos pero son muchos; creo que no es culpa de ellos sino de la educación que reciben, del sistema que impera allá, que los vuelve inmaduros e infantiles. Creo que nunca la tecnología puede superar al ser humano o a la naturaleza.

Allá, en EE.UU. expuse en el Cultural Arts Center y en Nu Perú International Folk Art Gallery St. Louis Missouri

Víctormanuel Juárez, (1974) ceramista autodidacta, discípulo de Polo Ramírez. Ha participado en múltiples exposiciones colectivas e individuales



"Fortaleza de un sueño infinito"
Muestra en la Galería Praxis, 1995

Estoy muy contento aunque hay cosas que, creo, deben cambiar. Por ejemplo mitos ancestrales de comportamiento humano que dificultan el desarrollo de la juventud y que algunas veces se convierten en traumas. Siento que mi familia está cambiando, que mi pueblo está cambiando, mejor dicho asimilando, cada vez que puedo yo les hablo, es necesario que termine la violencia en los hogares, tomar otro rumbo, ver el mundo de otra forma, tener propósitos firmes en la vida.

Paralelamente a mi trabajo vivo mi juventud, disfruto de mi familia, quiero la vida intensamente y así trato de vivirla. Tengo un sueño, y es que lo que yo haga tome vida propia, será por eso que en todas mis cerámicas están presentes los ojos, en ellos está la vida, el alma.



"La filosofía del ave"
Muestra en el Museo de la Nación, 1994

UNA ANTIGUA TRADICION LIMEÑA

LA PROCESSION DEL SEÑOR DE LOS MILAGROS

Bien podríamos afirmar que, a partir de este año, la histórica procesión del Señor de los Milagros ha tomado nuevos rumbos. Era necesario facilitar el devoto tributo que se le brinda año tras año y para esto, nada mejor que llevar Su presencia hasta los lugares más apartados de nuestra ciudad, hasta los hospitales, los hospicios de ancianos, etc., que se veían imposibilitados de llegar hasta ella. Surgió así la magnífica idea de portar la pesada anda, ya no sobre los hombros de las bien organizadas cuadrillas de cargadores de la Hermandad, ahora se utilizó un transporte adecuado especialmente para este fin. Así, cientos de miles de fieles pudieron tener acceso a esta demostración de fervor religioso que constituye una de las procesiones más importantes en el mundo entero.

La majestuosa procesión se desplazó por las calles limeñas luciendo todo su esplendor y belleza, esta vez restaurada y recuperando, después de muchos años, su antigua prestancia que conmueve a propios y extraños.



Antes de la restauración

luce en todo su esplendor para beneplácito de sus devotos que, ya no sólo pueden admirar y orar ante el Cristo crucificado como un acto de fe, sino además contemplar la belleza que, como obra estética, estaba perdiendo. Hoy la hemos recuperado y estamos muy orgullosos de ello.

EL ANDA

Las Madres Nazarenas, guardianas de nuestra más cara tradición, veían con tristeza como año tras año, la Sagrada Imagen se iba deteriorando, el tiempo y el clima iban dejando allí sus huellas destructoras.

En 1991, el **Banco de Crédito del Perú** con la colaboración de destacados profesionales del Museo de Osma, decidió hacerse eco de esta preocupación y uniendo esfuerzos se abocó a la difícil tarea de restauración y conservación de nuestro Señor de los Milagros. Se realizaron así labores de limpieza y consolidación de la capa pictórica, estucado de las zonas faltantes, retoques y eliminación de los hongos que cubrían la superficie. Los resultados fueron excelentes. Hoy



Después de la restauración

LA VIRGEN DE LA NUBE



Antes de la restauración

En la parte posterior del anda, se encuentra la Virgen de la Nube. Esta, al igual que la imagen de Nuestro Señor, había sufrido los estragos ocasionados por los años. No hubiese sido completa la labor si se hubiese obviado este aspecto. Sin escatimar esfuerzos se continuó, y en 1992 se restauró el cuadro de la Virgen. Hoy la podemos admirar en toda su excelsa belleza.

Cuando la sensibilidad y el amor por lo nuestro son tan sólidos, como lo han demostrado los auspiciadores y los profesionales que pusieron en esta obra toda su

dedicación, ni el tiempo es capaz de detenerlos. Recuperamos así, la fe en el esfuerzo humano.



Después de la restauración

EL MURAL

En 1651, sobre un muro de adobe, fue pintada la Sagrada imagen de Nuestro Señor Jesucristo. Su ejecución fue atribuida a un negro de la casta Angola. Era mediados del siglo XVII en el barrio de Pachacamilla. Cuenta la historia que, cuando en Noviembre de 1655 se produjo en Lima un fuerte terremoto, muchas edificaciones se



Antes de la restauración

derrumbaron, quedando en pie el Sagrado Mural. Pero el implacable tiempo amenazaba con destruir tan preciada reliquia. Afortunadamente, atentos a lo mucho que significa para

la tradición y la devoción limeñas, en el primer semestre de 1994, la institución bancaria nuevamente despliega su esfuerzo y, después de un esmerado trabajo, logra recuperar y devolver al mural su original belleza que hoy luce, para beneplácito de la fe limeña, en el Altar Mayor de la Iglesia de las Nazarenas.



Después de la restauración

Para complementar los trabajos de restauración efectuados en las imágenes, desde el año 1994 se están realizando labores de recuperación en los altares y las capillas de la Iglesia de las Nazarenas.

Habiéndose avanzado en un cincuenta por ciento las tareas, el Complejo Monumental es ahora un marco adecuado para albergar las Sagradas Imágenes. Según nos comunicaron las religiosas Nazarenas esto ha sido posible, también, gracias al apoyo del BANCO DE CRÉDITO DEL PERÚ, con el concurso del Museo de Osma y el Museo Larco.

Pintura mural en la provincia de Bolívar, La Libertad¹

Mensajes en los muros del tiempo

Raúl Zevallos Ortiz *

Ubicada en la margen derecha del río Marañón, la provincia de Bolívar se asienta sobre un brazo de la cordillera cuyas crestas se elevan desde los 800 metros, que tiene como altura promedio el cauce de este río, hasta cerca de 5000 metros en los montes más altos como el de Cajamarquilla; en estas cumbres se dividen las vertientes del Marañón de las que van al Huallaga, de los 30 kilómetros. Los caminos de herradura continúan siendo las vías más importantes y no han variado mucho desde la época en que Garcilaso describiera esta región como *"tan dificultosa de andar, que por algunos caminos de desguindan los indios ocho y diez estados de alto, por que no hay otros pasos"*.

Entre los visitantes que han dejado testimonio de su paso por esta provincia, se encuentran los obispos Toribio de Mogrovejo y Baltazar Martínez Compañón, el misionero y cartógrafo Manuel Sobreviela, el sabio naturalista Antonio Raimondi, el capitán y geógrafo Gustavo Arboleda y el explorador Víctor von Hagen, quien hace apenas 40 años afirmaba tajantemente que esta era *"la región menos conocida del Perú"*.

Aquí, como en otros lugares, el uso decorativo y ritual de la pintura mural tiene una tradición muy antigua. En casi toda la provincia existen manifestaciones notables y poco conocidas de pintura parietal, ubicada en oquedades rocosas que ocupan la parte alta de cerros casi inaccesibles. Hay valiosas referencias al respecto en los trabajos del arqueólogo Abel Vega Ocampo. De otro lado, hasta hoy continúan vigentes algunas formas utilitarias del muralismo y se mantiene el uso de arcillas de color para el pintado de casas y edificios.

Hasta épocas recientes, era posible apreciar en esta zona, variadas mues-

tras de murales de la época colonial, existentes en iglesias y capillas. Actualmente, la mayor parte de esas expresiones artísticas han desaparecido, con la excepción parcial de las iglesias de Bambamarca y Uchucmarca, distritos de la provincia de Bolívar perteneciente a la antigua unidad geográfica y cultural que constituía el territorio de los *Chachapoyas*. Durante la colonia, esta región tomó el nombre de Cajamarquilla.

BAMBAMARCA.-

San Martín de Bambamarca, comunidad campesina y cabeza de distrito, se encuentra a 65 kilómetros de camino al sur de Bolívar, distancia que debe recorrerse a pie o a caballo. Su iglesia muestra en la fachada e interior, por lo menos cuatro capas de pintura mural superpuesta. Se encuentra bajo la advocación de San Martín de Tours, cuya imagen aparece en la parte central y superior del frontis, debajo de la figura del Padre Eterno.

La estructura de piedra de la iglesia, de una sola nave, no ha sufrido mayores deterioros a pesar de su antigüedad, que aparece indicada en el dintel de una puerta, a la derecha² del presbiterio: *"oi a seis de (¿maio?) de 1579 se pvso"*. Sin embargo, la pintura mural que algún día ocupaba todo el espacio interior del templo, ha sufrido daños considerables por efecto de las filtraciones de agua, pues hace muchos años que el techo de paja no se renueva³.

En su fachada, la iglesia exhibe tres paños murales: el frontis propiamente dicho y las prolongaciones de las paredes laterales que, cubiertas por el techo, forman una especie de zaguán. La pintura evidencia retoques relativamente recientes, ejecutados por un artista mucho menos experto que el original. El Padre Eterno se encuentra en el ángulo más alto del muro frontal, más abajo aparece San Martín Tours a caballo, rompiendo su capa con la

espada para compartirla con un mendigo. Una cadena de flores enlazadas con cintas, forman los frisos inclinados que sirven de marco superior a esta parte del mural. En el nivel inmediato, a los costados de la ventana, se ha representado imágenes simétricas de aves con el pico alzado al cielo. Se trata posiblemente de ocas o patos silvestres, que forman parte de la iconografía de San Martín. Luego, en el nivel ubicado por encima de la puerta, encontramos la imagen muy deteriorada de San Agustín, cuya orden fue la primera en recorrer esta región. El santo de Hipona está en medio de un arco ornamental, flanqueado por dos ángeles simétricos que lo anuncian con trompetas.

El último nivel se encuentra a la altura de la puerta y es el más deteriorado. A la derecha encontramos los restos de un sillón pontifical, que tal vez era ocupado por San Pedro. Junto a la puerta, un motivo floral o de follaje ha quedado confusamente mezclado, en la última repintura, con la que podría ser una voluta de fuego. A la izquierda de la puerta, una figura muy borrosa que sostiene una espada, debe tratarse de San Pablo. De las prolongaciones laterales, sólo aquella ubicada a la derecha exhibe restos muy deteriorados de pintura e inscripciones.

Dentro del templo, en el coro alto, el tema de la Inmaculada Concepción defendido por los franciscanos se ha



Iglesia de Bambamarca, San Martín de Tours en el frontis

representado con algunas características de la Virgen del Quinto Sello: María se encuentra por encima del sol y la luna y aparece pisando a un dragón que, junto a las figuras de los astros, representan posiblemente la idolatría local. La Virgen está rodeada por dos ángeles y por los símbolos habituales de sus letanías. Este mural debe corresponder a una segunda época misional, pues los franciscanos reemplazaron a los agustinos en la zona. Algunos de los primeros mapas que se conocen de esta región, son aquellos publicados por el franciscano Manuel Sobreviela.

Ajenos a las convenciones iconográficas correspondientes a la Virgen María y al apocalipsis, algunos pobladores de Bambamarca consideran que la pintura mural del coro alto representa más bien la leyenda de fundación del

pueblo, en la cual, una fiera desconocida de terrible aspecto, con garras de perro, alas y cola retorcida, ocasiona una gran mortandad y destrucción, forzando el éxodo del pueblo antecesor de los bambamarquinos, desde un lugar llamado *Liura* en la selva, hasta su actual asentamiento. La observación podría pasar sin comentarios si no fuera porque la versión local del dragón o *Amaru*, que se ha mantenido vigente en la memoria popular hasta épocas recientes, evoca algunas semejanzas con el dragón representado en el coro alto. Una alegoría similar aparece con el nombre de *Uscaiguai* en la Relación de los Agustinos, mientras que otra figura equivalente se denomina *Caiguash* en "La Serpiente de Oro" de Ciro Alegría, novela que describe la vida en la parte baja de esta región.

Hay también una evidencia mural de la visita de Santo Toribio de Mogrovejo, quien siendo Arzobispo de Lima pasó por esta zona como parte del recorrido de sus visitas pastorales. La representación del arzobispo se encuentra a la derecha de la nave, en actitud de recibir una ofrenda. Esta conmemoración, muy posterior a la visita, corresponde tal vez al siglo XVIII. La parte conservada de este mural exhibe una gran exquisitez en los trazos y un manejo hábil y mesurado del color y de la luz, que evidencian a un artista de talento y experiencia. Es posible que a la misma época correspondan los otros murales que destacan en el conjunto, como aquellos del muro testero y del coro alto.

En el muro testero, que alcanza una altura aproximada de 11 metros, podría existir un antiguo mural cubierto por el inmenso retablo central. Los murales situados en las partes no cubiertas muestran a San Francisco y Santo Domingo en el nivel más bajo, un grupo de ángeles músicos en el nivel medio y otro grupo de querubines más arriba. El conjunto se enmarca en cortinajes dibujados con gran destreza.



Bolívar, pintura parietal cerca a Chellén (detalle)

En Bambamarca existe también una vieja Capilla de Difuntos, casi completamente derruida, que conserva sin embargo un delicado altar de albañilería, cuya estructura está hecha íntegramente de caña cubierta de arcilla, en la cual un íntemuralista popular ha representado diversos motivos funerarios.

Es interesante observar que la orientación del frontis en la iglesia de Bambamarca, corresponde aproximadamente con la salida del sol en Junio, mientras que el frontis de la Capilla de Difuntos se alinea con la puesta del sol en Diciembre. La ubicación habitual del sol y la luna en la iconografía andina también se encuentra invertida en la pintura de la capilla funeraria.

La antigua casa parroquial se encuentra derruida, en cambio se conserva el inmenso arco que sirve de campanario. El pueblo tiene además otras dos capillas: la de la Virgen del Rosario y la de Jerusalén.

El pueblo de Bambamarca, al que tal vez nunca ha llegado un vehículo motorizado, está ubicado en las inmediaciones de la antigua laguna de Saucín, hoy convertida en campo de fútbol. La fiesta patronal sigue celebrándose como hace varios siglos, el 11 de Noviembre, día de San Martín de Tours.

El trazo de los retoques más recientes en la fachada de la iglesia, así como los dibujos en la capilla de difuntos, muestran, en su carácter rudimentario y sencillo, el último esfuerzo local por conservar una herencia cultural cuya importancia aún podía percibirse. Ese impulso, vinculado con la devoción religiosa, el orgullo y la organización local, hoy parece extinguido.

Es prácticamente imposible pensar en una restauración -profesional y cuidadosa- de la pintura mural existente en iglesias y capillas como ésta, sin embargo, si sólo pudiera evitarse que avance la destrucción de estos viejos testimonios de la historia local, Bambamarca y otros pueblos similares aún tendrían valiosas lecciones y algunos tesoros que enseñarnos.

UCHUCMARCA.-

En un desvío de la carretera que comunica a la capital provincial

de Bolívar con la ciudad de Celendín en Cajamarca, se encuentra el pueblo de San Juan Bautista de Uchucmarca, cuya iglesia de piedra construida a fines del siglo XVII, conserva algunas muestras de su antigua pintura mural que en otra época debió ser impresionante. Han desaparecido, por ejemplo, la imagen de San Juan Bautista en el frontis, y la figura de la Virgen María en el coro alto. Ambas pinturas fueron destruidas hace pocos años, cuando se decidió rebajar el techo para sustituir la paja por calamina.

Hoy sólo queda para consuelo, la parte inferior de la pintura mural ubicada en la fachada, donde aparece la base del pedestal de San Juan Bautista y el escudo de armas del conquistador Juan Pérez de Guevara, primer encomendero de la zona, así como las antiguas inscripciones enmarcadas que indican, a un costado, la fecha de construcción de la iglesia (1692) y el nombre de su constructor (el cura Luis José de Castro Domonte); al otro lado, una leyenda en verso da a conocer el nombre del fundador del pueblo:

En la misma pared, pero en la parte interna (coro alto), la modernización del techo ha mutilado el inmen-

« Aquel famoso Don Juan Pérez de Guevara, fue quien me fundó, y por su fe, su nombre propio me dan. El fue quien con tanto afán después del Ser. General me conquistó muy leal para ser mi encomendero y su nieto doctrinero me edificó, lival ». (sic)

so mural que representaba la Asunción de María ante los apóstoles. El único recuerdo de la presencia de la Virgen es la leyenda que quedaba a sus pies, proclamando: "Concebida sin pecado original". Más abajo, los sorprendidos discípulos del Nazareno contemplan la milagrosa elevación de María. El asombro que muestran los apóstoles se justifica ahora doblemente, pues la imagen de la madre de Jesús realmente ha desaparecido para siempre.

Sobre el retablo de madera de uno de los altares laterales, donde hoy se ubica el Señor de los Milagros

(cuya devoción ha desplazado a San Juan Bautista como Santo Patrono), se encuentra pintada el águila bicéfala de la Casa de Austria, posible testimonio de alguna donación o reconocimiento, o tal vez copia de una figura más antigua.

Si pudiera encontrarse alguna fotografía de la fachada y el coro de esta iglesia, antes de la destrucción de sus murales, podríamos conocer con detalle las características de la pintura original y la magnitud del daño ocasionado en los últimos tiempos, sin embargo, ningún esfuerzo podrá reparar esa ausencia.

MENSAJES EN LOS MUROS DEL TIEMPO.-

Resulta aleccionador y dramático comprobar que, mientras la mayor parte de los murales ha desaparecido de las iglesias en la provincia de Bolívar, en cambio las pinturas murales más antiguas de la zona, aquellas ejecutadas por artistas primitivos que vivieron en esta región hace miles de años y que utilizaron las superficies casi verticales de las paredes rocosas ubicadas en lugares de difícil acceso, aún se conservan desafiando al tiempo. Los fines rituales de propiciación y recuerdo en aquellas obras de arte, tal vez no diferían mucho de los propósitos que animaron años después a los artistas de la época colonial, sin embargo, su ansia de eternidad se muestra mucho más firme y previsor. Tal vez la pintura mural de épocas posteriores, tan frágil y expuesta a la destrucción, debía volver los ojos a la propuesta de esos viejos maestros, e integrarse a la naturaleza para perdurar con ella.

1.- El presente trabajo es parte de la Encuesta de Pintura Mural Andina, auspiciada por la UNESCO y dirigida por el doctor Pablo Macera.

El autor agradece la colaboración de las autoridades locales de Bolívar, Bambamarca y Uchucmarca, y los servicios del Sr. Elmer Peche, guía en el camino de Bolívar a Bambamarca.

2.- Todas las indicaciones de dirección se consideran desde la ubicación del Altar Mayor, mirando hacia la puerta principal.

3.- El antiguo techo de paja se mantenía sin renovarse hasta mayo de 1995.

*** Raúl Zevallos Ortiz**
Cineasta y Comunicador. Realiza investigaciones sobre arte e iconografía. Profesor en las universidades de San Marcos y Garcilaso de la Vega.

La colección de ELVIRA LUZA*

Su casa es un pequeño museo arreglado con amor y constancia. Cada rincón nos da fe de su dedicación y su entrega a esta minuciosa labor de recoger los testimonios artísticos del hombre peruano. Con sencillez nos habla de su larga vida, con cierta nostalgia la acompañamos, a través de su recuerdo, por los largos caminos del Perú.

« Fue a través de Alicia Benavides que conocí el arte popular peruano. Ella tenía la Peña Pancho Fierro, allí nos reuníamos y allí comencé a amar todo esto.

He viajado mucho, conozco todo el Perú y a algunos lugares he regresado hasta 7 veces. Los mejores recuerdos que guardo son del Cusco y de Ayacucho. Cada vez que des-

cubría algo, lo amaba más, mi vida se enriquecía, cada vez más fascinada por lo que hacían nuestros artistas.

De esto hace muchísimos años... conocí a los Mendivil, a Margarita Gutiérrez -gran conocedora del mundo artesanal-, a López Antay, un hombre extraordinario. Iba de casa en casa, buscándolos, comprándoles, era como una obsesión. También iba a las ferias, a los mercados, siempre en pos de algo nuevo, recogiendo riquezas de todos los rincones del país.

Hará quince años que ya no viajo; ahora vivo con mis piezas que son parte de mis recuerdos. Hoy todo es distinto... »



* **Elvira Luza**

Una de las más importantes coleccionistas de arte peruano.

EL MAESTRO URBANO

JESÚS URBANO*



Conversación con Luis Chávez

Cuando yo estaba de 11 o 12 años, tuve conocimiento del retablo con el maestro López Antay, el patriarca de los retablos.

En aquel tiempo, así menor de edad, yo era jardinero en el parque Sucre de Huamanga. No sabía quién era López Antay y él cuando pasaba por el parque me pedía tallos de flores para su jardín, sin conocerlo yo lo regalaba.

Pasando los años cuando cambió el alcalde me sacaron del Concejo, porque era menor de edad. Después trabajé en una panadería y un día, que fui a la feria dominical de San Juan Bautista, conocí el taller del señor López y yo también quise ser maestro. Como no tenía trabajo fijo fui a buscarlo para que me enseñe. Entonces me dijo: seguro que eres un vago, mañoso, por eso te han botado del Concejo. En eso llegó su mujer, la señora Agustina, y le dijo que no me trate mal. Bueno, ahí el Sr. López me dijo que regrese el domingo para conversar. Yo, como quería aprender, quería ser maestro, me fui y

me recibió con un poco de desprecio. Me preguntó como en confesionario toda mi vida, mismo taita cura: quién era mi

padre, si tenía chacra, ganado, todo me preguntó. Me dijo: aquí tengo muchas cosas que perder, yo necesito garantía para meterte en mi casa, sino no puedo recibir. Entonces regresé a Huanta a buscar a mi madre para que me apoye. Le dije a mi madre que quería ser santero. Animé a mi madre y me acompañó a Huamanga a hablar con el Maestro. Así él me recibió, diciéndole a mi madre: Si tu me garantizas poniendo tu huella digital en papel yo lo voy a recibir, por primera vez voy a recibir a un extraño para enseñarlo.

Comencé a trabajar con el Sr. López, primero enderezando clavos de unos cajones importados y cortando maderas para hacer cajones. Luego me enseñó a hacer cofres y baúles antiguos. El maestro me tuvo como tres años en su casa sin llevarme al taller. Quería hacerme cansar para mandarme a mudar, pero yo quería aprender y me aguantaba todo.

Un día que había mucha demanda de wawas me llevó por fin al taller para raspar madera para muñecas. Así comencé a ir al taller. De poco a poco yo le pedía que me enseñe más. Como él no quería enseñarme, yo me sublevé y le dije que ya me iba. Entonces, como me necesitaba, él me dijo que me iba a enseñar a hacer los Waca pa Santos, en esa época no se llamaban retablos, recién José María Arguedas le puso ese nombre.

Ahí comencé a hacer los Waca pa Santos, me enseñó a preparar la masa y a trabajar los animalitos. En un principio me encargaba lo más fácil, después aprendí hacer molder, a blanquear; así estuve hasta que cumplí los 18 años.

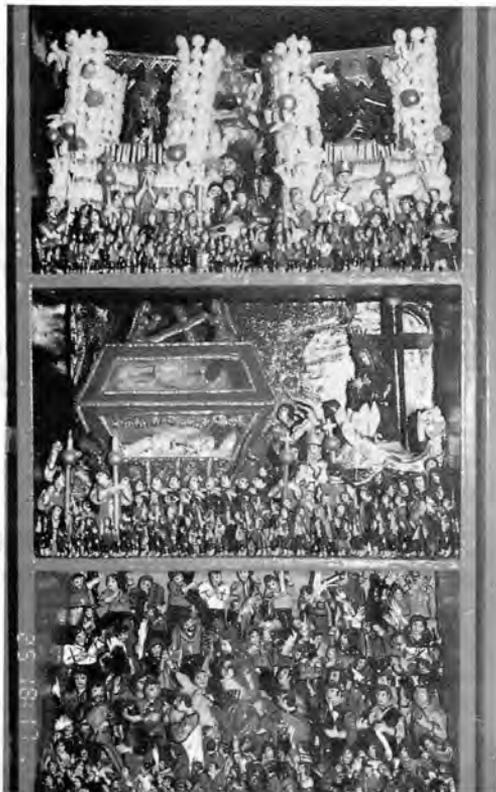
Después ya me regresé a Huanta y abrí mi tallercito, pero fracasé, porque ahí no compraban. Sólo había demanda para remendar santos y hacer cruces. Como no había

* Jesús Urbano

Retablista quechua nacido en Huanta. Ha realizado múltiples exposiciones, siendo reconocido por todas las organizaciones dedicadas a la difusión del arte popular. Actualmente, además de hacer sus trabajos, se dedica a la enseñanza del arte del Retablo. Es coautor con Pablo Macera del libro Santero Caminante.

mucho trabajo me puse a ayudar a mi padre en la chacra. Pero como quería seguir trabajando en mi profesión me fui a Ayacucho y en Carmen Alto me casé con una carmenaltina, de familia de arrieros. Cuatro años estuve en ese trabajo, pasando penurias, pero me ha servido mucho porque conocí las costumbres, los platos típicos, las canciones de todos esos pueblos de la sierra y eso lo apliqué a mis retablos.

Como yo quería tener mi taller, dejé ese trabajo y, gracias al Sr. Apaico, que me ofreció su tienda para abrir mi tallercito, comencé de nuevo. Ahí empecé a hacer mis retablos y los vendía en la tiendita de mi amigo. Así em-



pecé a trabajar bien en Carmen Alto, me conocieron como maestro y después me eligieron gobernador y hasta alcalde llegué a ser.

Después me fui a Huamanga y abrí otro taller. Ahí me ayudó el director del museo porque ya conocía mis trabajos. Conocí al señor Fernando Romero, ex director de la Universidad de Huamanga, conocí a Camino Brent y a otras personas importantes. Entre ellos al señor Morote, que me dijo que le gustaba mucho mi trabajo porque yo estaba haciendo retablos costumbristas y me ofreció hacer una exposición en Lima, en el Instituto Peruano Norteamericano.

Así me trajeron en camión, con todas mis obras, a la exposición. Ahí vendí casi todos mis trabajos. Mi nombre salió en los periódicos y recién me dije: Jesús, María y José ya soy Maestro ya. Desde ahí todos me dicen el Maestro Urbano.

Ahora tengo mi taller para los que verdaderamente quieren aprender esta profesión. También enseñé en el colegio Felipe Santiago Estenós a todos los alumnos que tengan inclinación para que este arte no se pierda.

Matrícula abierta

el mundo en FRANCES



Alliance Française

COURS DE FRANÇAIS

ENFANTS
ADOLESCENTS
ADULTES

ACTIVITES
CULTURELLES

Jesús María
Av. San Felipe 303
Telf. 463-4100

Lima-Centro
Av. Garcilaso de la Vega 1550
Telf. 423-0139

Miraflores
Av. Arequipa 4595
Telf. 241-7014

"ARTE POPULAR"



Félix Oliva *

"La cultura popular, que vive en los campos y las plazas, es siempre una 'opinión no especializada'. Muchos intelectuales la miran por encima del hombro, pero las dictaduras no se equivocan cuando la prohíben".
Eduardo Galeano

Pablo Macera tuvo problemas al buscar un título adecuado para su maravilloso libro "Pintores Populares Andinos", y nos dice: "...por eso en vez de cualquier título demasiado restrictivo, se ha escogido el de 'Pintores Populares Andinos', lo que no significa arte folklórico ni arte provincial, y menos 'arte menor'...".

Según los estudiosos y expertos, en el mundo existen seis civilizaciones iniciales, a saber: la egipcia, la mesopotámica, la china, la hindú, la andina y la mexicana. También según los estudiosos, las pinturas rupestres encontradas por ejemplo, en las cuevas de Toquepala tienen antigüedad de 15 mil años.

Esto nos sirve de guía para darnos cuenta que en esta parte del mundo se desarrolló desde hace miles de años una civilización que domesticó su geografía, su flora, su fauna, y creó sus propias manifestaciones artísticas y culturales, de acuerdo al mundo espiritual y material que la rodea. Se trata de

un arte lleno de un complejo sistema de símbolos de identidad que cada pueblo crea y preserva.

Por ejemplo, una pintura japonesa del siglo XV, del siglo XVIII o de ahora, puede ser fácilmente identificada como arte japonés. Mantiene una identidad muy definida. Cosa que no sucede con la pintura contemporánea peruana, que es muy buena, sólo que no tiene identidad. Podría haber sido realizada por un francés, un alemán o un norteamericano.

Nuestro "arte popular", con contenido de personalidad e identificación, a pesar que fué sometido y prohibido por los conquistadores, así como también durante la república, intencionalmente dejado de lado para la introducción económica y cultural de otras formas de vida y comercio, sufrió y sufre aún un intenso bombardeo publicitario de manifestaciones ajenas a lo nuestro por los poderosos medios de información (TV, cine, radio, diarios y revistas), y a pesar de todo eso, no se ha dejado avasa-

llar; mas bien porfiadamente ha sobrevivido y cada día su presencia es mayor.

Aquí en el Perú se hace arte en todas las diferentes disciplinas, en cantidades increíbles a todo lo largo y ancho del territorio. En Arequipa, Cusco, Piura, Ayacucho, Lima, Huancayo, Iquitos, Pucallpa, Puno, etc. Pocos países tienen la riqueza artística que aquí poseemos.

Por lo tanto dentro de toda la inmensa cantidad de obras de arte que se producen en el mundo entero, solamente caben dos calificaciones: el BUEN arte que perdurará y el MAL arte que pasa desapercibido y desaparece; lo demás es puro sofisma.

El mal llamado "Arte Popular" en el Perú, es de tal riqueza que son pocos los países en el mundo que se pueden vanagloriar de poseerlo; nos debemos de sentir orgullosos debido a ello. Creo que los Matres Burlados son la mejor manifestación de arte que se hace en

el Perú, al igual que los retablos ayacuchanos; el primero tiene origen pre-colombino y el segundo es un derivado del "cajón de San Marcos" de origen europeo, creado por el artista ayacuchano Joaquín López Antay. Uno de sus retablos es la única pieza de arte peruano que se encuentra en el Museo del Vaticano. Recordemos cuando se le otorgó el Primer Premio Nacional de las Artes a don Joaquín en 1975; la ASPAP (Asociación Nacional de Artistas Plásticos) protestó por el fallo y luego de acaloradas discusiones y debates, se escindió.

Tal ha sido la indiferencia y hasta el desprecio por el arte producido por muchos "artistas populares" peruanos, que hasta se despreció el paisaje. Son contados con los dedos de una mano los artistas que a través de los siglos han pintado nuestro territorio. Es increíble pensar que poseyendo casi tres mil kilómetros de litoral, no tengamos destacados pintores de marinas, de montañas, de la selva, de desiertos. Si los hay son muy pocos.

Hago la salvedad que gracias al concurso Mitchel en Arequipa existen actualmente estupendos acuarelistas que nos muestran el esplendor del paisaje peruano; pero eso es sólo en los últimos 15 años. Felizmente ha tomado mucho cuerpo y avanza cada día con mayor número de dedicados artistas.

La bella melodía "El Cóndor Pasa" fue compuesta por el músico huanuqueño Daniel Alomías Robles en 1913. Y por sesenta años subió y bajo los andes a lo largo y ancho del territorio nacional y salvo los campesinos y mineros así como las empleadas domésticas la conocían, en el caso de Lima, a través del Coliseo Cerrado del Puente del Ejército y la Carpa en la Avenida 28 de Julio en la Victoria. Recién en la década del sesenta llega a Lima un disco cantado por dos cantantes norteamericanos: Simon y Karfunkel. Allí recién nuestra burguesía la escucha y le encanta. Recuerdo haber oído a una elegante señora decir - "Que bella música boliviana"-.

A ningún joven capitalino se le hubiese ocurrido utilizar un poncho; sólo lo hizo cuando las películas de

Sergio Leone, las llamadas "Spaguetti Western" nos mostraron al héroe de la película, Clint Eastwood en este caso, utilizando un poncho. Antes del mes, alumnos de las universidades limeñas: San Marcos, la UNI, la Católica, etc. comenzaron a ir a clases utilizando ponchos.

Esto se debe nada más y nada menos a una falta de identidad, personalidad y amor al país. Felizmente los tiempos avanzan y cambian. Hay ya muchos artistas jóvenes que se alimentan cada día más de nuestra ancestral cultura; la música andina cada día manifiesta su presencia en reuniones, fiestas, así como en los importantes medios de comunicación masiva.

Creo que el siglo que se avecina a diferencia de los comienzos de éste, que felizmente

se va, encontrará a los jóvenes artistas peruanos, muy bien plantados buscando y encontrando sus raíces. Pronostico que durante el siglo que viene, el arte peruano en todas sus diferentes disciplinas será muy bien acogido universalmente.



*** Félix Oliva**
 Estudió pintura en E.E.U.U., cerámica en Perú y litografía en Francia. Ha participado en múltiples exposiciones individuales y colectivas. Ha realizado diversos murales, carátulas y tarjetas. En 1986 publicó "Estudio sobre el patrimonio cultural del Perú". Ha recibido varios premios y menciones.

POLO

Lo que me dicta el Maestro

RAMIREZ*

La motivación principal de mi vida es compartir. Al principio, el dibujo con mis demás compañeros escolares en la escuela del pueblo, después la cerámica con los jóvenes. Es una necesidad de identidad, parte de mi felicidad privada que es educar y compartir lo que uno aprende en la vida, es lo que más me gusta hacer.

Seramente o mejor diríamos profesionalmente, es a los quince años cuando empiezo a realizar mi primera muestra en Piura, de ahí para venir a la capital ya es con la ayuda de la prensa, en este caso el diario La República. Pero desde ya arrastraba una historia bastante interesante, por que, aquí en Lima, me convertí como el primer petiso en la Parada, antes, por supuesto, ya conocía la miseria, y eso tal vez sea la mayor riqueza que poseo, el haber nacido en una cuna totalmente despoblada de conocimientos, de economía, en fin, de todo. Tal vez fue todo eso que acumulé y que supe aprovechar, es lo que me hace sentir orgulloso y por todo ello es que puedo compartir con todos, una prueba mayor de

mi felicidad es que lo poco que gano lo invierto en una escuela de arte en Chulucanas. Tengo mi escuela en donde estoy enseñando a cientos de alumnos del pueblo y cada día que vengo les llevo videos para que puedan ver lo que se hace aquí. Esta escuela es gratis porque es del pueblo, para el pueblo. Tengo mi propia filosofía de cuatro palabras mágicas: verdad, libertad, inteligencia y acción. El hombre que las puede encontrar yo pienso que puede ser feliz.

A mi me interesó la cerámica, tal vez por haber nacido en el mismito lugar arqueológico de la zona Vicús y porque mi primer juguete fue el barro, nunca tuve conocimiento de lo que era un juguete. A demás nunca tuve ni niñez ni juventud, siempre lo digo, porque siempre he tratado con adultos, siempre estuve con adultos y nunca una borrachera, una discoteca, no fumo, no tomo, así que no sé lo que es ser niño o joven.

En Lima lo que estaba programado para recibir-

me era la calle, la basura. Pero es también gracias a eso que encuentro por segunda vez a mi Dios. La primera vez fue al nacer y la segunda vez cuando ya a veces las fuerzas se caen, el físico se quiere caer un poco, pero el espíritu todavía sigue,

así que ese espíritu fue el que me levantó y de un día para otro salieron en las primeras planas mis trabajos y después un viaje a Europa.

Esto sucedió cuando una vez que me levantaba de los basurales, un amigo me lleva a su casa, me limpia y comienzo a vender papas rellenas, cualquier cosa para empezar una nueva vida y al mismo tiempo ir conociendo más lugares; yo vivía en la Parada y tuve la suerte de conocer el Zanjón, caminaba todo el Zanjón hasta Miraflores y llegaba de nuevo por él. Llegué una vez a Miraflores y allí existía en el Alamo una persona a la que le decían La Gringa y le ofrecí mi cerámica y me la compró todita, con esa plata me compré muchos regalos para mi familia y volví. Traje una nueva exposición, conocí a una gran artista argentina, que me ofreció su taller e hizo una exposición allí, invitó a la prensa, entre ellos a la República y allí empezó todo.

Después ya llegan a conocerme, vuelvo a exponer en Piura, me enviaron mis papeles.... y entonces voy para Europa con un papelito de invitación, sin saber ni una palabra de francés, creo que con un dólar de propina, no llevé bolsa de viaje, mi pasaje ya estaba pagado. Cuando llegué a París debía exponer por ejemplo un diez y llegué un doce y ya las puertas estaban cerradas. Por la inexperiencia y por el viaje que se atrasó. Y de nuevo a mendigar, porque nuevamente estaba solo y en París. Otra vez con la ayuda de amigos tratar de sobrevivir como sea. Fueron tres meses duros en Francia, muy fuertes, durísimos, tal vez por el clima también, pero luego, tres meses viví como un rey porque en ese tiempo encontré también al maestro, a mi Dios que me perseguía a través de un cuadro de pintu-



Imaginario del arte

ra. En el metro nos conocimos con un chico que era franco-peruano y entonces me llevó a su casa, su padre un pintor huancaíno, me mostró sus cuadros y entre esos cuadros *Lo vívi* y fue suficiente para que al día siguiente nacieran las exposiciones, logré exponer en cinco salas de prestigio, salí en la prensa, y me fue muy bien, realmente muy bien. Estuve a punto de exponer en el Museo de Louvre, lo que hubiera significado la culminación de un sueño.

Para mí todo esto que he vivido significa libertad, mucha libertad y felicidad, soy feliz, tal vez no me atreva a decir que soy el hombre más feliz del mundo, pero no creo que haya un hombre más feliz que yo.

La técnica de la cerámica de Chulucanas en sí, se retoma de la cultura Vicús y Tallán. Ahora, yo por mi parte he leído bastantes libros, he leído mucho, sobre todo sobre las culturas pre-colombinas y he tratado de sacar una simbiosis de todas ellas. Pero más que rescatar diseños pre-colombinos trato de mirar el cosmos, el cosmos es el mejor espejo que tenemos, que nos guía. Y es así como ellos también se inspiraron, observando a los grandes maestros. Realmente, si alguien pretende sacar una obra única, no puede engañarse a sí mismo. En el Universo está el amo y señor de las cosas, entonces cuando quiero diseñar y plasmar algo en una obra, tengo que mirar fielmente, fijamente al cielo y veo cosas fantásticas, y es eso lo que aplico con mi técnica.

Ahora no tengo casi nada mío en el taller,



llevé mis cosas a Estados Unidos, se vendieron todas y una ganó un premio. No tengo mucha obra acá porque no expongo mucho, tengo dos exposiciones programadas: en Los Angeles y Chicago, me voy en enero para allá. Esa es mi temática y esa es mi inspiración y por supuesto todo lo que concierne a mi vida interior que salga y lo que me dicta el Maestro y el maestro de abajo. Creo firmemente en mi Dios, en la madre tierra, que es la madre de todas las cosas porque definitivamente todo lo que nos rodea en la superficie, nace de la tierra.

El 100% de mi familia es ceramista, mi padre ya murió, de él he aprendido más de muerto que de vivo, no lo escuché cuando estuvo vivo, pero todo lo que veía y decía lo grabé en mi cerebro y ahora con mi hijo lo aplico y me doy cuenta que sus enseñanzas, a pesar de no tener una lección literal, era una lección práctica. Por ejemplo, él se levantaba por las noches y me tapaba, yo me enojaba y ahora yo hago lo mismo con mi hijo. Trato en lo posible que mis hijos sigan la tradición, de poder ser un modelo para ellos, no seré un gran artista hasta que no tenga un gran hijo, porque la mejor obra de un artista debe verse reflejada en su hijo, no me gustaría ser un famoso artista y tener un hijo mediocre, por eso prefiero gastarme mis dólares en el extranjero para llamar a mi hijo, para conversar con él, llamándolo todos los días. Lo malo es que ahora no tengo tiempo para ocuparme de él. Hoy parto hacia Chulucanas... a fines de mes me voy a Australia...

Yo pienso mucho que los artistas nos quejamos en que no hay apoyo del estado. Efectivamente, mientras no se eduquen las autoridades no va a haber apoyo. Un hombre, el propio gobernante, no puede tener fuerza para sentirse el mismo presentado y representado entre la sociedad.

La identidad es lo que llamo también a



las cuatro palabras: un hombre tiene que tener su verdad, tiene que conocerse, tiene que preguntarse quién es, cómo es su verdad. Entonces el hombre debe optar por ella, su inteligencia que nace con él, luego aplicar la libertad, y por último la acción.

Yo vislumbro el panorama artístico en la cerámica, tal vez desde una perspectiva individualista, si los artesanos no se ponen las pilas como se dice, vamos a seguir así igual. Desgraciadamente nos gobierna la economía, primero buscar sustento para comer y luego hacer lo que uno desea... eso es lo que necesitamos. Ahora felizmente ya se está dando cuenta de esto el gobierno, acabo de cenar últimamente con el Presidente, me invitó a Palacio y me compró piezas de mi colección y conversamos... lo que creo es que debemos trabajar mucho más, todos.

He tenido varios talleres en Lima con mucho éxito, tengo varios alumnos acá, últimamente de Villa el Salvador. Hay un proyecto para hacer un taller escuela aquí en Pachacamac, ojalá que lo aprueben, están buscando financiamiento. Si lo aprueban van a hacer un taller escuela en Villa el Salvador... ¡ojalá pues!

*** Polo Ramírez**

Ceramista autodidacta. Ha expuesto en Galerías nacionales e internacionales. Acaba de regresar de Miami donde obtuvo el 1er puesto en el certamen Coral Gables International Festival of Craft Arts Prize Clay.

UNA APROXIMACIÓN A LA PINTURA CORPORAL NATIVA

Lupe Camino*

El hombre tradicional se integra al medio geográfico y a su grupo de origen al poseer una conciencia permanente del entorno y de su propio cuerpo que se expresa en mecanismos sutiles de interrelación. Podemos señalar la pintura facial y corporal como una de las modalidades que lo relacionan a su entorno a diferencia de las sociedades modernas donde se busca señalar las diferencias entre el individuo y su hábitat, recubriéndolo o mostrándolo pero siempre se pone el énfasis en taparlo como fuente de atractivo; más que para protegerlo es para valorar desde ello, adornos y trajes de alto valor monetario desligados de los parámetros de belleza funcional.

El diseño sobre la piel busca resaltar áreas ligadas a la fuerza física, el placer, la sensualidad. Así se destaca la belleza del cuerpo en desarrollo, fuente de energía vital y de un erotismo sexualizado, como eje de conservación para la supervivencia de la etnia.

El hombre en base a estos diseños altamente sensuales o protectores recubre su piel y su rostro sin hacerlos desaparecer, enfatizando los puntos que atraen miradas de dioses y hombres. Estos signos buscan agradar, protección o aprobación. Serán así señalados los guerreros vencedores o las mujeres florecientes.

En el Perú de hoy estos diseños únicos tienden a desaparecer sin el registro oportuno, en las minorías amazónicas subsisten estas prácticas que tienen importancia para el conocimiento y comprensión de las culturas estudiadas.

El símbolo, como capacidad de abstracción, al igual que la fuerte carga ritual que contiene ameritan ser estudiados dentro del contexto en el que se suceden.

Es importante señalar que en los ceramios y diseños precolombinos de Chavín, Moche y Nazca se encuentran constantemente tatuajes y pintura corporal poniéndose muchas veces énfasis en el área genital; aspecto que no aparece en los grupos amazónicos actuales y

que suponemos que se debe a la intervención de las misiones y el uso de ropa.

Sabemos que los estudiosos que han trabajado iconografía en el Perú como Kaulique, Hocquenghen, Castillo, Rostorowski, Campana, no han relacionado pintura corporal y autopercepción ni pintura corporal y medio ambiente.

Brasil, Ecuador y Perú parecen poseer ahora algunos de los más bellos y efímeros diseños sobre la piel humana. En Brasil se han llevado a cabo registros fotográficos de este tipo de prácticas.

Un ejemplo en el caso del Perú prehispánico es el llamado "hombre tatuado de Huacho" que se encuentra en el museo local de la ciudad mencionada. Su cuerpo momificado se encuentra totalmente recubierto de tatuajes similares a los dibujos de los textiles Chancay. Tiene tatuada sobre el dorso de la mano izquierda una bandada de aves que

ingresan, y en el dorso de la derecha éstas salen. Este ejemplar ha sido supuestamente un oráculo. Los arqueólogos que lo encontraron señalan que la pintura usada es genipa de procedencia amazónica.

Son dos las especies botánicas más usadas con estos fines en la floresta peruana, la genipa que tinte negro y el achiote que otorga una brillante coloración rojiza.

En los relatos de viajeros, cronistas y misioneros se señalan estas interesantes prácticas pictóricas. Más tarde el etnólogo sueco Karsten (1935) registra acuciosamente estas prácticas formalizando un importante abanico de grafismos.

Actualmente las cushmas o trajes tejidos o de corteza de árbol han incorporado muchos de los diseños pictóricos corporales. Sin embargo en muchas etnias persiste la práctica pictórica como una manera de integrar cuerpo-teluria-medio ambiente. Es quizás el hombre que asume su condición humana y la destaca sobre su cuerpo y a través de él llega a las divinidades partiendo desde lo que lo rodea: serpientes, tortugas, especies botánicas, astros.



Dibujo corporal sobre pechos y tórax de una mujer Mashco

DISEÑO CORPORAL Y CULTURA

Describiremos algunas prácticas de la Amazonía actual.

Las mujeres *mashcos* (alto Madre de Dios) destacan el tórax recubriéndolo con una fina capa de pintura arcillosa blanquecina, lo mismo hacen con los pechos a los que además les pintan dos líneas negras gruesas y curvas en la parte superior que exaltan el volumen. Además de resaltar su atractivo físico se enfatizan como fuente de vida y nutrición. En muchos casos pareciera que esta etnia resalta más el cuerpo que los rostros. Esto será tema más amplio en investigación posterior.

Las mujeres *huarayer* (bajo Madre de Dios) pintan sus pantorrillas con abigarrados diseños triangulares destacándose la zona de los músculos gemelos quizás como señal de fuerza en la marcha por las trochas y resistencia en el trabajo físico. Los hombres de este mismo grupo destacan el tórax por medio de triángulos remarcados en cada lado y sólo en las ceremonias religiosas destacan el rostro con diseños profusos hacia las sienes.

Los *sharanahua* o pano a orillas del río Purús (en la frontera con Brasil) convierten el rostro en el foco de atención en base a diseños circulares dibujados con achiote impregnado de olorosa vainilla a la que llaman "*dai-fa*" (puerta del cielo) complementando su adorno con objetos plumarios y marcando con ajustados hilos de algodón de color bíceps y muñecas. Encontramos una relación entre diseño, olor y placer y el puente hacia las divinidades.

PROTECCION DEL CUERPO

El guerrero jíbaro recubría su cuerpo con sellos cilíndricos con el fin de protegerse de las energías negativas emanadas del enemigo vencido. Esta ceremonia fue llamada la fiesta de la victoria. El vencedor volvía de la guerra mostrando con orgullo la sangre del enemigo derramada sobre su cuerpo como símbolo de fuerza, valentía y destreza, supliendo en ceremonia posterior los sellos a la sangre.

Los símbolos que recubren la piel pueden referirse a diferentes situaciones y la lectura de ellos podría ser una importante fuente de información etnográfica y estética.

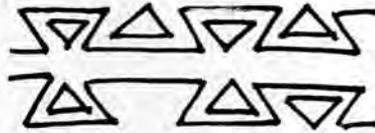
Cabe destacar que las plantas de las que se obtienen las pinturas tienen condición de sagradas y son usadas con moderación y respeto y no exentas de ceremonias.

Rostros pintados, cuerpos diseñados, no son producto del salvajismo o el desorden como muchas veces se ha señalado. Estos son signos de culturas altamente refinadas y sofisticadas con un profundo respeto por su cuerpo y una gran capacidad de abstracción.*

Diseños Corporales Sharanahua



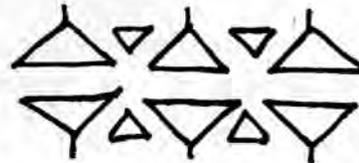
"Codo de Maquisapa"
(mono)



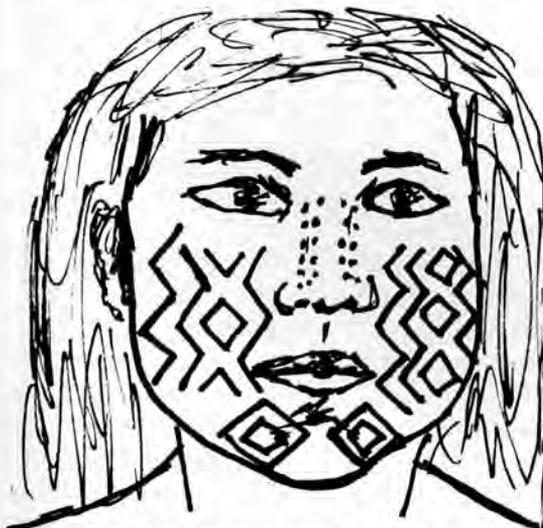
"Uña de Carachupa"
(Amarillo)



Shahuu "Tortuga de Tierra"



Ahuajuna "Mariposa"



Diseño sobre un rostro de joven Sharanahua

* Lupe Camino

Estudió dibujo y pintura. Desde hace 20 años trabaja con grupos nativos y urbano-marginales. Ha publicado varios libros sobre shamanismo, cerámica popular y alimenticia. Es miembro del Consejo Permanente de Defensa de la Espiritualidad y Derechos de los pueblos indígenas de América, sede México.



Diseño sobre el rostro de una madre joven Sharanahua

* Este artículo es una pequeña relación de un trabajo exhaustivo que la autora se encuentra preparando.

Máximo Laura*



Mi encuentro con una vocación

Un día de descanso, un domingo para ser más preciso, comenzó mi encuentro definitivo con mi vocación. Fue en los inicios de la primavera del año 86. Era mi costumbre revisar, a primera hora, los diarios, y en la agenda de galerías de la página cultural de el Comercio, se encontraba la invitación para la inauguración de una muestra de tapices de Kela Cremachi, argentina y maestra virtuosa del tejido.

Las horas que pasaron desde el instante en que leí la nota de prensa, hasta ver a las obras y a la artista fueron muy agitadas, deseaba conocerla, tratarla y mostrarme con toda mi humanidad. Para esto, yo venía de haber nacido casi debajo de un telar, manteniéndome con una economía del tejido, hijo de un respetado, querido y reconocido tejedor, conviviendo con los hilos y tejiendo desde muy pequeño, incluso antes de terminar mi educación primaria, ayudando a mi padre durante la secundaria y en los inicios de la Universidad en Ayacucho. Ya instalado en Lima, trabajé independientemente, auto sosteniéndome con la economía del tejido. Desde entonces ya trataba de encontrar expresiones personales, modificando y recreando los tejidos. También ya tenía fundado un taller con varias etapas de desarrollo que yo mismo dirigía, luego, enfrascado en una febril investigación del arte textil y principalmente en abundantes tejidos experimentales. Es por eso que quería mostrarme a Kela y ganarme su atención. Quería tener una amiga que me de pie, para poder creer en que este trabajo que me acompañaba era interesante, importante, trascendente y que podía ser parte de un proyecto de vida, porque hasta ese momento todo lo veía como artesanía, como algo marginal, sin futuro, no le encontraba sentido al trabajo. Todo esto culmina con mi visita a la galería y mi ansiedad con este encuentro.



Tejido realizado en lana de alpaca

Y es pegado a los vidrios de la Galería 9 (que hoy ya no existe), pues cuando llegué aún no estaban abiertas las puertas al público, que pude ver esos tapices maravillosos que hasta ahora puedo recordar con claridad. Con un grito silencioso, con la boca abierta, con la sangre ardiéndome en todo el cuerpo, encontré la razón de mi trabajo y me dije "allí está tu trabajo, allí está tu obra Máximo" y me lo repetí muchas veces pues me di cuenta que este trabajo no tenía límites y que podía llegar a ser arte si yo seguía avanzando, ya no era simple artesanía, era una acción de oficio, era una acción de proyecto de vida. Fueron instantes indescriptibles como para poder expresarlos, instantes de una gran felicidad. Y hoy doy gracias de ello a Kela en donde se encuentre.

Serían las dos o tres de la tarde y, por la ubicación de la galería, al final de la avenida Larco, frente al

mar, caminé de uno a otro lado, me senté en la banca de un parque, no queriendo alejarme de ese lugar que me hacía feliz, hasta ver caer el sol frente a mí. Mil cosas imaginé y experimenté mil sensaciones, viví junto con el mar su profundidad y eternidad. Soñé con un pie en la tierra, antes ya lo había hecho con muchos otros proyectos, pero nada se comparaba a esto que tenía cuerpo, fibras, colores, fuerza y mucho amor hacia la creación; era algo totalmente nuevo y bello. Me parecía que yo podía hacerlo fácilmente y me decía "facilito y lindo". De lejos vi prenderse las luces y abrirse las puertas de la galería, pasé por delante de la puerta fingiendo ser un peatón, pues en realidad yo no estaba invitado a entrar, apenas de reojo acaricié aquellas formas extrañas, con colores increíbles que pendían de las paredes y, satisfecho del éxito que tenía la exposición, que cada vez se llenaba más, me fui de ese lugar prometiéndome volver al día siguiente con la esperanza de conocer a Kela y entregarle mi cariño, mi orgullo y mostrarle lo que yo consideraba en ese entonces la poca cosa de mi soberbia tarea.

Al dirigirme a mi casa, antes de subirme a un carro, experimenté miles de emociones. En el carro quizás la gente me vió como un tipo acorazado, poderoso y serio, como parido o tal vez como un niño en su cumpleaños, sin saber qué hacer y sonrojado.

La noche fue de ensoñación total, amaneció y esperé la tarde, regresé a la galería y aguardé, a una distancia prudencial, a que se abieran las puertas, esperé a que llegasen algunas personas antes de entrar, traspasé la puerta y entré al primer salón del lado derecho, miraba sin descanso los tapices, qué se yo, procuraba desnudarlos, desmembrarlos y entenderlos y sólo podía decirme "qué-bellos". En cada uno me detuve por mucho rato y volví a repasarlos uno por uno. De pronto, el secretario del lugar dijo: "hola Kelita" y volví mi vista a ella con disimulo, nuestras miradas no se cruzaron. Traté de simular concentrarme aún más en cada obra para acercarme con disimulo a ella y cuando lo logré me apresuré a saludarla y encontré en ella mi camino maestro pues su sonrisa y su templanza, traslucían humildad, generosidad y sabiduría. Ella ya sabía que yo era tejedor, sabía que adoraba su obra y que yo quería hablar con ella y es que ella había estado observando mis pasos en el pequeño espacio de la galería.

Fue un encuentro muy hermoso, una conversación que siempre recordaré, yo nací en manos de ella, mi maestra Kela.

Dos días después le mostré mis materiales en su taller y desde entonces fui parte de ella, hasta el límite de querer desconocerme a mí mismo y ser como ella, es como cuando muchas veces, y sobre otros temas, recibí esta recomendación de su parte "el imitar es como querer ser una montaña de nevado cuando apenas eres un riachuelo que parte de ella, nada es igual a ser auténtico, genuino y personal". Mi encuentro con mi vocación fue tan grande que me dió mis límites y mis posibilidades y en ello estoy comprometido, en reconocer mi vocación y darle nacimiento. A pesar de ser principalmente artesano, puesto que realizo un trabajo manual y utilizo una materia prima artesanal, yo ofrezco genuinamente, y de frente, una continuidad cultural, creando y recreando nuevas imágenes, procurando buscar un lenguaje auténtico y personal.

*** Máximo Laura**

Ayacuchano. Autodidacta. Alumno de la tejedora Kela Cremachí. Premios: Manos de Oro en 1992, Unesco para América Latina en 1994, entre otros. Ha realizado estudios de literatura en la Universidad San Cristóbal de Huamanga y culminó la carrera en la U.N. M.S.M.



Tejido realizado en lana da alpaca



Tejido realizado en lana da alpaca

MARGARITA CABALLERO*

Entre luz, tierra y sombra

Me alimenté de espacios colectivos: fábricas, talleres, diversos espacios... Mis personajes ingresaron a los hornos y salieron renovados e impregnados de nuevos lugares, como si cambiaran de piel, alimentándose de jóvenes reflejos que a la vez, eran ya viejos.

A veces, mi arte se apoya en un ser que me remite al gesto, al ritmo, a la majestad siempre ignorada del ser humano, al asombro presente en cada encuentro invariablemente diferente.

La vibración constante, antes de la creación que no da tregua, nos cautiva y nos urge ser plasmada. La arcilla se hincha y se disuelve con el ritmo acelerado o pausado de la conciencia que atrapa el instante percibido. La arcilla fluye y se emparenta con la madera, con el metal, multiplica las posibilidades.

Es un hilar con nuestra sensibilidad, tan desconocida que nos da miedo, es ingresar en la oscuridad

y en el silencio para habitar el instante indescriptible que define nuestra existencia. Es la sensación de atrapar una nube en el instante deseado y producir un "sheikh", pájaro humano, suerte de mudo predicador, de sabio insignificante, de bicho inhóspito.

Este apoyarse en tantas huellas nos hace ingresar en el misterio del ser humano, con todo el horror-error que nadie como él ha sabido desarrollar. Es en la fragilidad de esa conciencia donde habita la necesidad del arte, en mi caso de la escultura. Es la urgencia de atrapar esa esencia en los límites de la forma, de darle luces y sombras a todas esas incongruencias, la que nos mantiene vivos y nos convierte en testigos o protagonistas de un extraño juego, idealizado y vanalizado al mismo tiempo... Es un juego que tiene que ver con el del amor, instintivo, como una búsqueda de nuevos placeres, con la confusión y la urgencia que conlleva el satisfacerlos.



"Helene" Grès y acero
medidas 0.33 x 0.15 x 0.17 mt.



"Pajarito" Grès y acero
medidas 1 x 0.20 x 0.18 mt.

* Margarita Caballero

Escultora, radicada en Francia. Ha participado en múltiples exposiciones en el Perú y el extranjero. Ha realizado decorados en la Eglise de Chancueil, Francia y el restaurante "Machu Picchu" en París.

EDUARDO LOPEZ*

Pintor y Restaurador

Mi padre era amigo de un pintor. Cuando yo tenía más o menos 14 años, me llevó adonde él. Yo en ese tiempo estudiaba la secundaria e ingresé a un taller de la escuela cusqueña. Yo soy de Lima, de padres ancashinos. Siempre me gustó la pintura pero no es fácil comenzar, así es que me inicié haciendo "estofados", que vienen a ser la decoración en pan de oro de las vírgenes o las mamachas, arcángeles, arcabuceros etc. Esto fue hasta los 16 años, más o menos, en que empecé a pintar. Yo había encontrado mi camino y ya no lo iba a dejar. Po esos momentos fue al taller, un cliente que me ofreció pintar en su taller, me pagaba más, así es

que me fui con él. Me enseñó la técnica de la restauración. Al principio yo tenía miedo, eran obras mayores, luego, poco a poco lo fui perdiendo... Por ese tiempo, ingresé a Bellas Artes al curso de restauración, allí obtuve mayor seguridad en lo que hacía. Ahora trabajo en el taller de



Eduardo López restaurando la obra de Bernardo Bitti (siglo XVI) "La Virgen de la leche"



"Madonna" (1992)

la Iglesia de San Pedro, soy el restaurador titular, tengo algunos ayudantes. El promotor de estas obras es el Padre José Antonio Eguillior, allí vengo trabajando hace 12 años, siempre hay trabajo, Ila Iglesia tiene un gran patrimonio cultural, yo voy por horas.

En cuanto a mi trabajo personal, pinto cuadros, siempre inspirados, en la escuela cusqueña. Este es un trabajo minucioso que nos permite preservar esta técnica de los antiguos peruanos. Esta técnica llegó con don Bernardo Bitti y Pérez D'Alesio en el siglo XVI, ellos se asentaron en el Cusco y comenzaron a pintar con motivos propios del lugar, también con fines de evangelización.

Hay muchos que se dedican hoy a esta técnica, pero desgraciadamente, la calidad es ínfima. Lo que pasa es que hay muchos comerciantes que se dedican a este negocio, compran las pinturas muy barato y las venden, en el extranjero, muy caro, dando una falsa impresión de lo que es el arte peruano. Esta desleal competencia provoca que cuando un artista verdadero va a vender sus pinturas, que son de buena calidad, a un precio justo, la gente prefiere comprar las otras, las que son compradas por intermediarios al por mayor y a bajísimos precios, y luego revendidas.

En el año 93 viajé a México y París como Comisario (cuidador) de obras de arte del Patrimonio Nacional. Fue una buena experiencia. Ahora, en Junio, probablemente viaje a España a realizar una muestra individual. Ojalá. Lo que yo deseo es retomar la pintura a tiempo completo y quizás, quedarme allá en España, aprendiendo y trabajando.

* Eduardo López

Limeño. Egresado de Bellas Artes.
Pintor de la Escuela Cusqueña.
Restaurador de obras de arte.

LA CONSTELACIÓN



DE LA CRUZ DEL SUR

Roberto Villegas Robles *

Para los que vivimos en el hemisferio sur, nos sirve de guía la constelación de la Cruz del Sur; las cuatro estrellas que la conforman señalan los cuatro puntos cardinales; la que está más alejada y que por lo tanto simula ser el vástago mayor, señala el polo sur con una aproximación de 3º.

Esta constelación desde siempre intrigó al hombre peruano, pues todo el año señala los cuatro puntos cardinales, el único movimiento que tiene es como el de un abanico cuando se pliega y se despliega. Siempre se ve en el centro del cielo, sobre todo el 3 de mayo que está en posición cenital, ese día fue celebrado desde épocas antiquísimas.

El hombre primitivo, nómada, sólo se interesaba por medir el día, por eso observaba y adoraba al Sol; las mujeres, probablemente, creadoras del sedentarismo por ser las que se fijaron en la conversión de las semillas en plantas, observaron el ciclo lunar, que marca 28 días, tal como su ciclo menstrual, marcando con más exactitud la medición del tiempo; pero conforme el sociedad fue evolucionando, pasando de hordas a tribus y de tribus a reinos y de éstos a imperios, la necesidad de me-

dir el tiempo fue siempre inquisición constante en el hombre, por eso es que la evolución de su inteligencia se puede medir en la manera en que mide la fijación del tiempo, y esto lo obtuvo por la observación de las estrellas. La observación estelar le dio mayor precisión del tiempo, que era necesario para saber cuándo sembrar, regar, deshierbar, aporcar y cosechar. Medir con más precisión las estaciones, pues las plantas que fue domesticando exigían un riguroso riego, como es lo que sucedió con el maíz; y tenía que saber la fecha de las estaciones, que marcan las épocas de las lluvias. Todo esto se consiguió con la observación y estudio de las constelaciones, a la par que se iban creando las religiones a través de la creación del panteón mítico.

La presencia de la Constelación de la Cruz está en todas las culturas, desde las más antiguas, ya desaparecidas, hasta las modernas, que aún siguen vigentes, sobre todo, en la selva.

Si nos detenemos en la cultura Chavín, nos daremos cuenta que el santuario que está en Huanter, fue un observatorio astronómico. En la plaza principal, hay un peñón de cuarcita con siete

oquedades circulares, que representan a la Constelación de las Pléyades, conocido también como de las 7 Cabrillas y en quechua "Onkoy mita"; estas oquedades se llenaban con agua y en las noches despejadas se reflejaban las estrellas, siendo por eso más fácil su observación y estudio, a través de estos espejos de agua.

La galería subterránea en la que se encuentra el Lanzón -una de las representaciones más antiguas de las deidades Chavín- es cruciforme y representa la Constelación de la Cruz del Sur, obedeciendo, inclusive, a su proporción que es la de la raíz cuadrada de dos. Esta proporción llevada al rectángulo proporciona lo que se llama "rectángulo armónico", constituyendo la constelación geométrica más importante en el mundo andino, pues gran parte de las edificaciones arquitectónicas responden a esa constante, inclusive la división de los espacios habitacionales.

Las vasijas de cerámica que representan animales de las que he podido constatar en una de la cultura Mochica, otra Inca, una colonial, otra de la época transición y

varias actuales, he constatado que en todos ellos está la relación rectángulo armónico, o como sería mejor llamarlo "rectángulo mágico".

La constelación de la "Cruz del Sur", está representada desde los albores de la cultura en esta parte de América. Cuando llegan los españoles a este territorio, le antepusieron la cruz católica e inclusive dieron explicaciones "legendarias", diciendo que fue San Pablo quien vino a este continente con la cruz redentora para catequizar y "dar la buena nueva". La labor catequista ha sido a tal profundidad que pocos saben que el 3 de mayo la constelación está en posición cenital. Por ser guía de orientación esta constelación, conocida como *Chakana* en quechúa, ha sido y seguirá siendo observada por viajeros y caminantes; inclusive en la bifurcación de los caminos antiguamente se ponía amontonamientos con piedras que iban acumulando los que transitaban, a este cúmulo lo llamaban *saywa*, luego fueron desplazadas por las cruces de *saywa* o sea cruces de piedra y luego por las de madera. Las cruces se fueron multiplicando, pues en la actualidad se ponen a la salida de los pueblos, para señalar los barrios (*hanan* y *urin*= arriba y abajo), donde comienzan los pastizales, las de cumbre que son para la ganadería y los de los valles que son para la agricultura, también para la zona quechua y para la yunga, donde se siembran los frutales. Es digno de observar que todas estas cruces de madera están pintadas de verde, pues señala el 3 de mayo que marca la cosecha abundante, acción conocida en quechua como *Aymoray*.

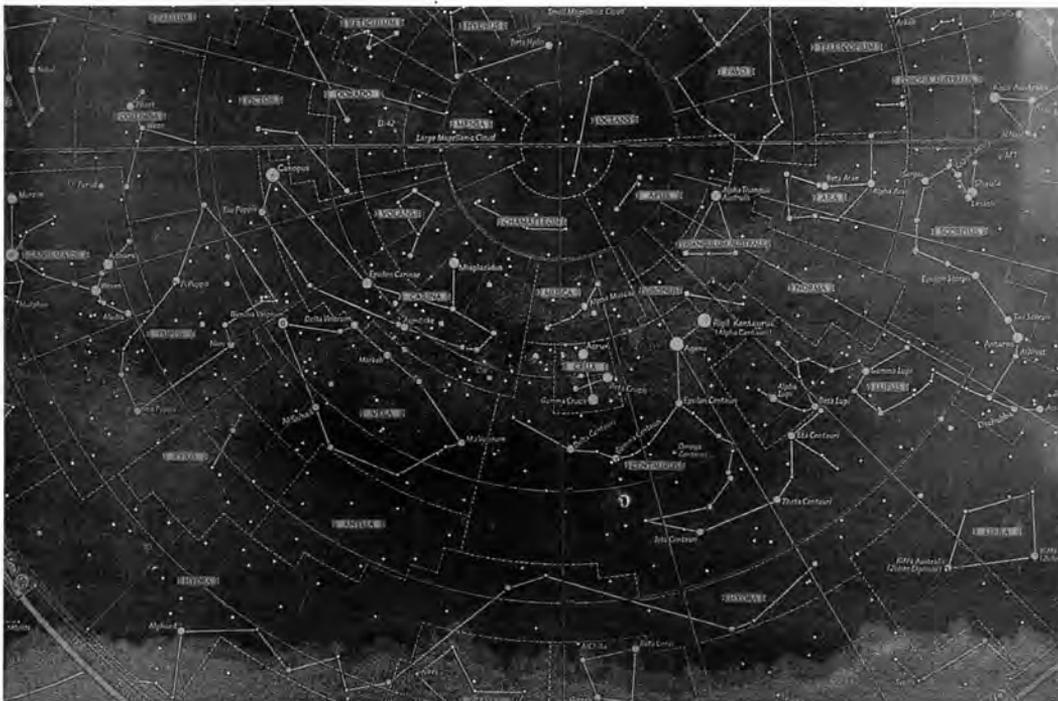
Los grupos nativos que habitan la selva amazónica son observadores de las estrellas. Ellos explican con mitos, como en el caso de los Cashibos, Shipibos y Conibos (del grupo etno-lingüístico Pano), la creación de esta constelación, pues relatan que el gran dios *Bari* (Sol), mató a una enorme vaca marina (*sapuen*) y su esqueleto lo lanzó al cielo donde se convirtió en la constelación *Sapuen notapa*, para que sirviera de guía al hombre. Por su parte los Quechuas del Río Napo, relatan que un *ñaupa runa* (antiguo hombre), seguía,



"Los Aquijes", Ica

por un año, las huellas que iba dejando la *wakamítica* aprendiendo, de esa manera, a contar el tiempo, al encontrarla la trozó en dos, la que tenía cabeza la llevó al monte y se convirtió en la sachavaca (tapir) y la otra la tiró al río, la que se convirtió en la vaca marina (manatí), al llegar al agua, ésta batió su cuerpo haciendo mucha espuma la que se reflejó en el cielo convertida en la Vía Láctea y ella en la constelación de la Cruz del Sur.

La falda de la mujer shipiba es una tela negra rectangular y en la parte media tiene una cruz, toda la falda representa el cielo con todas sus estrellas y constelaciones, estas están representadas con cintas de tela blanca, que señalan el camino del dios *Bari* (Sol), cuando pasea por todo el cielo y que en la tierra representan los caminos de la selva, que son los ríos, pues ambos tierra y cielo se reflejan mutuamente.



* Roberto Villegas Robles
Pimor. Crítico de Arte. Investigador del Arte y la cultura popular peruana

"La burguesía quiere del artista, un arte que adule y corteje su gusto mediocre..."

José Carlos Mariátegui

Yo no soy un historiador del teatro sino un trabajador del teatro. Estas líneas surgen de una serie de pensamientos en voz alta, lo que yo recuerdo, lo que ha sido para mí, más importante...

Prácticamente pasé mi adolescencia acompañando a mi padre que tenía una joyería a unas cuadras del Teatro Segura. De allí me escapaba e iba a ver los ensayos o las funciones que se daban en el teatro. Muchos años después fue allí que vi Marat Sade, de Histrión, que me causó un gran impacto.

Esta época no está muy clara en mi vida; sólo surgen de ella una serie de estímulos y de acécdotas dispersos. Por ejemplo, cuando un compañero me dijo que había un loco, con la cara pintada, en la Plaza San Martín. Era Jorge Acuña.

No imaginaba que yo estaba siendo testigo de una etapa nueva que se abría en la historia del teatro peruano, un teatro de protesta, detrás del cual habían muchas ideas.

Cuando vi a **Yego**, teatro comprometido, fue cuando el teatro me pareció alcanzable, cuando noté que el teatro se acercaba más a lo que me interesaba. Digamos que hablaban de cosas cercanas, en forma sencilla, los textos eran dichos



Herman Schwartz

Yuyachkani "Adios Ayacucho" de Julio Ortega (1990)

Y U Y A C H K A N I

Sara Joffré conversa con **Miguel Rubio**, director de **Yuyachkani**, a propósito de un proyecto titulado "Testimonios Vivos"

con transparencia, sin artificios. Los sentía verdaderos por dentro y por fuera. También me impresionaba la puesta en escena, tan simple y sin embargo logrando crear un espacio mágico, teatral.

Yego era una comuna, una manera diferente de entender el teatro. Allí lo aprendí y lo continuo hoy en **Yuyachkani**.

Lo primero que hicimos como **Yuyachkani** no fue una obra de teatro sino una revista. **Yuyachkani** es una palabra quechua que significa *estoy recordando, estoy pensando*.

Luego decidimos hacer una obra sobre la guerra con Chile. En ella queríamos sostener, que luego de la guerra se dio la masacre de los trabajadores del salitre en Iquique, y en Perú se inicia la lucha por las ocho horas de trabajo. No llegamos a hacerla porque Gilberto Hume planteó que debíamos partir de la realidad inmediata y qué mejor que hablar de la huelga de los mineros que estaban en las calles denunciando la muerte de los trabajadores de Cobriza. Así nació **Puño de Cobre**, nuestro primer trabajo que presentamos en Los Grillos en 1974.

Nos interesaba pensar que el teatro era algo que uno se puede inventar para aquí y para ahora, y que no era necesario repetir formas culturales que viniesen de afuera. Eso lo teníamos muy claro. Había que rebelarse contra eso. Visitamos Huancayo, Jauja, fuimos al valle del Mantaro a observar cómo eran los mineros, cómo vivían. De allí vinimos con máscaras, muy estimulados... era otra realidad.

El montar la obra fue una experiencia inolvidable, los familiares de los obreros parados hasta el fondo de la sala viendo cómo se daba testimonio de esa lucha. Pero, aún no había un lugar para los artistas, para un grupo de teatro. ¿Qué era eso? ¿cómo una organización que quería cambiar la sociedad no tenía lugar?

Lo que permitió que **Yuyachkani** no se quiebre fue el tener autonomía, pensamiento propio y una dinámica de compromiso social con nuestro país. Nuestra práctica con las organizaciones populares ha sido muy importante en nuestro

proceso; los viajes al campo, las fiestas tradicionales, etc., nos convencían, cada vez más, de que eso era lo que debíamos hacer. Apareció con fuerza un movimiento de Teatro Popular, allí estaba la vida y el movimiento y había que tomar posición frente a todo eso, jalar el carro de la historia.

Por esta etapa hubieron muchas interrogantes, también muchas discrepancias. Se produce toda una revolución en el mundo de la producción teatral, aparece el grupo como categoría de organización colectiva, es decir, anteponer a todo, el análisis de la sociedad; se establece una relación inmediata con ella.

Sobre este tema ha habido mucha polémica. Ahora los grupos, los que todavía quedamos, pensamos que hay muchas maneras de estructurar un discurso escénico, una orquestación que aspira a provocar sentidos en el espectador. Hemos, también establecido la lucha por una identidad teatral peruana, un teatro desde y para el Perú, las clases populares -hasta entonces relegadas- invaden la escena y sus esperanzas y problemas. Nuestros actores, que son producto de esa necesidad, han asumido esa nueva técnica que es provocada por la calle, la plaza, la comunidad.

Yo pienso que el futuro es hoy y que el nuevo siglo ya empezó, lo interesante en un momento de desconcierto e incredulidad es que hay que inventarlo todo de nuevo, esto se convierte en un verdadero desafío. Pienso que estamos saliendo de un exceso de racionalismo. El teatro debe continuar enjuiciando la vida de los hombres, centrarse en el ser humano y en su precaridad. Hay que mirar la historia, hay que saber quiénes somos y de dónde venimos. El proceso de hibridación que vivimos, me parece interesante porque en medio de su caos aparente, lo que está señalando es la necesidad de un orden diferente, con

maneras propias de enfrentar nuestros problemas e identidad cultural y teatral, búsqueda siempre presente en nuestra historia. Pienso por ejemplo en Guamán Poma de Ayala, cómo mezcla lenguas y dibujos, o también en el escritor Gamaliel Churata, en su célebre obra **El pez de Oro**, que está construida con técnicas de novela, periodismo, poesía quechua, aymara, español, latín; un lenguaje híbrido cargado de arcaísmos, anacronismos, neologismos, lenguas de diferente origen cultural, en este retablo, que es su obra, abierta a



Yuyachkani "Un día en perfecta paz" Creación colectiva (1984)

un lector que tiene que recomponer lo que recibe. Lo mismo podemos encontrar en la obra de Arguedas. Su novela póstuma **El zorro de arriba y el zorro de abajo** es también un cruce de lenguas

que viene del carnaval (la carnavalización del relato), inversión del orden, ese Pachacuti cíclico que proviene de la cosmovisión andina. Vallejo también, a su manera, ha reclamado mayor libertad para el arte dramático y lo compara con el cine y las artes plásticas donde, él dice, existe más libertad de estructuración.

Entonces si lo nuevo nos parece tan nuevo, no lo es tanto. Las llamadas dramaturgias complejas, el reclamo y práctica de encuentros de lenguajes, no es tan nuevo, que digamos, es algo presente en nuestra historia y nuestra cultura.

Allí encuentro yo la tarea que nos toca, en el presente, a los teatristas peruanos.



Elke Krüger (Berlín)

Yuyachkani "Contrael viento" Creación colectiva (1989)

SANTA CRUZ*

OCTAVO

NOS RESPONDE DESDE VARIAS PERSPECTIVAS

- * Como portador, ya que ha sido testigo de excepción de algunos aspectos del devenir de lo afroperuano en su calidad de diseñador de los conjuntos Cumanana, Teatro y Danzas Negros del Perú y del Instituto Nacional de Cultura.
- * Como participante, pues ha producido **AIRES COSTEÑOS**, un cuaderno que recoge una Antología de música negra, escrita para un guitarra.
- * Como estudioso, desde su función de profesor de Historia del Arte, Historia de la Música, Arte popular y Música Tradicional en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y en la Escuela Nacional de Folklore José María Arguedas.

Tratando de englobar las expresiones del folklore afroperuano, como un proceso, a través de una mirada panorámica y lo más distanciada posible, distingo tres momentos bien definidos:

Primero - una larguísima época de antecedentes desde la llegada de los primeros contingentes negros a nuestras costas y que comprende la gestación de sus primeras expresiones artísticas, su desarrollo, y madurez, llegando en 1959 a franco proceso de declinación.

Un segundo momento de revisión y replanteamiento que abarca desde 1959 hasta 1968.

Y un tercer momento de innovaciones y difusión, que va desde 1968 hasta la actualidad.

En la primera gran etapa resultan de gran valor las captaciones al pentagrama de zamacuecas y otros temas tradicionales por Claudio Rebagliati desde 1863, las recopilaciones de Rosa Mercedes Ayarza, a mediados de este siglo que incluyen pregones y canciones. Como muestras sonoras sólo contamos con interpretaciones bastante recientes de artistas como Filomeno Ormeño, Costa y Monteverde, Augusto y Elías Ascuez, Juan Criado y su cuadrilla morena, Irma y Oswaldo, Los Morochucos, entre otros, que alcanzaron popularidad y dejaron grabaciones comerciales en su mayoría festejos y marineras y habaneras.

En cuanto a estudios e investigaciones, nos ilustran trabajos de diversa índole, desde trabajos especializados, como los de Carlos Vega desde Argentina, don Fernando Romero, el Dr. José Durand en Perú, hasta ensayos y comentarios de informantes y artistas que muchas veces suplen con juicios de valor su poco rigor académico.

HACIA UN NUEVO

En la segunda etapa encontramos una nueva generación de artistas, a partir de este momento y bajo la dirección de algunos maduros cultores, irán apareciendo nuevas figuras formadas específicamente para su actuación en el escenario. Los hermanos Vásquez ocupan aquí un lugar central como portadores de la tradición. En tanto que los hermanos Santa Cruz-Victoria y Nicomedes -destacan en la creación y producción, incursionando progresivamente en la investigación. El conjunto **Cumanana** -1959- llega a tener unos treinta integrantes. Por **Teatro y Danzas Negros del Perú**, 1966-1972, pasan más de 60 integrantes.

En la tercera etapa hay una fuerte incidencia en la producción teatral de tipo comercial lo que origina una creciente creación de música, danzas y espectáculos; incluyendo la promoción de festivales y concursos. El grupo de Danzas de más actividad es **Perú Negro**. Las investigaciones alcanzan nueva dimensión con estudios como los de Wilfredo Kapsoli en el campo de las ciencias sociales, José Antonio Llorens cuya perspectiva es antropológica y Chalena Vásquez en la etnomusicología.

LOS GENEROS PERDIDOS

Entre las danzas y música más antiguas encontramos géneros y especies olvidados, descontinuados y en proceso de extinción.

La zarabanda, la calenda, la chacona, menciona-

das como danzas de origen africano, frecuentes en toda América en el siglo XVI, hoy son sólo nombres que corresponden a productos muy diferentes después de su paso por Europa.

- Asimismo, no existen la mozamala, la zanguaraña, el maicito, que parecen haberse unificado bajo el nuevo nombre de marinera.

- Otro caso de danza extinguida es el de la conga, mencionada por don Ricardo Palma, datada con letras patrióticas, sólo contamos con una versión musical cantada en 1982 por don César Santa Cruz Gamarra según la captara en su juventud (1920), a la que acompaña un testimonio presentando a la conga como antecesorra y originaria del tondero.

- Uno más cercano es el del Golpe-tierra, aún vigente aunque casi en extinción, sólo podemos citar a T. Medina en Zaña y portando una sola canción "...los negros del combo?", que también presenta un

repetitivos ya que la costumbre de improvisar no está vigente.

- Zaña, según la leyenda tendría textos de una agresiva crítica tan anticlerical que habría sido borrada por la prohibición, en tanto su coreografía era tan indecente que mereció el castigo divino. Arrasada por una inundación en 1720, la villa de Santiago de Miraflores de Zaña no se repuso jamás. La canción que hoy conocemos con el nombre de Zaña, es también el único exponente de lo que tal vez fue todo un género y que -para algunos estudiosos- también reclama ser antecesor del tondero.

LOS GENEROS RESCATADOS

Aquí reunimos aquellos géneros y especies que han sido retomados, remozados o incluso reconstruidos.

Festejo - Según Nicomedes, en 1949 don Porfirio empieza a dictar clases de danza y guitarra en una academia de folklores; aún se escuchaba can-

la *batea, landó, zamba malató, Landó ...*"; conservada por tradición familiar, fue reconstruida en 1964 para su incorporación en el álbum Cumanana. 2L.P. Phillips. Nicomedes, portador de la melodía dirigió el ensamble, transmitió el tema a Mercedes Traslaviña, repartió voces para el coro, y dispuso la percusión, ¿Oswaldo Vásquez el cajón? A la guitarra Vicente Vásquez. Nicomedes bajó un poco la luz y dió una última indicación: tener presente que esa era la canción que una vez cantó una mujer que era muy negra y muy vieja, y que cada uno debía acompañar tratando que su parte fuera correspondiente. Y así quedó grabado. Al recordar esa noche tengo la impresión de que en cuanto a lo musical fue un cuidadoso esfuerzo, algo así como una restitución. No es común que se den situaciones así, pero esa noche fue muy especial, doy fe de ello porque yo estuve allí.

Toro-mata - Es otro caso de género perdido del cual queda una sola canción. La versión que hoy conocemos proviene de la recopilación de Rosa Mercedes Ayarza. Se le ha puesto de moda en los años 60 agregándole un baile como de Landó muy libre.

Son de los diablos - Hoy es una mezcla de danza en proceso de extinción y de danza reconstruida; se dejó de bailar en 1940, algunos de sus danzarines jóvenes aún viven. Era una danza callejera, de carnaval, con desplazamientos y saltos acrobáticos; los bailarines disfrazados se detenían de trecho en trecho y competían en pasadas de zapateo. La versión de Teatro y danzas negros, para el escenario, es más organizada y con menos desplazamientos.

Alcatraz - Aunque musicalmente pertenece al género de los festejos, en cuanto a su baile, parte de los pasos básicos del festejo incorporándole una coreografía específica en la que, con una vela en la mano el hombre persigue a la mujer, la que luce un papel en la cintura y con graciosos contoneos evita que éste le prenda fuego.

Ya no se baila en Lima y poblados de Chíncha y Cañete, en 1970 sólo algunas mayores recordaban "haber visto bailar a otros cuando eran jovencitas"

Ingá - Conocida como la danza del

FOLKLORE AFROPERUANO

gran parecido con el tondero la versión no está popularizada y procede de una grabación de campo.

- Mejor suerte ha corrido el agu'nieve, un toque de guitarra para un tipo de competencia en zapateo escobillado, en puntas de pies; según informara don Porfirio Vásquez. Fue conservado por su hijo don Vicente Vásquez, figura en el muestrario de toques tradicionales en el Álbum Socabón 2 L.P. Virrey 1975. Por sus reminiscencias hispanas este toque fue empleado en los años 60 para acompañar la serie poética sobre "**Las calles de Lima**" de Nicomedes Santa Cruz, allí, costumbres y pregones fueron relatados en romances y seguidillas.

- Amorfino, también en extinción y cultivado por don Augusto Ascuez (+) del que han quedado grabaciones donde un guitarrista acompaña a cantores que deberían improvisar cuartetos en octosílabo sobre un patrón melódico ya establecido, pero los textos son

tar festejos pero no había una manera definida de bailarlo; remitiéndose al recuerdo de sus fiestas de juventud, "Don Porfi" toma prestados algunos giros de danzas festivas similares y establece el paso básico de un baile que cualquier pareja puede bailar en su casa. Veinte años después para su inclusión como pieza importante del repertorio de "**Teatro y Danzas Negros del Perú**", fue dotado de una vistosa coreografía de grupo.

Landó y Zamba landó - Según estudios documentados por Nicomedes Santa Cruz, landó deviene de londu o lundu, danza de origen africano mencionada en la Colonia, véase londú de Arequipa, ondú floreado, landó con intenciones. Según análisis del movimiento, Victoria Santa Cruz fundamenta que existe una sucesión directa entre landó, zamba-landó, zamacueca y marinera.

La versión que conocemos fue captada aproximadamente en 1915, es un fragmento de unos 8 compases, letra y música. "*La zamba se pasea con*

muñeco, es también del grupo de los festejos. La danza presenta una rueda de bailarines, alternativamente cada uno pasa por el lugar central, allí jugando con un muñeco demostrará sus habilidades y creatividad eróticas. Si antiguamente era sin duda un movido fin de fiesta, la versión actual es de un gran efecto escénico.

Zamacueca - Si desde 1879 no se le llamó más por ese nombre, ciertamente nadie que conozcamos ha visto bailar la zamacueca antigua. La versión estrenada por Victoria Santa Cruz en Teatro y danzas negros del Perú en 1967 podemos considerarla como una re-creación.

LOS GENEROS VIGENTES

Aquí consideramos aquellos que no han perdido continuidad y/o de los cuales hay más de un exponente y/o continúan representándose sin modificaciones intencionales sustanciales.

Penalivio - El más conocido es quel que dice "a la molina no voy más porque echan azote sin cesar ...". Dicese que los penalivios eran cantos subversivos con que los esclavos denunciaban abusos y penas. El canto ha permanecido; del baile que le acompañaba no hay sin embargo noticias. No hay penalivios nuevos, al menos no penalivios "legítimos".

Danza o habanera - Curiosa incongruencia, llamamos danza a un tipo de canción que no se baila; proviene de La Habana y es tan mestiza como nuestro penalivios, la diferencia rítmica entre ambos es sutil. La danza se asimiló a nuestra música costeña, la más conocida en **El payadé** que evoca la esclavitud, como un lamento. Diríase que penalivio pervive en la danza o habanera.

Marinera - Su divulgación alcanza todo el territorio nacional, hay muchas variables locales y

estructura elaborada que no todos los cultores conocen a cabalidad. No hay marineras nuevas pero las antiguas, letra y música se cantan aún, es más, está sobreentendido que tratándose de marinera, cuanto más antigua, mejor.

La marinera limeña tiene tres partes y termina en resbalosa y fuga, hoy no se concibe la resbalosa como un baile independiente pero no siempre fue así.

Hay marinera en la sierra, -puneña, ayacuchana, etc- y en la selva, y en cada lugar además de un cierto aire particular difieren en la terminación, así encontramos marinera con fuga de huayno o con fuga de pampeña, según. La más vistosa es la marinera norteña, tiene hasta compositores recientes, en el baile, sin embargo, el estímulo por la creatividad en los pasos o la originalidad en los vestuarios, todo dentro del marco de los festivales y concursos, han conducido a excesos lamentables.

El género es tan promocionado que ha dado material para ensayos, libros y conversatorios.

Tondero - Es un baile de pareja, el género está vigente, se le ha considerado importante desde siempre; en los años 50 los limeños mayores consideraban a la marinera limeña como el baile nacional y al tondero como el baile norteño por excelencia. Desde los 60 el auge de los concursos de marinera norteña fue desplazando al tondero tradicional, como reacción aparecieron versiones de tondero moderno con innovación de pasos espectaculares.

Hasta aquí, las expresiones que hemos mencionado como vigentes, tienen algo en común, han permanecido dentro del uso popular; la música dentro del consumo, la danza dentro de la práctica popular, pero siempre han tenido un lugar dentro de la vida de la ciudad. Por esta misma razón también han incorporado algunas modificaciones provenientes de presentaciones teatrales y televisivas.

Y por causas exactamente opuestas encontramos expresiones también vigentes, que reuniremos en otro grupo, el de las manifestaciones que han permanecido en uso popular en el ámbito rural o por lo menos no tan cerca de las grandes ciudades, manteniendo su vínculo con festividades patronales, o siempre relacionadas a sus fechas y ciclos agrarios y presentando en todo caso un menor grado de influencias ajenas.

Danza de negritos - Es una danza de recorrido, compuesta de muchas partes. El

conjunto produce la fuerte impresión de integración cultural: el villancico con textos en español, el rítmico y negro zapateo, la melodía andina en voces y violín... Tradicionalmente los integrantes se reúnen a fin de año para recordar la esclavitud, celebrar la libertad y cantar al niño Jesús. Esta danza navideña está vigente en el departamento de Ica. La cuadrilla o comparsa está conformada por parejas de hombres, niños y jóvenes, es danza de varones; el Hatajo de



...20 años después, Nicomedes volvió a reunir a la cuadrilla del Son de los diablos. ésta vez para el Festival "Pancho Fierro". Plaza de Acho. 18/marzo/1969

las preferencias regionalistas llegan a casos extremos. La más antigua es la marinera de Lima -según los limeños por supuesto- en todo caso sí es la más elaborada; tanto el baile como el cantó -entiéndase canto de jarana-, poseen una es-

negritos más conocido es el que dirige Amador Vallumbrosio. La versión costeña de la danza de negritos que se da en el poblado de negros de Chíncha ha sido estudiada por Chalena Vásquez. Difiere notablemente de sus similares andinas. En toda la sierra existen Danzas de negritos que recuerdan la presencia de grupos de negros en épocas pasadas, los bailarines indígenas usan vistoso atuendo y máscaras de negros.

Danza de la pallas - Es una danza de mujeres, se le encuentra en el poblado de El Carmen, es una danza de pastoras y se da también en Navidad, las diversas partes son interpretadas por solistas y coro alternando con pasadas de zapateo.

Yunza - La festividad agraria está vigente y también lo están las manifestaciones que la integran. Las canciones en cuartetas (*huanchi hualito, huanchi hualón, para amarte solo yo...*) son sin embargo las mismas de hace 30 años; algo se conserva, pero también algo se ha detenido.

Cumananas - Poesía en cuartetas y canto, generalmente en diálogo; esta actividad se da en el norte -Zaña, Ferreñafe, Morropón. El canto es una melodía muy similar al **triste** (ver Triste con fuga de tondero) y presenta marcados giros andinos. Las actuales presentaciones suelen repetir los versos de memorables competencias.

Socabón - Llámanse así al característico toque de guitarra que acompaña a la décima cantada, también se llama así a la melodía específica y única para este canto.

Si bien no desapareció totalmente, su práctica se redujo en el transcurso de medio siglo, pasando de un uso grupal a la práctica individual.

La décima cantada dejó de practicarse en la década de los 40, sus últimos cultores conocidos fueron Hijinio Quintana y Carlos Vásquez, Nicomedes tomó la posta en la composición y canto de décimas siendo acompañado por Vicente Vásquez a la guitarra.

Zapateo - El típico contrapunto entre dos zapateadores, usual entre al-

gunas danzas de recorrido como el son de los diablos, era también frecuente en medio de alguna festividad. No se ha discontinuado del todo pero también se ha orientado a un uso restringido dentro de espectáculos profesionales.

¿Cómo sorprendernos ante las gratuitas gesticulaciones de los zapateadores en competencia? ¿cómo exigir a estos zapateadores que amarran, si no saben amarrar; y si amarran, no saben para qué?.

Ahora empieza a verse mujeres



La Zamacueca. Victoria Santa Cruz y el Conjunto Nacional de Folklore

LO NUEVO EN LO AFROPERUANO

La profusión de presentaciones artísticas, el incentivo de los concursos de folklore, la difusión de las danzas en colegios y universidades, el favor de un creciente apoyo al turismo, han incidido positivamente en la vigencia de los géneros folklóricos en Costa, Sierra y Selva, pero también han causado contaminación con innovaciones espectaculares. Los bailarines de marinera norteña y tondero arrancan ovaciones al público con finales llamativos y agradeciendo con varios saltos de rodillas. Desde hace varias décadas **Las Diabladas de Puno** incorporan a batman y al hombre-araña entre los bailarines disfrazados. Y las flores del atuendo de chonguinas y de Sierra centro no son todas bordadas a la aguja, cada vez son más los bordados a máquina industrial y estampados en serigrafía.

No debemos extrañarnos pues que en lo afroperuano también haya cambios, si existe un compromiso prioritario con el público consumidor en una peña o restaurante, si el objetivo de facto en estas presentaciones es el entretenimiento.

que tocan cajón pero ¿cómo esperar que respete la tradición quien no se ha nutrido de ella?

Se inventan vestuarios de fantasía, hay coreografías imaginativas y hasta danzas nuevas.

Los vestidos de las bailarinas ya no pueden acortarse más y la expresión "*mueve tu cucú*" ya es una frase vieja.

Las expresiones de este nuevo folklore afroperuano tienen sus maneras y situaciones en permanente movimiento, su comprensión requiere una mirada distanciada, desde las ciencias sociales. Para quienes hemos tenido por mucho tiempo la mirada puesta en las expresiones tradicionales, tal vez de lo que se trata es de tener claro que lo que pasa hoy es diferente de lo que pasó ayer.

* Octavio Santa Cruz

Musica y compositor. Estudioso de la música y danzas negras peruanas. Profesor de Historia del Arte, historia de la música, arte popular y música tradicional en la U.M.S.M. y en la Escuela Nacional de Folklore José María Arguedas.

El frío invernal nos calaba hondo y la única forma de contrarrestarlo era bajo el poncho de alpaca, tejido con seguridad por manos expertas y luego de que nuestra propia madre hubiera contribuido cardando la lana, así, caminando de noche, con poncho, chalina y sombrero, podíamos parecer cualquier adulto. Teníamos 15 ó 16 años, la edad en la que uno despierta a la poesía, al amor, la edad en que la rebeldía empieza a tomar forma y uno se siente protagonista de los cambios necesarios en un país de tantos conflictos como el nuestro. Las campanadas del reloj de la iglesia, nos daban idea de la hora, pues éstas se escuchaban casi por todo el pueblo; nuestro objetivo, primero era conseguir un lugar apropiado para afinar las voces y las guitarras y enjuagar las gargantas, casi siempre se cumplía con el ritual de tocar la puerta y esperar una hora, para que ésta se nos abriera, casi siempre con el argumento de:

- Tío José..... sólo para llevar
 - No tengo nada de tomar..... todo se ha terminado, era la respuesta de siempre, ya lo conocíamos, solo había que insistir.
 - Tío, soy Julio Humala (tenía felizmente un buen prestigio, pues nunca había "cabeceado" a nadie).

Casi siempre terminaban por abrirnos y era para quedarnos entre dos o tres horas; habían algunos lugares conocidos, generalmente alejados del centro de la ciudad. Ahora sé por qué muchos de los secretos de los jóvenes, se conocían luego en todo el pueblo y era gracias a la labor de estos informantes, quienes luego de atendernos se sentaban en un rincón y abrigados bajo el mantón o el poncho mantenían los ojos cerrados y el oído agudo.

*Pucucyito de los Andes
 relojito de las punas
 como quisiera tener yo
 la dulzura de tu canto
 para cantarle a mi chola.*

El "Pucucyito", es un pajarillo que canta muy bonito y puntual en su canto, de tanto gustarme este wayno, me gané el apelativo de "Pucucyito". Usábamos guitarras afinadas en Re m, con la sexta en Fa, guitarras antiguas con clavijas de madera, difíciles de usar, por lo que teníamos que llevar un alicate y siempre con la ayuda de dos amigos, uno para sostener la guitarra y el otro para

Julio HUMALA LEMA *

Apuntes de

GUIARRERO

mover la clavija, y antes de presionarla un escupitajo en ésta, para que ajuste y luego no desafine. Dos guitarras, más dos voces hacían el grupo ideal para una noche de bohemia, a veces incluíamos un charango o una quena, pero más para las actuaciones en público, las serenatas, no pueden ser muy bulliciosas, además el yaraví, no requiere de un soporte musical muy estridente, son suficientes la dulzura y el bordón de dos guitarras, creo que para convencer a los corazones más duros, no existe otro género más apropiado que el yaraví, puesto que éste no se baila, es poesía para escuchar y puede servir de queja o lamento o también para ofrecer de regalo el cielo, la luna, las estrellas. Después de ubicar la puerta indicada, con la ayuda de una linterna, procedíamos a asegurar el cerrojo de ésta con alambre o candado, pues sucedía que los padres y generalmente las abuelas de las pretendidas nuestras, salían en media serenata con bacines llenos de líquido y con una carga de insultos en quechua y en castellano, que a más de uno curó de sus arrebatos de romanticismo.

Por buentempo, fuimos músicos clandestinos, sólo con un grupo cerrado, luego nuestra fama trascendió y en el colegio nos comprometieron a participar en las actuaciones, bajo la amenaza de jalarnos en algún curso si no lo hacíamos, fue difícil aceptarlo, sobre todo por la mala fama que tienen hasta ahora, con algo de razón, los músicos en los pueblos del interior. Cuántas veces escondí mi guitarra bajo la cama, para que mi padre no se diera cuenta que en vez de leer a Baldor u otras materias, trataba yo de descubrir el La M, el Fa M, etc.; luego fueron las actuaciones en el teatro de la ciudad "San Pablo", después un concurso regional y luego viajamos representando a Coracora.

Se ponía de moda en esos años la música tropical, la salsa, la balada, la cumbia peruana, etc.; la primera vez que oímos a un grupo venido de Huamanga, con 3 guitarras eléctricas y batería, nos causó un tremendo impacto; formé un grupo de este tipo, lo que significó también mis primeros ingresos económicos como músico, a veces llegaba del campo a caballo, y mis compañeros del grupo me esperaban listos para cumplir con los compromisos, con algunos de ellos también hacíamos música regional. Yo tenía la ventaja de tener una guitarra que había "heredado" de mi hermano Walter, quien había salido de Coracora, para seguir sus estudios superiores, él fué quien me dio las primeras pautas guitarrísticas. Con Melchor nos pasábamos muchas horas sin repetir una canción a golpe de yaravíes, que luego no he oído en otras voces. Otra referencia importante en mi vida, ha sido la música en arpa y violín, sobre todo la costumbrista, las serenatas de cumpleaños y fiestas familiares, hasta ahora se hacen con estos instrumentos venidos de Europa y que han sido asimilados y dominados para el gusto indígena y mestizo. En los aniversarios de mis padres, venían los compadres, amigos y familiares, a las 12 de la noche se rompía el silencio con un "Punchauniykipi" (Vals andino que significa "en tu día"), que nos hacía acelerar el corazón, así en esas circunstancias, la música nos parecía celestial o sobrenatural. La danza de tijeras es otra música que de niño se metió en mi corazón, ya para más no salir; ahora cuando tengo conciertos, con mayor razón, cuando son fuera del Perú, llevo siempre música de este tipo, que me sirve de inspiración y me crea el ambiente y la predisposición adecuados, para cumplir mejor con mis compromisos, esta música, la de Atahuallpa Yupanqui, y la guitarra flamenca, son

mis mejores estímulos en estas circunstancias. De toda esta etapa, guardo un consejo que me dió un tío mío, él decía "chino, así me llamaba, sé que te gusta mucho la guitarra y eso está muy bien, pero tienes que cultivarla con seriedad, metódicamente, cultiva la guitarra para tu disfrute o el disfrute de los demás, pero nunca seas un guitarrista de cantina", a mi tío Alfonso Lema le debo este consejo y una guitarra española, que se la rompí cuando tenía cuatro años, yo le exigía que me la prestara, él ocupado me decía que esperara y que la iba a bajar de la percha de los sombreros, de donde pendía, mostrando la belleza de su madera, impaciente la levanté de la base, yéndome al piso por encima de mi cabeza.

Coracora, está al sur de Ayacucho y es la capital de la provincia de Paríacochas, su gente es cálida, hospitalaria y muy orgullosa, esto se explica porque es una provincia rica, con una ganadería y agricultura que le dan un colorido singular. Su fama de productor de quesos ha trascendido y la variedad de productos agrícolas hace que su cocina sea muy generosa. La fiesta principal se celebra el 5 de Agosto y dura 8 días, con entradas de danzarines, entrada de chamiza, con acompañamiento y baile de caballos de paso, la procesión de la Virgen de la Nieves y tres corridas de toros, la fiesta es un derroche de alegría, que concentra a los coracoreños de todas partes del mundo, quienes se dan cita para estas fechas. Nací y crecí en esta tierra, por eso mi ligazón con el campo y la naturaleza que han marcado en mi música la presencia de las montañas, el sonido de los ríos, el paisaje dulce y agresivo a la vez, así como es nuestro temperamento.

Luego de mis estudios de primaria y secundaria en escuelas y colegios fiscales, vine a la capital, para hacer estudios superiores, ingresé a San Marcos, para estudiar medicina veterinaria, pero finalmente me quedé en Antropología, lo que le ha permitido un mayor sustento a mi trabajo de músico. Hasta mi llegada a Lima, la guitarra sólo había significado una forma de expresar mis sentimientos, pero

no había pensado hacer una carrera de concertista ni nada parecido, fué a partir de mi trabajo con Walter, mi hermano, quien es autor y cantor de temas de mucho éxito, que decido y siento que a la música no la voy a dejar jamás y he de llevarla conmigo de por vida. Creíamos que era necesario contribuir a crear nuevas posibilidades para la música del ande, la tradicional no expresaba cabalmente los conflictos, las emociones de estos tiempos; por otro lado los grupos de música latinoamericana, generalmente integrada por estudiantes universitarios, hacían una temática interesante, pero no tomaban en cuenta la tradición riquísima de la música peruana. Al comienzo estuvimos huérfanos de público, pero



luego el tiempo nos dió la razón y el dúo "José María Arguedas", así nos llamábamos, logró un espacio muy importante, hicimos cuatro grabaciones y muchos conciertos, también en Europa y Bolivia, invitados siempre por instituciones culturales. Hace unos años decidimos trabajar cada uno con nuestras propias propuestas, yo me he abocado más al estudio de la guitarra y a la composición de temas para este instrumento, aunque no sé leer música, pues lo mío es por "instinto", sin embargo algunos temas míos se han transcrito en partituras y una editora alemana prepara las publicaciones de las mismas.

He viajado por Asia, Europa, E.E.U.U. y El Caribe y tengo la enorme satisfacción de comprobar, cada vez, que las posibilidades de nuestra música de raíz prehispánica y la guitarra en particular son enormes, y que les aguarda un espacio en la cultura musical mundial, con los méritos suficientes, para ser tomada en cuenta por los músicos académicos, el darla a conocer lo considero un deber, más aún en tiempos en que el arte se ha convertido en una mercancía más,

que se ofrece, se consume y se bota, en tiempos en que la estridencia y la alegría superficial, malogran nuestros oídos y nuestra sensibilidad. Recuerdo una anécdota que me gratifica; luego de un concierto en Barinas, Venezuela, un muchacho se acerca al camerino y me dice que mientras escuchaba mi guitarra, el rezaba, porque a eso lo invitaba la música; otra en que luego de una pequeña muestra de música peruana, en una escuela en Alemania, los niños deciden regalarme una hoja con dibujos y elogiando la música que habían escuchado, me desean éxitos y felicidades; también guardo en mi memoria, la rosa que me obsequió una niña, luego de que estrenara mi tema de título "Niña" precisamente. Muchas satisfacciones me ha deparado el oficio de guitarrista, muchos amigos en distintos lugares del mundo, para quienes el construir un mundo más justo y solidario es una "utopía realizable". En el último viaje a Venezuela un amigo "Luthier", a quien conocí tres años atrás, decide regalarme una guitarra fina, de su construcción y modelo "Millenium". Marco Antonio Peña, seguramente ha pensado que la única manera de devolverle su generosidad es interpretando la música que siempre hice, la música de raíz quechua, y la que se canta en todos los fines de semana en todo el Perú. Creo que las generaciones anteriores, junto a José María Arguedas, tuvieron que luchar mucho, contra los prejuicios, la alienación, y la política cultural oficial, para abrir un espacio para la música popular andina, creo que ésto se ha conseguido de alguna manera, la tarea nuestra ahora es desarrollarla y universalizarla, para contribuir de esta manera a afirmar nuestra identidad nacional.

Para reír para bailar
hice esta canción
para dejarte la rosa
que he recogido en mi jardín

(*"Niña", canción del autor de la nota*)

*** Julio Humala Lema**
Músico ayacuchano. Concertista y compositor. Ex-Integrante del dúo José María Arguedas.

OJO DE BUEY

MARCO MARTOS / OTILIA NAVARRETE

Jaime Bedoya. **Kilómetro cero**. Mosca azul editores. Lima 1995. 192 pp

Para quien observe el quehacer cultural de Jaime Bedoya, seguramente puede dar la primera impresión de ser un escritor que hace muchas cosas a la vez, pero ese es el destino de los intelectuales latinoamericanos, según ya lo vio el siglo pasado José Martí. Bedoya está a horcajadas entre el periodismo y la literatura, como tantos otros a lo largo de más de siglo y medio de vida republicana. Que tiene talento para manejarse en esa maroma, no cabe duda. *Kilómetro cero* es una prueba de ello. Es un libro de cuentos, viñetas y crónicas, con un lenguaje seco y desenfadado que pondera al individuo que tiene azogue en los pies y que está constantemente viajando porque sí, alejado de toda actitud turística caricatural. Ya Pavese con *Ciao Massimo* ensayó esa mezcla de relato, periodismo y poesía, pero eso fue en los años cuarenta. Los modelos de Bedoya, si acaso los tiene, no son tanto literarios cuanto vitales y para eso habría que mirar más a la actitud que a la escritura de Kerouac y a toda su banda.



Enrique Bruce. **Angeles en las puertas de Brandenburgo y otros relatos**. Ediciones Imaginario. Lima 1996 78 pp. Durante varias décadas hubo una polémica literaria, a veces explícita, a veces soterrada, entre críticos y narradores que oponían, en una especie de geografía literaria, Lima y el Perú provinciano. Por las razones que fuere, esa inútil confrontación ha terminado, felizmente. Enrique Bruce (1963), a través de sus poemas, y de intervenciones en los cenáculos literarios, es un personaje conocido en esos laberintos de Minotauro, pero todavía no lo es, en los amplios círculos de lectores. El libro que ahora publica, que nos presenta hasta cierto punto una Lima desconocida, es un acercamiento significativo con esa capa de paladeadores de la literatura. Bruce conoce bien las estructuras literarias



del relato corto, modela con afecto y suave ironía a sus personajes, que como dice Camilo Torres son "discretamente marginales, sutilmente decadentes".

Francisco Carrillo. **Diario del Inca Garcilaso**. (1562-1616). Editorial Horizonte. Lima. 1996. 200 pp.

Retomando su veta narrativa, Francisco Carrillo nos entrega un libro de sorprendente ficción que usando materiales his-

tóricos penetra en los entresijos del alma del Inca Garcilaso de la Vega. En páginas intensamente líricas, desfilan las certidumbres y las perplejidades del primer mestizo peruano, sus contradicciones, su profundo afecto por el Perú, su amor por la cultura occidental, su relación con León El Hebreo y con Gonzalo Silvestre, el aguijón del amor que lo desconcierta. Por su estructura el libro es un relato que escoge la forma del diario, por el tratamiento del lenguaje cada una de las páginas puede ser leída como poesía. Ahora que se habla tanto de hibridación de géneros conviene recordar que también la magnífica prosa de Marcel Proust puede ser leída como poesía.

Carlos Garayar. **Una noche, un sueño**. Peisa. Lima, 1996. 140 pp.

Aunque muy respetado en los círculos académicos como crítico y profesor, Carlos Garayar hasta ahora era poco conocido entre los lectores de ficción, pues sus cuentos sólo se habían publicado en revistas. Ahora que edita su primer libro de relatos tenemos la ocasión de leer a un autor que no está mostrándonos sus primeros intentos, sino que es un virtuoso de la técnica literaria y que escoge como materia de sus cuentos parcelas de la realidad que no habían sido muy tratadas por otros escritores en el Perú. El libro nos ofrece relatos de diferente índole, de suspenso, policiales, de aliento épico, existenciales y amorosos. La prosa, detrás de una línea de sobriedad, nos entrega un temblor, un *pathos*, una capacidad de conmover poco frecuentes en la narrativa de hoy. Aunque hay varios relatos ambientados en la selva peruana, más que ante un narrador que se apropia de un coto geográfico vacío, nos encontramos ante un escritor de múltiples posibilidades narrativas, que por los otros cuentos, está en condiciones de emprender búsquedas creativas de gran envergadura.

Nena Garland. **Andamio II**. Lima 1996. 106 pp.

Nena Garland es uno de los personajes más queridos de la suave bohemia limeña. Discreta, fina, delicada, tiene siempre una palabra amable de estímulo para los artistas que comienzan. Tal vez por esa actitud discreta muchos ignoran que ella misma es una escritora de poesía de larga data. *Andamios II* trae su íntima voz, muestra la peculiar relación de Nena Garland con el mundo, ese tanteo en la oscuridad, de calles, sonidos, perfumes, esa temura que ella prodiga a todos los seres humanos. Es el libro de una solitaria que conmueve, porque está en permanente búsqueda de la luz y el amor. Desde el punto de la técnica literaria, hay pericia en el manejo de las estructuras literarias y un lenguaje al tiempo depurado y repleto de cotidianidad.



Thör Heyerdahl. **Túcume**. Banco de Crédito del Perú. Lima 1996.

El Banco de Crédito del Perú acaba de presentar simultáneamente en Lima y Chiclayo el vigésimo tercer volumen de su colección "Arte y Tesoros del Perú". Se trata de "Túcume" un hermoso libro escrito nada menos que por Thör Heyerdahl, el legendario científico que hace 50 años zarpó del Callao en su frágil balsa, la "Kon Tiki" para demostrar que el antiguo hombre peruano tenía los conocimientos y los recursos tecnológicos suficientes para llevar sus productos y manifestaciones culturales a los archipiélagos de la Polinesia. Desde entonces Thör Heyerdahl ha estado vinculado con el Perú y especialmente con Lambayeque donde ha realizado estudios arqueológicos desde 1988 hasta 1993 sobre el conjunto monumental de las Pirámides de Túcume, junto con Daniel H. Sandweiss y Alfredo Narváez, arqueólogos coautores del libro, al que se ha sumado un estudio antropológico sobre la vida en el actual Túcume redactado por el doctor Luis Millones. Esta obra ha sido posible gracias al Banco de Crédito a través de su Fondo Pro Recuperación del Patrimonio Cultural de la Nación.



Alina Jara Yupanqui. **Caballitos de totora**. Lima 1995. 72 pp. En el verano de 1992, Alina Jara tuvo ocasión de hacer un viaje a Pimentel. Este libro es el resultado de esa

fascinación y alía pequeños textos con magníficas fotografías en blanco y negro. El texto y las fotos giran alrededor de la milenaria actividad de los caballitos de totora. Al curioso lector no le queda más que rendirse frente al despliegue gráfico de esta belleza. El libro tiene un tono didáctico y asistimos a todo el proceso de creación de un caballito de totora.



Atala Matellini de Benavides. **Vertiente y vibraciones**. Lima 1996. 44 pp.

Con palabras prologales de Luis Alberto Sánchez y de Manuel Pantigoso, la autora nos entrega su segundo libro de poemas. Acierta Sánchez cuando dice que estos versos no son musicales en el sentido que tenía esta palabra en el modernismo; tampoco, añadimos, se despliegan en la página en blanco como en un lienzo, como ocurre con los versos de estirpe vanguardista; más bien expresan mundos interiores, con los contrastes más propios de la brevísima poesía japonesa que se ha difundido en Hispanoamérica a raíz de los trabajos de Juan José Tablada. Es una poesía hecha de fogonozos, de pequeños "satoris" que es como en el Japón se llaman a las iluminaciones.



Luzgardo Medina Egoavil. **Contra los malos presagios**. Eclósion Editores. Arequipa. 1996. 78 pp.

Distinto en distintos concursos nacionales de importancia, Medina es una de las nuevas voces líricas arequipeñas que más llama la atención en nuestra literatura finisecular. Este libro obtuvo el primer premio en el concurso convocado por la Municipalidad de Paucarpata, uno de los serios del sur del país, infelizmente descontinuado ahora. Su libro es de atmósfera. Medina es un observador cuidadoso de la realidad, tiene una sorprendente capacidad de hacer observaciones originales que los lectores aceptamos naturalmente como cuando escribe: "Me aferro a este idioma muy a pesar de su demasiada melancolía." El poeta camina con ojos azorados, mirando cada día la realidad como por primera vez.

Luís Millones/ Moises Lemlij Editores. **Al final del camino**. SIDEA Fondo editorial. Lima. 1996. 202 pp.

El Seminario Interdisciplinario de Estudios Andinos, en las voces autorizadas de dieciséis especialistas, aborda el eterno y fascinante tema de la muerte en un ambiente cargado de presagios, duelo, culpa, condena y salvación, proveyéndonos de una múltiple lectura que recorre diversos niveles del conocimiento humano.

Des-

de los textos introductorios, Luís Millones y Moisés Lemlij, nos llevan por intrincados recovecos, todos llenos del misterio que, de por sí, nos inspira la muerte. Historiadores, antropólogos, psicoanalistas, tratan de develar (nos) aquel instante sacro y a la vez profano que, desde las más antiguas culturas, ha sido motivo de estudios y, por qué no, también de quehacer poético. De cualquier forma, siempre la muerte, será considerada como la razón última de la existencia humana, y las lecturas sobre ella nos provocarán esa especie de escalofriante complacencia, como sucede cada vez que hablamos o leemos algo aún no conocido.



Eduardo Rada. **Poesía masiva S.A. Propuesta para el tercer milenio**. Editorial San Marcos. Lima. 1996. 120 pp. Incansable promotor de cultura, poeta entusiasta, directo, práctico, Rada nos entrega en su Poesía masiva S.A. una serie de principios y sustentos teórico-prácticos sobre lo que sería o debería ser el marketing cultural, o mejor aún el marketing poético. ¿Cómo difundir la poesía? ¿Cómo hacer para organizar este "mercado de la poesía" donde ésta debería dejar a sus cultores los merecidos dividendos?. Pensamos que todo es válido, dentro de los límites de la creatividad y la ética, por supuesto.

Nos dice en su tercer principio: "... Ya pasó la hora de los poetas autistas. Estamos en la era del poeta masivo. Aquí empieza y termina la postmodernidad en relación con la poesía y de ésta con los medios masivos y de éstos con la cultura de masas...". Para pensarlo ¿no?



Santiago Riso. **La generación del noventa.** Biblioteca Nacional del Perú. Lima. 86 pp.

El autor ha reunido en este texto a 39 poetas jóvenes, entre los que figuran los fallecidos Carlos Oliva (1960-1994) Elber Suclla Silva (1970-1994) y Juan Vega (1960-1996) quien murió cuando el libro se estaba imprimiendo. Como suele ocurrir en nuestro medio se ha desatado una polémica en los ambientes juveniles sobre la pertinencia de la inclusión de algunos vates o sobre la exclusión de otros. Si como se dice en el pórtico, el origen de libro es una serie de recitales organizados en el Centro Cultural Mammalia, hay muy poco que discutir. El libro, nos dice Santiago Riso, quiere ser una somera aproximación a la poesía escrita (por jóvenes habría que añadir) en los umbrales del siglo XXI. Es, pues, una muestra. Los lectores agradecemos que se hagan libros como éste, que permiten orientarnos en la maraña de publicaciones paradójicamente casi inhallables en los lugares previsibles, circunstancia que caracteriza a la poesía peruana de ahora, de antes, y seguramente del próximo milenio.



Pennti Saarikovski. **Danzas en la oscuridad.** Traducción de Irma Siltanen y Renato Sandoval. Editorial Nido de cuervos. Lima. 1996

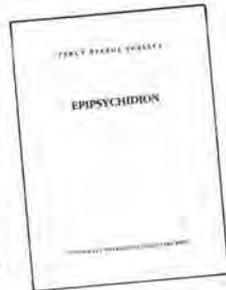
Se trata de una traducción directa del finlandés de uno de los poetas más celebrados de esa lengua. Saarikovski vivió entre 1937 y 1983 y este es su último libro. Es una ocasión

única de conocer a un poeta, en verdad de gran calidad, en nuestra lengua. Esta poesía en su versión castellana tiene imágenes tersas (como cuando una muchacha le dice al poeta: "Yo soy la luz que te conduce a la penumbra") que se alternan con otras que decantan las voces familiares ("Tendremos que dormir con las piernas enlazadas y encogidas estas camas no fueron hechas para gentes de nuestra talla"). Poesía de veras interesante, tal por venir de una tradición tan diversa de la nuestra, nos deja una sensación de extrañeza, y eso es bueno para que nuestra atención permanezca despierta línea a línea.



Percy Byshe Shelley. **Epipsychidion.** Pontificia Universidad Católica del Perú. Versión castellana de Julio A. Roca. Lima. 1996.

Debemos a la iniciativa de Ricardo Silva Santisteban y a su misterioso colaborador Julio A. Roca esta magnífica edición bilingüe de uno de los libros más valiosos de Shelley. A ello hay que agregar que la edición es muy hermosa y habla favorablemente de los esfuerzos de la Universidad Católica en este rubro y del dinamismo de sus autoridades que consideran que ofrecer obras maestras de la literatura universal es una tarea que concierne al claustro académico.



Edith Södergran. **Sombras del porvenir.** Selección y traducción del sueco de Javier Sologuren. Pontificia Universidad Católica. Lima. 1996. 56 pp.

Javier Sologuren, aparte de finísimo poeta, es un esforzado traductor de distintas lenguas, en especial del francés y del sueco. Ahora nos ofrece, una versión de numerosos poemas de Edith Södergran, la más original lirica finlandesa de lengua sueca. La traducción de una escritora como Södergran, sin duda es de gran importancia para los aficionados a la literatura, porque nos pone frente a una poesía desconocida para nosotros, y de gran calidad. Leamos: "El día entero estoy acostado en espera de la noche, / la noche entera estoy acostado en espera del día, / estoy acostada en mi lecho de enferma en el jardín del paraíso. / Sé que no sanaré, nostalgia y languidez no sanan jamás. / Tengo fiebre como una planta de los pantanos, / rezumo sudor dulce como una hoja húmeda."



Marita Troiano. **Mortal in puribus.** Lluvia editores. Lima. 1996. 136 pp.

En este su primer libro, Marita Troiano, sin falsos pudores, nos descubre sus honduras de mujer frente a la vida y sus complejidades, sus desconciertos, sus ansias de trascendencia más allá de lo forzosamente cotidiano y rutinario. Aguda y desenfadada, la poeta canta con voz firme: "Y voy por allí, pisando como un gato/ Despacio/ Inmersa en una lenta gestación del día/ Quebrando sin buscarlo, una a una mis costillas/ Cayendo en un abismo sin finales/ Avergonzada/ Agitada por una aventura adolescente/ y despertando ciega/ en un amanecer adulto..." Algo de ironía, buen sentido del humor, mirada precisa sobre el objeto



a poetizar, que muchas veces es ella misma, y un notable manejo del lenguaje coloquial, hacen de *Mortal in puribus* un libro de poemas que entusiasma y que nos presagia mucha y muy buena poesía

Marcos Yauri Montero. **El hombre de la gabardina.** Ediciones Azalea. Lima. 1996.

Marcos Yauri Montero, es un escritor de una dilatada, aunque poco publicitada carrera literaria, que cultiva tanto la poesía como la novela. Ha obtenido el Premio Casa de las Américas, y es bastante estimado por la crítica literaria. Dueño de sus recursos expresivos y profundo conocedor de la mitología literaria, ensaya aquí Yauri Montero un contrapunto entre los episodios de Orfeo descendiendo a los infiernos y de Odiseo retornando a Itaca con la vida de un hombre que viaja para asistir a una boda y que metafóricamen-



te se interna en el pasado a través del recuerdo. Libro memorioso, rescata gracias a una prosa proverbialmente bien trabajada, ciudades, casas sonrientes con sus tejas rojas y sus puertas verdes, azules, grises y marrones, cada una ocupando su lugar correspondiente con sus gentes y tormentas, imágenes del pasado, bellas muchachas lindas y frescas como las perlas de los naranjos. Nada se pierde para siempre, parece decirnos Yauri Montero.

Yolanda Westphalen. **Díptico**. Saludo a Vallejo. Fuegos fatuos. Editorial Salesiana. Lima. 108 pp.



Desde hace un buen tiempo, Yolanda Westphalen forma parte de ese magnífico grupo de mujeres que vienen continuando en nuestro país la tradición de Amarilis. Su poesía es de profundo lirismo y de fuerza conceptual. En este caso, una porción de su estro está dedicada a Vallejo y otra discurre por los caminos habituales de su lírica como cuando le dice a la poesía: "Eres tú la voz mutilada / de la lluvia / el perfil alucinante de mis sueños".

Carmelón Berrocal, Rosaura Andazabal y Pablo Macera. Editorial Bruño. **Pirumanta Qillqasqa Willakuyjuna: Cuentos pintados del Perú**. Sarhua 1, 22 pp. y II, 45 pp.

A los gestores de las diversas utopías que se han dado a lo largo de la historia y que han cumplido su función creando formas de resistencia contra la barbarie se les ha denominado usualmente revolucionarios y a su actividad, militancia. A estas alturas, frente al supuesto fin de esas utopías, cuando precisamente la barbarie amenaza con declararse vencedora, se actualiza la vigencia y la necesidad de los revolucionarios, teniendo como uno de los dos campos actuales de desempeño, indudablemente, el de la lingüística. Más específicamente el del rescate o defensa de las "lenguas nativas", formas del espíritu en extinción. En el centro mis-



mo de esta lucha se ubica la publicación de los 2 primeros números de la serie Cuentos Pintados del Perú, dirigida por Pablo Macera. El trabajo de recopilación e implementación para la edición de estos dos números ha sido realizado por el mismo Macera y la historiadora Rosaura Andazabal, activa participante del Seminario de Historia Rural Andina de la UNMSM, que ya cuenta en la actualidad con más de 300 traba-

jos publicados y cuya circulación lamentablemente se limita al ámbito universitario.

Como indica el título de la colección, a esta serie concurren dos expresiones artísticas muy afines en la tradición popular: pintura y literatura. El informante y el pintor, esta vez, tienen la feliz concurrencia en un solo autor: Carmelón Berrocal, procedente del pueblo quechua de Sarhua. Si bien los cuentos tienen su nacimiento en un imaginario panandino, y el estilo pictórico procede de las escuelas de Sarhua, de sus conocidas Qellqas, la mediación de Berrocal le imprimen depuradas y personales características, sobre todo en la pintura, cuya genialidad y desborde ya no pueden seguir contenidas.

Luis Chávez

Nanda Leonardini - Patricia Borda. **Diccionario iconográfico religioso peruano**. Rubican editores, 1996. 307 pp.

En una edición de muy buen gusto se ha publicado uno de los mayores aportes de estos últimos años para el conocimiento de los cambios que se vienen realizando en la cultura peruana. Como su título lo indica, se trata de un diccionario y de un considerable registro iconográfico, no sólo religioso, sino también mágico y costumbrista de los diferentes elementos que componen nuestra cultura. En una sociedad predominantemente emocional, con arraigada tendencia a lo religioso como es la peruana, a través de este libro podemos constatar, una vez más, que las corrientes de procedencia popular están configurando un nuevo rostro cultural peruano. Sobre la base de las creencias católicas impuestas desde la conquista, subyacen una cantidad incontenible de elementos mágicos y religiosos prehispánicos cuya resistencia ha permitido en estas últimas décadas dar un paso a una práctica mucho más difundida y espontánea, por lo que podríamos afirmar que los pares categoriales "sagrado y profano", "culto y popular" y "centro y periferia" están siendo seriamente remecidos, con la consecuente amenaza de una nueva inversión o "Pachacuti", para utilizar una categoría acorde.



El minucioso trabajo de Nanda Leonardini y de Patricia Borda que hoy ve la luz, tuvo un período de 5 años de investigación. Las fuentes comprenden entrevistas y una amplia consulta bibliográfica.

¡Que los tiempos sean propicios!

Luis Chávez

REVISTAS.

Arco Iris. Dirige Diomenia Carvajal. París. Francia. 1996
Cuidada presentación en pequeño formato que trae textos en español y traducciones al francés. En este número: un homenaje a Catalina Recavarren, fragmentos de una novela de Diomenia Carvajal y varias páginas con poemas de Luzgardo Medina. Buen esfuerzo por difundir la poesía y la narrativa escritas en español.

Casa de las Américas. Organo de la Casa de las Américas. Dirige Roberto Fernández Retamar. La Habana. Cuba. Abril/Junio 1996

Treintiseis años de vida y más de doscientos números editados hacen de Casa de las Américas, una revista ejemplo de temple y constancia. Sobria en su diseño, con textos sólidos que abarcan un variado abanico de lecturas literarias, sociológicas, antropológicas, en fin, todo aquello que de alguna manera nos concierne. Y allí no podía estar ausente la poesía, entre ellas una del poeta cubano Alex Pausides: "**Hablando con la lluvia un día de fuego**" cuyo eje es nuestro César Vallejo: "... *Lluvia verde que sepultas a vallejo no lo creas/ no se marchó de París con aguacero/ como dicen que dijo un día de fiebre/ se quedó en la tierra al frente de su pecho/ empujando con su llaga oxigenada/ el fuego el pan repartido/ en pequeñas patadas colosales y tiernas al mendigo...*".

Dedo Crítico. - Revista de literatura UNMSM. Lima. 1996. Realizada por estudiantes sanmarquinos, de diseño austero y temas específicos, nos demuestra que juntando entusiasmos, sí se puede hacer una revista, aquí y ahora. Reúne un interesante análisis deconstructivo de un texto de A. Artaud, otro de Maurice Blanchot. También, Cernuda: apuntes para una poética y una sección dedicada a la creación donde se incluye a: "Los últimos"(I) poesía peruana de fin de siglo. Buen esfuerzo.

Evohé. Revista del Taller de Poesía de la Universidad de Lima. N 2. 1996

Se trata de la publicación más seria en nuestro medio dedicada a estimular la creación poética de los jóvenes y se debe tanto a la dedicación de Renato Sandoval cuanto a la permeabilidad de la Universidad de Lima que ha percibido que difundir literatura es también una tarea universitaria. Este número trae colaboraciones de jóvenes estudiantes, que seguramente pronto darán mucho que hablar como Carlos Letts, José Carlos Yrigoyen, Daniel Chicoma, Alfredo Román, Gerardo Fernández, Susana Samaniego, junto a traducciones de Silvia Plath, Cesare Pavese y Cecilia Meireles. Hay también una interesante entrevista a Rodolfo Hinostroza.

Humboldt. Revista editada en Alemania por Inter Naciones. (Nos. 114, 115 y 116)

Escrita en español, contiene textos e ilustraciones de primerísima calidad; cultura en múltiples expresiones, títulos tan atractivos como: "Locura con Método", "El brujo y el exorcista", "¿Sigue siendo el cuerpo un tabú?", "Entre el cielo y el infierno". Fotos que son un deleite a full color y en couché. ¡Hasta el tacto se complace al tocarlas!

Mujer/fempres. Red de comunicación alternativa de la mujer. Chile diciembre 1996.

Revista mensual que tiene ya catorce años de vida y que brinda un podium donde las mujeres de todo el mundo tienen voz y voto. Artículos de sumo interés no sólo para mujeres. Nuestra representante en ella, Mariela Sala siempre nos brinda su acertada opinión.

Rimbaud revue. Editada en Francia por John Donne & Cie. Nos. 6/7 y 8/9. Director Samuel Bréjar.

Revista de creación literaria editada en lengua francesa, nos llega puntualmente con extenso material poético y narrativo. En el 6/7 una pequeña antología de poesía croata, un inédito "Dans les traces d'icare" de Marguerite Yourcenar, una versión en español de Paul Eluard y otras perlas. En el 8/9 Stéphane Mallarmé, Juan Ramón Jiménez y Nicolás Guillén en Tribuna Libre. Poesía de Marceline Desbordes-Valmore, Guiseppe Ungaretti. Una Antologie de Babel con poemas en lenguas originales de Rumania, México, Bélgica, Dinamarca, Brasil, etc. Interesante y fina presentación cuyo envío agradecemos.

Sur. Editada en Francia por John Donne & Cie. Octubre 1996. Dirige Samuel Bréjar.

Suplemento en español de la Revista Rimbaud con una amplia selección de poemas procedentes de diversos países latinoamericanos, así como también una traducción de Thom Gunn hecha por Antonio Cisneros. Al final reseñas de libros y revistas.

Revista Taller de Análisis Literario. Fundación Simón Patiño. Año 1. No. 1. Cochabamba. Bolivia. 1996. Dirige Oscar Tavel.

Interesantes artículos de crítica y análisis literarios. También artículos productos del coloquio: "Cinco novelistas frente a la realidad nacional", que responden a la pregunta: ¿Cómo se enfrenta el novelista a la realidad nacional?. Es algo que aquí, en Perú, pocas veces nos preguntamos pero que sería saludable hacerlo.





Foto: Alberto Silva N.

