

SANTIAGO

Revista del trabajo en provincias del Grupo
Kachkanirajmi



Huancayo - Jauja

1/2

Los textos publicados fueron recogidos en sus propios lugares de creación. Los autores nos entregaron trabajos en los que, a su juicio, plasman su propuesta estética.

Expresamos así nuestra disconformidad con el modo clásico de selección de textos, su valoración, y las posturas eruditas que han ido delineando y escribiendo antojadizamente nuestra literatura.

Que estas palabras sean tomadas a modo de prólogo y que marquen el inicio de una empresa difícil, en la que contamos ya con la compañía de gratos amigos (de quinguales y retamas).

Sean las disculpas de un grupo de jóvenes a nuestras provincias por tanto olvido.

Patío de Letras (U.N.M.S.M.)

INDICE

A MANERA DE PROLOGO

ESTUDIO

ORELLANA V. Simón <i>(Kanaq Maqui)</i>	<i>"Las máscaras en el Valle del Mantaro"</i>	5
---	---	---

POESÍA

AYALA, Flor de María	<i>"Kukt única canción"</i>	9
CANGAHUALLA LAZARO, Lady	<i>"Amor"</i>	11
CASTILLO FALCONI, Sergio	<i>"Fabulario"</i>	13
CONCEPCION, Arturo	<i>"A César Vallejo"</i>	14
FIERRO ZAPATA, Martín	<i>"Toril"</i>	17
GAMARRA, César	<i>"El Argonauta"</i>	19
GARCIA ROSALES, Gerardo	<i>"Rosa Nueva"</i>	20
HUAMAN CABRERA, Félix	<i>"Palabras para José María Arguedas"</i>	23
IÑIGO, Rosa	<i>"Ando como tú"</i>	26
LADERA PRIETO, Víctor	<i>"Pucuta"</i>	27
MANYARI, Jorge	<i>"Senderito serrano"</i>	29
NINAMANGO MALLQUI, Eduardo	<i>"Waytapallana Tuktin"</i>	31
OCAMPO, Carolina	<i>"Amarte es parte mía"</i>	34
ZAPATA VILAR, Pepe	<i>"Exilio"</i>	37
ZARATE, Raúl	<i>"Araskaska bajo la sombra de las moras"</i>	39

CUENTO

ALFARO GILVONIO, Julio C.	<i>"Una muerte"</i>	40
DIAZ FALCONI, Julio	<i>"El dios de la fertilidad"</i>	42
HUAMAN CABRERA, Félix	<i>"Tres por un sol"</i>	43
MATAYOSHI, Nicolás	<i>"La ley de la gravedad"</i>	45
VILLANES CAIRO, Carlos	<i>"La leyenda del Kiswarpuquio"</i>	48

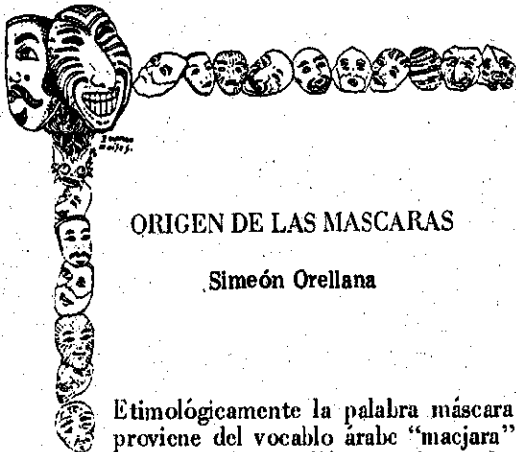
LITERATURA ORAL

ANONIMO	<i>"Canción de las Huatritas"</i>	49
HUAMAN CABRERA, Félix	<i>"Tulumanya y Amalu"</i>	50
NINAMANGO MALLQUI, Eduardo	<i>"El huachuq y el zorro"</i>	52
S. MONGE, Pedro	<i>"Un difunto que se anticipa"</i>	53

PINTURA

BAQUERIZO, Manuel	<i>"La pintura en el Valle del Mantaro y la región central"</i>	58
ESPEJO, Alejandro	<i>"José Sánchez y su andina magia cromática"</i>	65

TEATRO**VALENTIN MUÑOZ, E.***"El movimiento teatral en Huancayo"***68****CRITICA****AYUQUE CUSIPUMA, Julián***"El Wamani en 'La agonía del Rasu-Niti'"***75****ESTUDIO****OREGON MORALES, José***"Ancosay o Santiago"***81****MANIFIESTOS****FIERRO ZAPATA, Martín***"Xauxal, Artes y Letras"***86****VOZ REUNIDA***"Manifiesto I"***88****BALANCE****GRUPO KACHKANIRAJMI***"A manera de colofón"***89**



ORIGEN DE LAS MASCARAS

Simeón Orellana

Etimológicamente la palabra máscara proviene del vocablo árabe "macjara" que significa bufón. De allí que podemos decir que la máscara tiene estrecha relación con las expresiones y actos burlescos o graciosos. Comúnmente máscara y careta son tomadas como palabras sinónimas. Sin embargo, debemos manifestar que existen marcadas diferencias: La máscara cubre generalmente todo el rostro y algunas veces gran parte de la cabeza. La careta cubre solamente el rostro. Y lo que es más importante, el material utilizado en su confección es diferente al de las máscaras; generalmente son mallas de alambre fino. Así podemos diferenciar la máscara del Huatrla y la careta del Chonguino.

Los estudios etnográficos y etnológicos van descubriendo cuando, donde y el por qué de la aparición de las máscaras, pero hasta el momento no existe un juicio definitivo al respecto. Lo que sí podemos afirmar es que su primitiva aplicación ha desaparecido en la actualidad, principalmente en los sectores de tecnología avanzada. "No cabe duda que muchas de las antiguas máscaras (llamadas también larvas, del latín larva: espectro) tuvieron su origen en determinadas creencias religiosas debidas a las antiguas ideas del animismo, predominante en el hombre en las primeras fases de la cultura; que consideraba el mundo exterior poblado de toda clase de espíritus y demonios, genios maléficos a lo que se podía aluientar o por lo menos engañar respecto a la verdadera personalidad de un individuo, desde el momento que su cara se cubría con un exterior horripilante".

En las pinturas rupestres se ha podido apreciar la presencia de personajes, probablemente brujos, que portaban unas máscaras de dimensiones considerables. Se sabe también que entre los cazadores esteparios y la máscara era utilizada. En ambos casos podemos afirmar que se empleaban con fines propiciatorios. Africa, Oceanía, Asia y América son los continentes en los cuales la cantidad de máscaras es impresionante. "En los pueblos africanos la máscara tiene una importancia decisivamente superior a la que se le da en el ámbito de las culturas precolombinas. Considerada como recurso mágico para brindar al hombre una fuerza vital sobrehumana". Cada cultura y sociedad secreta africana ha dejado y aún todavía se utilizan, variedad amplia de máscaras. Ellas tienen sus propias características y su propio simbolismo.

En las tres Américas, las máscaras han tenido y tienen diferentes aplicaciones en la vida cotidiana de los pobladores. En la zona del Canadá encontramos máscaras talladas en madera y en hueso de ballena, algunas de ellas más grandes que el rostro humano; unas de gran realismo y otras simbólicas. En los Estados Unidos algunas tribus han dejado máscaras de madera, en las que representan a seres o espíritus malignos; las cuales eran usadas probablemente por brujos en los ritos medicinales y de protección (Tribus Iroquesa y Séneca).

En el Perú, los Mochicas y Chimues desarrollaron un arte con características bien diferenciadas. Existen en los museos máscaras áureas de una belleza mítica. No son rostros bien definidos, ojos almendrados, boca atigrada y orejas deformes forman un conjunto de rara belleza. La cultura Chavín, los Tiahuanacuenses, los Nasca, los Paracas, los Huari, los Huancas y los Incas, representaron en sus motivos decorativos a personajes que utilizaban máscaras de extrañas formas que eran confeccionadas de diferentes materiales. Con la penetración europea se produce un mestizaje artístico muy interesante y complejo. Los cronistas, viajeros, cuentistas, novelistas y algunos aficionados a las narraciones de festividades costumbristas, han dejado relatos y descripciones muy interesantes de las danzas, vestimentas y máscaras de las diferentes regiones peruanas.

LA MASCARA EN EL VALLE DEL MANTARO

Actualmente podemos manifestar que los departamentos de Puno, Cusco y Junín son los que mantienen preponderancia en lo que respecta a la producción de este complemento importante de las vestimentas típicas de esas regiones. El folklore de Junín y en especial del Valle del Huancamayo ha recibido influencias importantes de las zonas de Puno, Cusco y Ayacucho. Indiscutiblemente, el Valle concentra en su habitat el 80o/o de las máscaras y caretas que existen en el departamento de Junín. Algunas de ellas van desapareciendo debido a que las danzas y bailes correspondientes están sufriendo la pérdida de sus verdaderos cultores, quienes no han dejado sucesores. Otras van soportando una paulatina transformación por la inserción de elementos secundarios o decorativos propios de la época actual pero que no guardan ninguna relación con el mensaje o la simbología que encierra una máscara determinada. A pesar de ello todavía podemos admirar algunas en su forma original, es decir, prehispánicas y otras del periodo colonial.

CLASIFICACION

Existen muchas clasificaciones debido a la gran mayoría de máscaras producidas desde los tiempos más remotos. R. Andréé las ha clasificado así: De Culto, de Guerra, Mortuorias, de Justicia, de Teatro y de Bailes. Como referencia podemos mencionar que en Grecia las máscaras de teatro se subdividían en: Trágicas, Cómicas, Satíricas y Orgiásticas. Nosotros ubicamos el motivo de nuestro estudio dentro del grupo: Máscaras de Danzas y Bailes en el Valle del Huancamayo. Para un ensayo de clasificación propongo tener en cuenta varias características importantes (ver cuadro).

Profundizando el análisis podemos hallar otras clasificaciones y así tendríamos: IX. Según la extracción social de quienes la utilizan; X Según el valor o precio de ellas; y XI Según la psicología del individuo que utiliza determinada máscara. Creo que con lo

expuesto basta para dar una idea de lo amplio y complejo de su estudio. De cada una de estas divisiones y subdivisiones se tiene que analizar la estrecha relación entre máscara y danza, entre vestimenta y máscara; entre técnica, material, etc., y máscara. Y lo que es más importante penetrar en el análisis de las relaciones estructurales y superestructurales del danzarín con su medio económico-social. Solamente así no dejaríamos en el aire el estudio de la máscara.

PLANTEAMIENTOS GENERALES

La recolección, clasificación, descripción, comparación e interpretación de todo elemento folklórico debe formar parte del proceso de investigación. Muchas veces, y este es el caso del Valle del Huancamayo, uno tiene que idear ciertas técnicas y métodos que se adecúen a la finalidad del trabajo. Sabemos que la máscara tiene relación directa con quién la crea y con el que le da existencia física. Algunas veces el mismo individuo cumple esta doble función; en las sociedades donde surge la división del trabajo los artesanos producen las máscaras para los chamanes, actores, etc.; pero la vinculación siempre existe entre estos personajes. El material utilizado, elemento básico para la existencia física de las máscaras, en algunas culturas, tiene cualidades sagradas y profanas. Así tenemos que el oro, la piel humana y la del tigre, el marfil y el color rojo generalmente han sido considerados como materias sagradas en las culturas africanas y precolombinas. En el Valle del Huancamayo existen referencias particulares sobre materiales sagrados utilizados en la confección de algunas máscaras, pero no hemos podido confirmarlo.

Todas las máscaras estudiadas hasta ahora integran los diferentes tipos de danzas que se practican en la zona. En el diagrama vemos que hay otros elementos indisolubles que se integran a la máscara. En los trabajos de campo hemos podido verificar que muchas veces un solo personaje realiza esta triple función. En la mayoría de los casos creador y artesano se confunden en uno solo; los danzarines forman un grupo especial: los

folcloristas. Las expresiones son de tipo antropomórfico y zoomórfico (máscaras del Huacón y de los Cóndores) no hemos hallado híbridas. Pero sí presentamos una máscara hecha con piel humana y que representa el rostro de un anciano con bigotes blancos y tez blanca y que se utilizaba para la danza de los viejitos. Las máscaras de danzas y bailes se integran a cuatro tipos: humorísticas, satíricas; y otros. Como podemos observar en la clasificación siguiente, la mayoría de las danzas tienen sus propias máscaras, muy pocas se danzan sin ellas, tanto en la zona alta como en la baja del Valle del Huancamayo.

Estas clasificaciones y subclasificaciones nos dan una idea de lo complejo que es un análisis total de las máscaras del Valle del Huancamayo. Es impresionante, algunas veces, el mensaje que transmite una máscara. Si bien es cierto que es una creación social, no debemos olvidar que ella encierra todo el mundo interno de su creador, todos los complejos y desequilibrios psicológicos de su personalidad. La máscara es la representación de los problemas económicos, sociales y psicológicos de un determinado grupo étnico, y que encierra el sello inconfundible de la personalidad de su creador.

¿Quiénes y por qué utilizan determinadas máscaras? Esta pregunta nos lleva a indagar dentro del confuso ámbito o laberinto interno del alma del campesino del valle. ¿Qué fuerzas anímicas impulsan a un danzarín a escoger la máscara del Shapish, de la

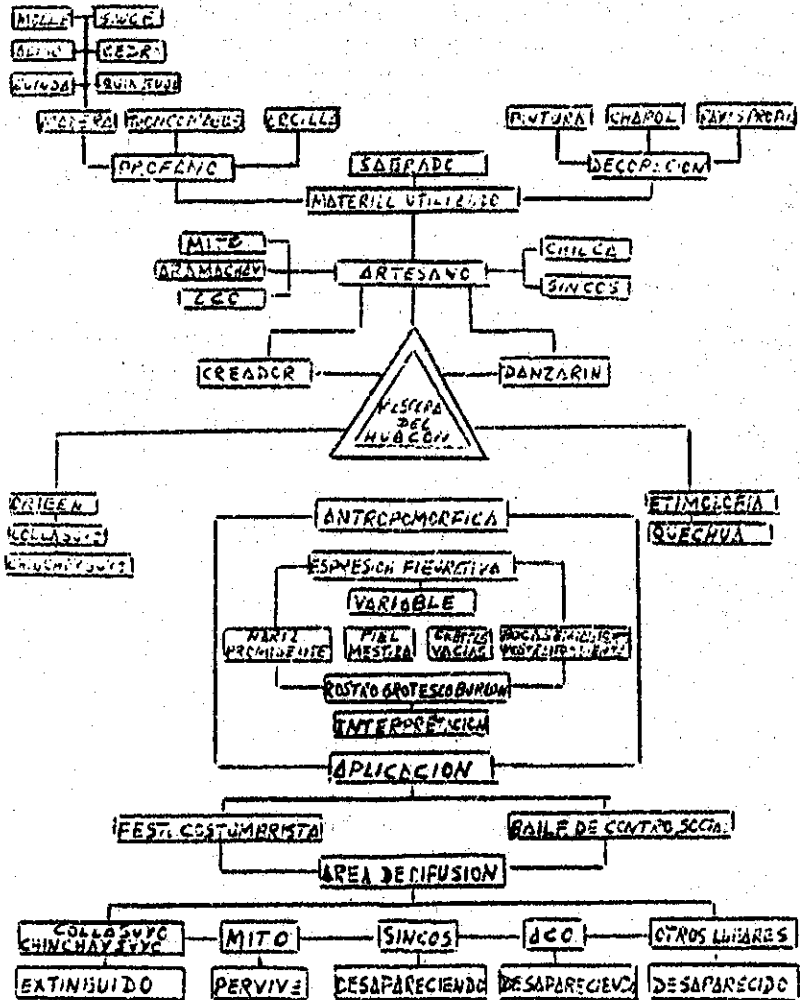
Huacónada, de la Negrería o de la Chupaquina? ¿Qué complejos procesos mentales se desarrollan en un danzarín durante la utilización de la máscara del Huacón? Danza y máscara se hallan intensamente ligadas y su influencia es mutua.

La máscara hace sentir, al que se esconde tras ella, que su personalidad es dominante, poderosa y lo ayuda a crearse un mundo irreal en el cual pueda realizar todo lo que le plazca sin inhibiciones ni complejos de culpa. Podemos afirmar que, gracias a la máscara, el danzarín consigue fugarse completamente —o casi completamente— de sí mismo, de su persona, es decir, puede ser "otro". Todo esto, estamos seguros, sucedió con el danzarín de la Huacónada de Mito, de los Shapish de Chupaca, de los Chinchilpos y Gamonales, con la Jaujina y Chupaquina, etc.; máscaras y personajes que serán analizados posteriormente. Un ejemplo lo estamos haciendo al incluir en este trabajo el diagrama de la máscara del Huacón. La primera pregunta que resulta al observar dicha máscara es el por qué de la deformación nasal. ¿Puede haber una interpretación étnica, psicológica o ser simplemente un capricho del artesano creador? Creemos que en el complejo mundo religioso, psicológico, social, económico, etc., del nativo peruano toda creación artística cumple una función específica. Bueno, todas estas interrogantes deben ser resueltas, sólo así la investigación sobre las máscaras tendrá su justificación.

*"El patrimonio de
nuestros abuelos y de
nuestra cultura andina
que hemos recibido lo
expresamos todavía
en el diario vivir, en
la ARTESANIA. . ."*
KAMAQ MAKI

KAMAQ MAKI
(Fundado 1978)

DIAGRAMA DE LA MASCARA DE LA HUACONADA



POESIA

KUKI, UNICA CANCION

FLOR DE MARIA AYALA

*Yo, tan pequeña paja,
tan diminuta nada,
aún conservo tu menuda dulzura
que inundó mi alma.
Kuki, ¿por qué te fuiste a dormir en una estrella?
¿no te bastaron los brazos del amado?
/lluvia de viernes en la tarde softolienta/
¿recuerdas ese día?
buscando vida entre las sombras
nos arrulló la frágil ternura de sus labios
¡quien nos arrancó de allí!
—el viento— ilusión y fuego,
Hoy, viernes, llueve también
en esta vela que se apaga
entre los grillos y
la sinfonía de invierno
pero ni tú —en esa estrella—
ni yo —en el infierno—;
tenemos hombro para reclinar la soledad,
nuestra soledad teñida de completo miedo,
y se me escapa el alma en este suspiro; espina en las venas
Suspiro tu nombre, Kuki,
tu nombre pequeño y blanco,
única canción es estas sombras,
donde el pan duerme para siempre,
por siempre arrullado en el corazón:
a la nanana nanita,
a la nanana estrellita,
estrellita azul.*

Corre don estío

Se estanca en la piel

*Si supieras, Kuki, si supieras cómo,
cómo duele el reloj en el tiempo perdido!
cómo duele escribir tu nombre,
profanarlo,*

*escribir sin cansancio,
para olvidar lo inolvidable.*

*Escribir lo que no se puede arrancar,
lo que no se puede sufrir más,
por amar así, sin razón,
por querer sin por qué,
queriendo nada más, de mil maneras,*

mientras duele el eco en las entrañas

y no se puede gritar,

porque no alcanza el aullido del silencio

domino para siempre

en la visión del amor

que ha pasado de largo ante mi mano extendida

y no se puede llorar,

porque para fuente de llanto,

le faltan aguas al mar.

*(fragmentos del Poema "Kuki, Unica canción", publicada en la revista
Mundo Andino N° 3. Huancayo, Junio 1983)*

AMOR

LADY CANGAHUALA LAZARO
(Orcotuna-Concepción 1951)

*Quiero dibujar tu imagen
con la música tierna:
de la noche.*

*Quiero imaginar tu mirada
cuando aquí los eucaliptos
duermen.*

*Quiero sentirte dulce como
cuando saboreamos el perfume
de las flores*

*Quiero cantarte una mulza
a esta hora: en que no estruja
la tristeza*

MADRE

*En esta mañana entre las sombras de los eucaliptos
quiero cantarte suavemente: A ti madre*

*Tu que viste nacer una flor en el campo
tu que sembraste un maizal en setiembre
bebiendo la lluvia para tu sed reciente*

*A veces eres yerba, eres lluvia, eres canto: al atardecer
tu nombre pronuncian los molles. Todas las tardes
cuando tienen sed, y el viento silbando, silbando envuelve
entre la polvareda tu chitwanway.*

*Cuando cruzas el camino angosto, las piedras cuentan tus
pasos
como cuando buscas trigo para amasar el pan: Las eras
cantan
recordando tu nombre para siempre.*

*Cuando los niños tiene frío en invierno: Cuando el hambre
se convierte en noches negras: eres lluvia, eres yerba, eres
canto.
Al atardecer.*

(Del Poemario: "Las palabras cayeron como piedras al vidrio")



SERGIO CASTILLO FALCONI
(Jisse-Jauja 1947)

II

*La pequeña burguesía
se desviste en noches
en que los tragos se le sube a la cabeza
(es decir cuando discute de política/de poesía)
Se desnuda de pies a rabo
plantea soluciones
a los problemas más urgentes del pueblo
mostrando su cuerpo calato
porque a la hora de los loros no los vemos
entonces nos damos cuenta que estamos solos
obrero/campesino/
Es la pequeña burguesía
la vanguardia prudente del camino.*

IV

*Si tu volviesses
a tomar mis manos
te prometo
los domingos de feria
un pan
un vaso de chicha
y reirnos de los días ausentes
y volver a sonreír
para alegrar
los parques
a los amigos
también leerte
en voz baja
la historia de los grillos*

(Del Poemario: "Fabularios". Inédito)

A LOS MARTIRES DE UCHURACCA Y

**ARTURO CONCEPCION
(Nasca- Ica)**

*Desconocida puna sobre rostros ajenos.
Silencio dibujando cerros en el peligro.
Ocho plumas en la intemperie, humanos amando el oro
de sus derechos.
Amanecer campesino, sangre en espera de noticias
Uchuraccay levantando palabras, sembrando dolor
en su poncho de fiesta.
¿Hay rabia asesinada escondida en chullos mortales?
Buscar la verdad fue el precio de sus vuelos calcinados,
zanja eterna se abrió para la muerte
para aquellos ojos de caminatas
filmadas y paisajes de fatiga.
No se puede olvidar estas partidas ardiendo de preguntas.
La justicia ha de conocer el peso de la tinta
de la camisa descontenta.
No, no se puede dejar la luz besando ichus sin auroras
palpando deshabitadas huellas hondas.
Fue brutal el resonar de los cerros.
de la pampa nació la bruma cabalgante
y una columna de alaridos alcanzó la cima del espanto.
Regaron nubes sus sombras arrancadas de la vida,
el no-ser germinó sus cruces en trinos de calandrias,
y sintió el pueblo la espina desde su médula y
levantó protestas armadas de coraje.
Hoy, no se puede cerrar los ojos en paz
si la callada guerra apaga la vela de sus voces
si aún sigue turbia el agua,
negra la silueta de sus muertes.*

*Uchuraccay, has incendiado de luto las manos del hogar
que repartía el calor de la felicidad,
has construido avenidas mediatibundas de
árboles esperando la verdad
verdad sana
con ropaje de justicia.*

A
CESAR VALLEJO

*Pasos de trigo en la luz norte de los surcos.
En el poyo, tu frente hacia cruces sin entender la casa
triste; besaba mamá el poncho de tu sombra y tus juegos
con miguel.
Eras cielo más delgado tendido bajo el sol y eran santas
las lluvias que florecían en tu perfil.
Papá se hallaba con tu cama y tus labios azotados de
perdón: "Estoy soñando que estoy comiendo el pan que
hemos amasado" y extrañas brisas de estrellas envolvían tu
rostro derribado.
Caminó tu corazón devolviendo huesos al universo ajeno
¡Oh! Profesor de niños sin desayuno, tierno como el canto
de hojas y colores.
Abraham, el iqueño, el que anduvo espumoso orillando el
oleaje infantil de sus recuerdos de mar; supo venías
entintado de genio y saludó a tus versos, al callado vaso
de tu espíritu azul.
Conociste cómo la carne enjaulada soporta las huellas
inmóviles de los círculos del sol en los barrotes del
tiempo y
grandó tu rostro en el barro de los calendarios sudados,
exprimiste dedos en la camisa rota y tu silueta se
llenó de espejos claros:
¡HAY GOLPES EN LA VIDA TAN FUERTES... YO NO SE!
Cargando pesares cruzaste el mar (Surco de sol, horizonte
de aguas y gaviotas inflando vientos marinos) con lunas
hostias, cáliz donde bebías la última tierra de tus huellas.
París, La Torre, a tu sangre amiga y a tus zapatos de nube
recibió.*

TORIL

MARTIN FIERRO ZAPATA
(Chuclu-Jauja 1943)

1

**Abres huellas
en el tiempo
duras**

y

blancas

**Como recuerdos
de la abuela memoria**

Torito

de la yunta primitiva

Barroso

pardo pelambre

2

**Con tu hocico de zorro
oteas los buenos
vientos**

**toro de presagios
brujo torito**

Sacudes los cielos

y

**haces bajar
estrellas**

con tus alas de arcángel

**toro surcador
da altas leyendas
apu torito**

3

*Son tus cascots
máquinas
de fuego*

*toro de fragua
torito de metal*

Y

*al filo de tus astas
florecen
la canción y la vida*

*/toro de la aurora
torito de oro y cristal*

4

*Por senderos
del universo
trotamos
despertando destinos*

*sideral toro
torito silvestre
arador.*

*Desde la telúrica
arcilla*

*Hasta los más
posibles surcos
del porvenir*

*ancestral toro
torito brioso
soñador.*

(del Poemario: Toril)

CESAR GAMARRA
(Lima 1949)

*El Argonauta,
deja, desdeñosamente, caer una pluma:
dirección del viento*

lleva al puerto del silencio:

*entienda que nada nos ata
ni existen razones para pedir un poco de*

(sombra.

"Ni la quietud de la tarde

te remite

*a las cavilaciones;
leo las cartas que nunca recibí:
las consumo
y llueve el murmullo sinfónico
de lo que pudo ser y no se fue;
en fin,*

cómo empezó:

organizó la empresa con abundante miel y

(calma,

sobre todo calma ante boleros de lo

(indetenible:

no está incluido

el amor

ni el rocío

de las estaciones perdidas".

*(Ningún tranvía te espera,
ningún romance te aguarda,
nada de nada,
sólo el almanaque del 900
revive la humedad de los comejenes
y las arrugas caras del pasado
expulsan los zapatos
y descubro que los amiantes suicidan el amor
con el beso
y la costumbre)*

(De poemario: "De qué se muere". 1985)

SAL DE LOS MUELLES

GERARDO GARCIA ROSALES
(Jaula 1944)

*Quería escribir tu historia de vendaval y temporales,
con esta vieja sal de los muelles
hablar de tu cuerpo salado como el horizonte de los
(peces,
pero de mis palabras sólo surgieron viajes y retornos.*

NIEBLA

*Te encontraban mis ojos pintando barcos suspendidos
de la niebla, calmando el frío viento que llegaba al
puerto; y al fondo, a los pescadores echando y recogiendo
redes, algas para el hambre y peces para llenar la casa.*

CHALANAS

*Los pescadores, por la tarde, parten en sus chalanas a
buscar el sustento diario.
Casi siempre vuelven con la luz de las madrugadas,
hay veces que no regresan y los hogares se llenan
con una sonrisa de cruces.*

*Peces que en mis ojos vuelan
años guiando estrellas y
lluvias de invierno.*

*El aire puro como el canto
de los abuelos y leve como
los peces que habitan mis
ojos.*

*ya no somos pequeñas
semillas de pantalones cortos
ni creemos que al final de tus
arcos hay ollas de plata,
reynos de oro.*

*Hoy en mis ojos han
madurado arco iris, peces y
enredaderas.*

DRIVE INN

*Lima tiene sabor a provincia
desflecada y sus viejos
reumáticos se desgastan
pensando en la delicada
prole que dejaron los Virreyes
azules
a la que pretenden pertenecer*

*y en tanto no cae la lluvia
sobre su paisaje borroso y
defecable.*

BUHO

*Tus ojos tiene la humanidad del miedo
y los fantasmas caseros en continuo vuelo.*

*Dime, a quién has herido con tu canto
sordo y turbio?*

*A quién esperas agazapada entre la luz ojerosa
de la noche?*

*Yo sé que en tu pico gris, grita algún condenado
a la soledad eterna.*

(Del poemario: "El cuervo Blanco" 1977)

ROSA NUEVA

*Yo llevo esta rosa
aldeana
en los días
que estoy
en los collados
del sosiego
Breve rosa,
rosa nueva
inadvertida,
caudal latente
que camina
de la mano
con mis caminos.
Fuente donde la oración
inclina sus cabellos.*

(del Poemario: Evidencia de la Rosa. Inédito 1980)

**"PALABRAS
PARA
JOSE MARIA ARGUEDAS"**

**FELIX HUAMAN CABRERA
(Canta-Lima 1943)**

*A Sibyla Arredondo Vda. de Arguedas
¡Libertad!*

*He retornado a mi casa serrana en un carro
viejo, José María.*

*El musgo había puesto un candado de silencio
y en el patio lloraba el aguacero repitiendo
mi nombre como si alguien pronunciara.*

*Yo pedí que se callara, que no dijera nada y
me senté caviloso en el poyo de piedra colorada
a escuchar a la tarde desde el sauco,
a mirar el cielo de la sombra hecho zorzal
en los ramajes de la cerca.*

*Que hablara. Estaba bueno. Que conversara.
Que mojara la tierra para la siembra...
Pero este barro, José María. Eso es lo que no
conviene.*

*Porque el agua ya no es aquella de nube blanca
con que tus ojos reposaban en la altura y,
después en manantial, se hacía para tus labios
poesía.*

*Ahora inunda nuestro pueblo un charco hediondo.
De la quebrada para acá, hasta la rinconada, un
aire putrefacto se pasea y es extraño, hermano
cantor, Arguedas nuestro, lo que aquí está
pasando.*

*Ya no cabe ni llorar... ¡Si te contara!. Si
hasta las cuerdas del arpa se han quebrado en
los muros del gorrión con que cantamos.
¿Recuerdas de esa niña con sus ojos de antaruma
que besé en abril con alma y vida? ¿Y de
la brisa que fue cóndor para la hierba nueva?*

Ellas son suspiros de agonía.

Es que han llegado: fiera, sierpe venenosa, peste traicionera.

Asolan la humanidad, trituran la pobreza.

No me explico por qué vino de esta manera la melaza con metrallas, con balas y con botas... y dicen que son la patria, que defienden las leyes, la nación peruana.

Pero si en la escuela el maestro Ricardo nos decía que el Perú era cada sitio donde Pedro, Viscencio, María vivían. Ahora es donde mueren cada día, sin nombre, sin fecha, sin velatorio. Ya no está Tomás

que montaba su caballo en el jalapato de los carnavales. Le sacaron la lengua porque dijo que era de Quebradahonda.

Al niño Samuel

también lo acribillaron dejando su sombra pegada en la esquina y un trapo sucio en la vereda.

Rompieron la frente de Matilde, desgajaron retamas de su blusa, su falda blanca fue sonrisa esparcido entre todos los espinos del invierno.

¡Masacran! ¡Violan! ¡Pisotean! ¡encarcelan! buscando no sé a quién con sus balas de fiera por las calles, desorbitados los ojos por caminos ensangrentados. Por la patria, hermano, por la vida.

Agazapados, fuertes, con cuánta rabia han volado la cabeza de Augusto el zapatero; tendido. Sin libreta electoral, a Santos el músico marido de Clemencia; también a Juancho el licenciado que hacía marchar a los niños el 28 de julio y en el mismo 28 ¡eso es lo horrible! a los niños con sus banderas rojiblancas los barrieron con vendaval de pólvora.

¡Todo es muerte, José María Arguedas: la sangre de los nuestros que cae de los cielos, que moja nuestros labios, que inunda derroteros, que riega el herbazal de mayo; sangre de padres, de las madres de los hijos charcos de barro, ciénagas de agonía y lodo. En la fiesta del Wamani, dispararon los cuervos a los luceros destrozando madrugadas, querido hermano.

No sé si a buena hora te fuiste, pero si volvieras seguramente que tuvieras que vivir para los tuyos y agarrarías tu canto delante de la punta de danzantes y con fuste de voces, como en la fiesta del Taitaniño, arreglarías el grito de los falsos,

*de aquellos que nos dicen ignorantes, engañados,
retrasados, para decir que nos hemos muerto solos,
con nuestros propios gusanos,
que en nuestra soledad nos condenamos,
que engañan diciendo que en Uchuraccay el
pueblo había matado a sus propios hermanos,
que toma el nombre de los puros para gritar
en el mercado.*

*¡Qué tal maldito, hermano!
y quiere ser cantor de nuestro pueblo.
Pero todas sus balas se convertirán en
torcazas mañana.*

¿Sí o no, José María?

¿Quién detiene la avenida?

*Desde la misma nieve, jalca de pecho y puño,
nacen el relámpago y el aguacero verdaderos,
nace el riego celestial del prado y del rocío.
Lo sé. Aquí sentado en el patio de mi casa
triste; viendo la muerte de papá, de mi madre
—encendiendo la leña y el cariño— ¿Dónde
estará el maestro que se llevaron coronando de
espinas libros y abecedarios y escuelas?*

*Lo sé. Cuando los ojos miran desde el campo
el verdor del sol y la guitarra; la luz que
nace de la sangre; la muerte que empieza a
vivir en cada herida, porque ella es la risa con
que florecerá la vida.*

*Disculpa, José María, por no llorar te he escrito;
pero las lágrimas me ganan con cuánta rabia
al ver cadáveres y niños sin nombre en
nuestra tierra peruana.*



777777

ROSA INIGO
(Huancayo 1958)

*Ando como tú
entre los cabellos del tiempo
a recibir hospitalaria mirada
o al amigo comiéndose los miedos.
Qué hacemos aquí
vivimos
o
vegetamos?*

*Tal vez
olvidamos
para no gatear caminos
problemas
difíciles mercancías.*

*Desde siempre me aguardas
por vistas al horizonte bebiendo limonada
nada de azúcar
nada de precio*

*Estallo el deseo de gritar
Y
grito
LIBRE
¿Dónde estás libertad?
¿Dónde?*

*Me siento
todos los animales del campo
tiernos y salvajes
en tantos años
Aquí se pierde o se gana
cuervos
o
cuevas
veo con claridad las noches mayores
las manos de los días queridos
Renace mi grito
no
se
muere
en vano.*

PUCUTA

VICTOR LADERA PRIETO
(Acolla-Jauja 1934)

a Guillermo Lobatón Milla

*Y entonces París contemplaba
en el turbio espejo del Saine
innumerables pinturas al agua
al óleo
a la sangre.*

*Entre la desenfrenada pólvora
del clandestino cielo de Francia
—donde Marat destrona tinieblas—
se veía a los padres de Argelia
templando en la fragua del hambre
el fiero acero de la liberación.*

*París era aquéllos días
encendida sangre en flor
renacida flor de sangre.
Era además
el refugio
de nuestras ilusiones de Lys.*

*Allí te conocí
oh emisario del alba
antes de tu eterna gloria
poniendo la vida en el puño
metiendo el puño en la vida.*

(fragmento del Poema PUCUTA)

*Toro color de volcánica arcilla
tu presencia siempre está
programando la alegría del campo.
Tu rostro de candela y dolor
abriga las estaciones del tiempo.*

*Sobre cuatro patas de rojo cristal
totalmente analfabeto
tras el rudo arado de la historia
Así endulzas la sal combatiente
que se alza en el rostro del campesino*

*Porque amamantas con sol de tu bravura
porque vives en la altivez continua
bramando o sudando o sufriendo
vertical o paralelo a los surcos
te has hecho parte de nuestra luz
glorificando la luz de nuestra parte.*

*Toro color de volcánica arcilla
tu ira de flor se hizo vida en nosotros
nuestra sangre se hizo brava al pie de tí
nuestra fe se hizo brava al pie de tí
nuestra sed se hizo brava al pie de tí
se hizo bravo nuestro canto al pie de tí
se hizo bravo nuestro amor al pie de tí*

(1986)

SENDERITO SERRANO

JORGE MANYARI BELTRAN
(Mas-Jauja 1938)

*Caminito de pasos quedos
con caprichos retorcidos
descubre la hierba
desata mi corazón*

*Serpenteas serpenteas
con terrones de siembra
y zumbonas abejas*

*Por tu sangre voy viajando
saludando a los trigales
deshojando la tarde*

*Mi arpa cantará
siempre en tus entrañas
masticando sollozos
bebiendo neblinas*

**Soy rojo tejal
luz de haladas
Chakitaklas porongos
son mi sangre y brazos**

**Soy viva tierra
dura arcilla
canto en desfiladeros
cebadales rastros**

**Soy sordo fuego
piel de valle
chicoteo quebradas
cobijo madrugadas**

**Soy chaala chakra
besos de silencio
juego en corazones
de retamas tapiales**

**Soy barro carne
grito de manos
polvoriento hijo
de noches estrelladas.**

(De Poemario: "En viva tierra")

WAYTAPALLANAP TAKIN

EDUARDO NINAMANGO MALLQUI
(Huancayo 1947)

XXX

*Kaypimi kayqa sapa tamia weqenwan ausa yqa
waywata qapalistin,*

Kunturkunata qayaya

*qina allin musyayta ashiyaa
kay mana allin kausayman,
muqkta tarpuyka
sapa shunquman nunakunaapa.*

kaypimi kayqa,

*umiykiman intita ashiykaa
pukli puka yaku ausaykaa
mana allinta likakuy - ta cshiykaa*

nunapa

*nina wiflachita qina cielunu
challwa pulikuq qina clurpuykiman palpuyan.
Kaypimi Kayqa. Allin kaysayta lilakuy*

puyuman dibuja a

*qina takie pishukunata
musyay qina
llmakuypi
nina wiflanampa llapa pachakunapi.*

CANTO AL WAYTAPALLANA

XXX

*Aquí estoy. Jugando con cada gota de lluvia
gritando al viento,*

llamando a los cóndores,

*dibujando esperanzas
en las huellas del sufrimiento
sembrando semillas
en cada corazón humano.*

Aquí estoy,

*Buscando el sol en tus cabelleras,
jugando con el manantial de aguas rojas
buscando la mirada perdida,*

del hombre

*que prende fuego azul
a los peces que se resbalan por tu cuerpo
Aquí estoy. Viejo diseñador de historias
pintando en el viento,*

pintando en la nube

*el canto de los gorriones
murmullo infinito
de voces
que encienden fuego en la pradera.*

(del Poemario: "Canto al Waytapallana". Inédito)

*Chuspichakunapas waqan
mayu patampi patampi
Chaymansi chisi chayamun
xana weqenwan
qapariyninwan
pampakunapi, orqkunapi.*

*Kunansi llantuy manaña chaykunapi kanchu
kunansi mañana qawanichu tayta—mamayta
mañana qawanichu*

*sara chakrata
trigo chakrata,*

qatun orquta.

*Chaypis
sutillata qaparispa qayanku
way ratapas, paratapas tapuspa
chaysi*

Chinkakuyta munayman

Chaysi

rumipi kutiriyta munayman.

*Hasta las mosquitas lloran
en la ribera del río/
Allí llega la penumbra
con sus lágrimas negras*

con su grito

*por las pampas, por las punas.
Hoy mi sombra ya no está por esos lugares
hoy ya no veo a mis padres
tampoco veo*

*los maizales,
los triguales,*

ni el cerro grande.

*Allí
gritan mi nombre
preguntan al viento
a la lluvia.
Por eso*

quisiera perderme

por eso

quisiera volverme piedra.

(Del Poemario: "Pukutay")

CAROLINA OCAMPO
(Huancayo 1956)

*Sentir este mismo aire después de tanto tiempo.
Cómo no estremecerse.*

*Cómo no entender la nostalgia de estar vivo
o estar muriéndose cada hora
con cada compañero que cae
con cada esquina de piedras y barro
con cada camino
y otros pies
que no son los propios?*

*Nadie es ausente del otro
y menos en estos tiempos
de silencios
de soledades
de ganas de morir.*

*Nadie es nada sin el otro
menos en este país
donde cada uno muerde al perro
que está a su lado
para poder sobrevivir*

*Los amigos
—qué palabra buena—
lejanos como el día de ayer
próximos como el mismo mañana.*

*Ya no somos uno
ni dos
somos muchos
asustados, valientes
o temblando.*

*A veces creo
qué somos pocos
los que quedamos fuera de la cárcel.*

*Traje veinte palomas
un río azul
y el arco iris
que nace cuando llueve.*

*Traje mi vestido nuevo
mis sandalias
y aún mis botas viejas.*

*Qué hacer
con tan poca cosa
si no traje
el mundo en mis espaldas.*

*No son los pájaros
ni es el río
tampoco el viento amado mío.*

*Es la libertad
el sol cansado
que se vuelve niño.*

a Hans, mi amigo.

*Por qué
tratar de comprender
el canto de la lluvia
sobre la tierra seca?*

*Aún
no quiero tocar
tu piel de luna
déjame
sentir un poco más
lo que siente
la tierra
cuando la besa el agua
tiernamente.*

*Cuando se ama la tierra
caliente
de esperanzas
no se puede
ser triste.*

*Donde hay un hombre
hubo un niño*

*Donde hubo patria
hay tristeza*

*más atrás
siempre habrá un niño.*

(Del Poemario: "Amarte es parte mía" 1986)

EXILIO

PEPE ZAPATA VILAR
(Acolla-Jauja 1958)

*Cuando Lot., se enteró de su amor desintegrado en el montículo
de sal
las arenas tristemente se incrustaron en su
felicidad
el salado montículo solitario quedó expuesto al polvo de
la luz
sus cenizas se esparcieron empujados por el cálido
viento
semejante a su virginidad celosamente consagrado/
y él se apresuró a sepultar los recuerdos en la profundidad
de los mares contaminados/
Lot Gonzales natural de los Andes prefirió
apaciguar sus palabras
en las agrietadas cañadas de su boca/ y
se resignó a habitar junto al mar
en los desiertos junto a las cóncavas esteras.*

Mis navíos se dirigen a las riberas de los imperios
inexplorados
el negro asfalto engulle los neumáticos de 300
kilómetros bajo la esperanza
los dioses iracundos se encolerizan tras mi partida
Calipso a roto su encanto en la arquitectura de
mis besos

y
TU

te yergues intocable en los manantiales derretidos
por el murmullo de las sirenas/
el cielo licuado de Ticlio

ha entumecido mis extremidades
mis muslos sangran por mis ardientes
ataduras/

tus encantos almacenados
sobre las tablas de mi navío me hacen compañía
y mis ojos llueven al avistar extrañas regiones
"años más tarde se humedecerán en el retorno al
divisar en la lejanía las antiguas moradas"

ofendidos por mis actitudes
los dioses me alejan de los placeres que alberga
tu templo virgen

(Del Poemario: "Exilio" (primera parte) 1987)

ARASKASKA BAJO LA SOMBRA DE LAS MORAS

RAUL ZARATE
(Parco-Jauja 1950)

Huamanguina:

*Yo distingo la señal amorosa en tus ojos
donde los hilos luminosos
giran como veletas de un girasol
mientras los risos dorados
de los cabellos del Sr. Sol
se confunden*

con la llama de UN SOL devaluado

*Aquí en el parque de Huamanga
te contemplo
silencioso como el sonido de las cascadas
esperando coger tu débil sonrisa
y transportar mis besos alados de siwarcito
a tus labios de flores tornasoladas.
Y bajo la sombra de estas moras
y a la luz del mediodía.*

/mediodía, candente mediodía/

*nos ponemos a leer el librito Rojo del camarada Mao
y descubrimos que en nuestras propias manos
está la táctica*

*de cómo cazar al tigre de papel en su propia guarida
para luego hacernos un abrigo con su piel
y ponernos a caminar juntos en el duro invierno*

/invierno, helado invierno/

cuando la lluvia

rasgue suavemente nuestros rostros.

(De: "Cuaderno de poesía: VOZ REUNIDA" 1977)

CUENTO

UNA MUERTE

JULIO CESAR ALFARO GUILVONIO
(Huancayo 1942)

1

Simplemente apareció un día y nadie supo jamás de dónde había venido. Decía adiós a los chicos y saludaba a los mayores quitándose el sombrero, la mitad de una cáscara de tumbo, roído en los filos.

Pronto mostró sus múltiples habilidades. Llevaba con pulso firme la mançera y los surcos le salían derechos. Parejos los toros, obedecían fielmente a la puya diestramente manejada.

Hizo su vivienda en un caserón abandonado, ése que quedaba al lado del pedregal donde bosqueaban las taras. Allí moraban los duendes que salían en el crepúsculo para alegrarse asustando a los mortales. El aprendió a comprender sus juegos, su contento. Los miraba sonriendo y cuentan que conversaba con ellos.

Todos los días templaba los nervios con dos dobles de caña que bebía temprano en la tienda del cojo Eusebio. Después seguía, caña y coca, coca y caña; toda la jornada. Trabajaba por unos soles, un mate de cancha, un chupe.

Cuando alguien cortaba eucaliptos y quería preservar sus paredes o sus sembríos, lo contrataba para que con un cable aguantara a pulso su agonía y le diera la dirección definitiva a su muerte, larga y polvorosa.

El sabía punzar a las reses hinchadas por el pasto caliente. Con un afilado estilete, hincaba entre las costillas y el aire malo salía burbujeando. Amansaba burros y caballos que después de una terca resistencia rendían su libertad ante el acero triunfante de sus manos y sus talones.

“Algunas veces le encargaban sacrificar perros ladrones o enfermos y le pagaban un sol, un cuarto de caña. Los ahorcaba contra el tronco de un eucalipto lustroso, señalado por la muerte en el bosque de la acequia. Los sentenciados caminaban al final de la cuadra, la cabeza baja y la cola entre las piernas, presintiendo su final. En la noche se inquietaban los animales y de Umuto, de Hincho, de cualquier dirección nacía un aullido grande ahuecando las sombras. Luego seguía un coro doliente que hacía llorar a esas noches sin dueño.

Una temporada estuvo contratado para desollar reses en el camal de Huancayo. Entonces iba calzado con grandes botas de jebe y vestido con un mono color de sangre seca y tierra mojada. Una nube de moscas azules zumbaban a su alrededor. Iban envueltas en un silbido y en su permanente olor a caña y coca. Salió porque algún patrón a quien no le gustaron las moscas azules le dijo un día algo ofensivo. Le respondió que él fuera a bañarse, ratero de

mierda, moteándole la cara y el terno con la boñiga líquida de sus manos. Después se tumbó y se quedó dormido sobre el agua de sangre.

Los dueños de tapados solían importunarlo para darle sus avisos de ultratumba. Una vez se le puso en el camino un pato enorme invitándolo a seguirlo para mostrarle el lugar. Otra vez fue un conejo blanco. El hacía como que no los veía y se alejaba silbando y haciendo crujir sus llanques. A veces lo jalaban del poncho de entre los árboles de la hoyada; entonces se soltaba y se marchaba desoyendo los quejidos de los condenados.

Iba siempre adelante cuando los vecinos del caserío perseguían a cierto carcárea que aparecía a veces en forma de chivo o de mula, denunciando alguna relación incestuosa."

2

Esa octava de Santiago fue particularmente exitosa para él. Las mujeres se le acercaban sonriendo, don Justino que le agarrara su vaquita, que le sujetara esa oveja para ponerle los aretes, que tomara esta huella, que se sirviera este traguito, y él gracias a todos, doña Paula, doña Matiasa. El latido de las tinyas y la alegría le hicieron olvidar los duendes y las moscas azules. Los perros miraban pensativos esos ojos que no conocían y se echaban a dormir, inquietos, bajo los árboles.

Espicha, que entonces estaba fruteciendo, bailó con él, le sonrió a la cara y abrió un sendero verde en su cerebro oscuro ya por el alcohol. De rato en rato el viento elevaba sus zupapidos que rebotando en los tejados se despedían en un vuelo de gavilán conquistador.

Pero mal haya, la tos le dolía en el pecho y escupía cuajarones de sangre. La otra noche se durmió bajo las estrellas y el sereno lo despertó tembloroso. ¿Se estaría haciendo viejo? Antes hasta roncaba en los charcos que dejaba la lluvia y nada, Mal haya.

Cuando llegó la noche aguaitando por encima de las tapias, pensó ya se terminó la soledad, siguiendo esos ojos que nunca habían visto la muerte.

La piedra de sus manos empezó a buscar resbalando por cauce tibio y moreno de sus muslos, el vértice prometedor de amor nunca compartido. Avanzaba afanosamente al encuentro de soñadas palabras cariñosas, de calor de hogar, de fogón oloroso a cancha mañanera.

"Pero se presentó Leopoldo Aduato y le llamó feamente la atención. Escucho muchas veces la palabra respeto y recibió repetidamente en su mirada los cinco látigos de la censura. Sin saber por qué pensó en el álamo, que extraño entre los otros árboles, vivía sin dar ni recibir sombra, al lado de su caserón.

A medianoche llamó a doña Paula, la única que a veces le alcanzaba por nada un saco usado, un pantalón con remiendos y le dijo que viera esa candela azul que levantaba el oro enterrado. Pero ella sólo vio la oscuridad que le devolvía el antiguo miedo a lo desconocido.

El sol empezó a desalojar a la noche que se fue apurada, golpeándose en los alisos, en los eucaliptos. Cuando llegó a la acequia dijo yo salto y saltó. Se dió cuenta que había fallado cuando un aguazo helado, subiendo rápido, le dolió en la cara. Chorreando, fue todavía a la tienda del cojo, le compró dos panes y se bebió el último cañazo.

Ese día no pudo levantarse. No le dejaron el dolor en el pecho y la calentura, el sudor. Pasó la tarde tirado en la solana, escupiendo el verde de la coca teñido de rojo. A ratos, roía los panes que en la tarde eran sólo un cuscurro, que él guardó como una esperanza.

Cantó la paloma, canto el gorrion, se quejaron los eucaliptos en su abrazo y él se puso a esperar allí, tendido en el corredor.

Un sonido de cascos lo despertó de sus revuelcos y sudores. En el patio empedrado de siglos, un hombre montado en caballo blanco, con aperos de lujo, lo miraba con sus ojos de fuego azul y se reía de él con todos sus dientes de oro.

Al amanecer dijo ay vida, vida, mirando a Dios y se murió.

Después se secaron las taras y se fueron los duendes y desde entonces, el silencio se aposentó en estos lugares."

A las 5 de la tarde en punto, hora inglesa, retumbó el trueno, detonó el relámpago, y se desató la lluvia. Yo estaba arando con una mula relamida. Tembló la tierra bajo mis plantas. Era el huaico que se nos echaba encima. Solté la bestia, que escapó relinchando hacia los alfalfares. Escudriñé los alrededores, y como si los hubiera parido la tierra en ese momento, advertí que un tropel de chiquillos se precipitaba a grandes zancadas al encuentro de las aguas presurosas, que justo se asomaban por la cabecera del Tulin.

Desde sus orígenes en el Tulin persiste la ingenua creencia de que todos los niños alcanzan la dicha prometida uniéndose carnalmente, a orillas del río Ingenio, cuando el del Tulin ruge torrencioso. El tropel, poseído de una extraña alegría, a campo traviesa, seguía progresando, seguía gritando:

— ¡La llapana del Tulin! ¡La llapana del Tulin!

Desde hacía algunos milenios, cuando entraba la llapana del Tulin, los niños ingenianos y tulinenses se reconciliaban, pactaban la orgía, gritando:

— ¡La llapana del Tulin! ¡La llapana del Tulin!

Sabían que el río del Tulin les concedía licencia para aparearse con la que les deparaba la suerte. Corrían desde varios kilómetros, buscaban la pareja, y asidos de la mano a la vera del río, esperaban alineados la llegada de la creciente, gritando:

— ¡La llapana del Tulin! ¡La llapana del Tulin!

Cuando llegué, ya Josefina me esperaba. Me tomó de la mano, y sonriendo me hizo un sitio entre los que escoltaban la venida marcial del huaico. Atisé estremecido sus senos desafiantes, y luego ambos espectamos el repunte.

Por delante venía una piedra de 3 metros de altura, empujada por otras de menor tamaño. La ola avanzaba paralizando a los niños que la catábamos. Fatigaba piedras, lodo, palos y animales muertos. Enmudecidos, estuvimos, observando la masa de barro que pasaba interminable, perpendicular a los rayos solares. Antes de ocultarse el astro en el poniente, iluminó el cúmulo de arcilla que arrastraba el huaico, coloreándola artísticamente. Los rayos rasantes fueron a estrellarse contra una cumbre lejana de Ayacucho, desplegando a su paso la estela del arco iris.

Descendientes legítimos de los nascas, descubrimos a la sazón el arte de pintar la arcilla, como hacía varios milenios lo habían descubierto nuestros ilustres antepasados. Y como ellos también, padres de la agricultura peruana, abrimos las compuertas al huaico del Tulin, para que abonara nuestras pampas con el limo de los andenes ayacuchanos.

Miré a diestra y siniestra: la lluvia nos había empapado. Porque nos devolvía la esquivada felicidad cada 12 años, la recibíamos jubilosos. La tierra húmeda emanaba una dulzura infinita. Aspiramos el olor del agua, que ascendía hasta los cielos embrujados. Quedamos enraizados al suelo, cual plantas abandonadas al goce elemental de la lluvia. La savia de la gleba circulaba por mis venas, reactivando apetitos sexuales debelados hacia varios milenios. Amorosamente palpé con la mirada la vasta geografía intocada que se llamaba Josefina. Por su alto cuello de garza rodaba la lluvia loca de febrero, y con ella el deseo salvaje de poseerla.

Por supuesto que aquella noche estuve asustado. Mi torpeza hubiera sido mayor si el río Ingenio no me hubiera asistido con su milenaria experiencia en amores santificados por el dios de la Fecundidad.

De pronto se invirtieron los papeles: las vírgenes emprendieron la carrera, aguas abajo, con dirección al río Ingenio. Corriamos cual yeguarizo en celo, sin bridas y sin estribos, espoleado por la estación de las lluvias y galopado a pelo por el dios de la Fertilidad.

Cuando arribamos a la intersección de los dos ríos, vimos cómo el del Tulín atrinchaba al de Ingenio. Represaba sus aguas las perforaba con violencia como un falo a una vulva excitada, y enternecido las cubría de humus.

TRES POR UN SOL

FELIX HUAMAN CABRERA

¡Tres números por un sol!

¡Tres números por un sol del cielo que no alumbrá!

¡A ver quién tiene un sol y prueba su suerte llevándose el pato, patito de la laguna (tú nomás estarás sabiendo la vida que voy pasando en las soledades de la puna)!

¡Eche señora la mano entregando su moneda! ¡qué espera usted caballero! ¡apuesten, niños, apuesten tres números por un sol!

¡Hay que empezar en la vida apostando alguna vez! ¡al gato que dice miau, al chanco de chicharrones, aunque este sí es amor al chanco y no a los chicharrones porque serían de yeso o llévense a un cantinflas fumando su cigarrete!

¡Tres números por un sol, por un sol tres tigres tristes tretan trigo, digo números para la suerte!

¡Aquí está, miren! ¡Aquí está el joven... de los emprendedores y arriesgados depende el futuro, señores, no del conformista...usted mismo saque los papelitos en esta noche de fiesta, —retírense muchachos, dejen campo a las personas que quieren jugar!—!

¡A la una luna, a las dos arroz y a las tres andrés, quién dijo yo, porque la rifa empezó, empezando, empieza empezará empezando! ¡Yaaa...!

— ¡Ja, ja ja...!

Papo, con tus diez años miras al pato que nada con sus polluelos entre colores azules. Es una laguna de yeso, Mincho, pero sus ojos parece que nos siguieran. A ti te gusta la vaca overa, Cayo. La vaca lechera parece viva, Papo, hasta le han puesto hierba de yeso en la boca. Y la mesa es un arcoíris de animales donde Chumbeque invita a las apuestas.

Después del joven, soles van papelitos vienen con números envueltos, y el tipo sigue hablando de que así empezó el millonario Chipoco, lo conoció desde su nacimiento a Mubarak también, al Del Solar, caray qué me van a decir a mí. Primero apostaban un sol, ahora miren, por miles, es que a la suerte hay que buscarla. Al comienzo es difícil, después sin querer te está tocando la puerta, se encuentra hasta tapados de Catalina Huanca, señores, por eso, ¡échenle el solcito que al apostar están haciendo su futuro!

Te animas, Mincho, con el sol de la noche dejando tu pato, el chanco, el jítler orinando.

—El gallo, Papo.

—Mientras van apostando, yo voy a lustrar chuzos por ese lado. Ahorita traigo tres soles más.

—Listo.

Se viene la suerte

se viene como la lluvia de enero compañero meta su sol en el sombrero.

y verá que para usted será primero la rifa que me muero, quiero, bandolero, ero, ero,

así canto mi bolero con la chica que me mira en el sendero,

qué espera peluquero zapatero carnicero, meta su sol y saque tres numeritos que en uno de ellos está la suerte, hay hermosas alcancías con figuras de animales, el zorro, el toro, el chivato de los montes, el perro pastor, caballeros sin caballo pero con sombrero, también prendas de vestir para el gusto del cliente

y el chocolate caliente

para el que dice la verdad y no miente

cuando mete su sol como buena gente.

Acá está el sol, dices Mincho; pero en ese momento Cayo observa de que el tigre que fue sorteado estaba nuevamente en la mesa, y cuando deja de anunciar Chumbeque un joven lo remplaza. ¡El del tigre que a cada instante apostaba, Mincho, mira! Y es él quien alcanza los tres números. No los abras, zonzo, ven, he pensado una cosa. Sabes, los números están escritos solamente con lápiz. Los borramos y ponemos el de los animales que nos gusta. Que te parece. ¡Bestial, Cayo!. Vamos hasta mi casa y volvemos ahorita.

La gente se agolpa, cada vez más, en las diferentes carpas que a ambos lados de la calle Loreto, ofrecen mesas llenas de comidas y licores. Hay rifas, golosinas, parlanchines para los chicos y grandes; cañazo y cerveza para los mayores. Un grupo de personas bailan en rueda, mulizas al compás de la banda de Acolla. Es la víspera de la fiesta de las cruces. Castillones y globos de papel encendido iluminan la noche. Casi todo Huancayo se ha volcado a la jarana entre humo de picarones y saboreo de ponche caliente. En una de las carpas está Chumbeque con otros parroquianos tomando cerveza para refrescar la animación de la rifa que ha dejado por un momento en manos de su hijo.

—Primero yo —dice Cayo abriéndose campo por entre la gente conglomerada—. El cuatrocientos veinte, joven: ¡aquí está!.

—¡La vaca!— grita alguien.

—La overa— dice otro.

—¡La vaca overa?... ¡a ver! ¡a ver! —confundido habla el joven— ¡coincide, señores, coincide!—, y entrega la alcancía a las manos de Cayo que saltando de alegría se pierde en la noche.

—Ahora te toca a ti— le dice a Mincho y éste ni corta ni perezoso va también por su premio.

Vaquita meee...aunque no dés leche no importa, pero estás vivita en el yeso, blanquita negra, como habrás caminado por el campo buscando pasto, te habrá cansado la cuesta, en qué quebrada amaneciste un día, vaquita linda, cintita roja, quién te creyera entre mis manos, nunca te faltará agua ahora, todos los días del sol te daré en mis manos. Y estrechando a su vaca lechera no miraba la oscuridad de la calle Tacna. Cuando en eso latiendo el pecho de entusiasmo, Mincho también saltaba con su gallo. Quiquiriqui, Maizmorero, coco roco, gallito. Y los dos en la pampa empezaron a bailar alegres...

(¡Que se han llevado dos alcancías! ¡Estás loco, imbécil...pero si tú sabes que ninguna está entre los números de la rifa y lo que hacemos aquí es puro cuento! ¡Cuanto hemos perdido en eso!. Rojo de cólera Chumbeque quería deshacer a su hijo. ¡Fuera de aquí inútil, nunca vas a ganar los frijoles por sí solo!... ¡Ponte entre el público para que com-

pren!)...Como ven, señoras y señores, aquí el que tiene suerte la tiene, no hay cuestiones, acaban de sacarse una vaca y un gallo, tan lindo el gallo maizmorero, usted también puede ser el agraciado, ¡compre tres números por un sol! ¡Juegue a las alcancías o a los vestidos o a las botellas de licor! ¡Solamente un sol, no pierda la oportunidad, como esta no hay otra y si hay otra no es la misma! ¡quién dijo yo!

— ¡Yo!— grito Papo.

¡Aprendan del niño, aprendan, él está toda la noche apostando!

— ¡Doscientos ochentisiete! —grita Papo

— ¡El pato!— dicen los presentes.

— ¡El pato?— preguntó Chumbeque incrédulo— ¡A ver el número!

Claro. Era el número que te había dado Cayo.

Estabas seguro de tener en tus manos el pato que, con sus polluelos, nada entre colores azules. Pero Chumbeque mira y remira el papel. Hasta lo huele. La gente apostada en torno de la mesa empieza a protestar. ¡Dale el premio y no vengas con zonceras!. Pero Chumbeque, seguro, dice a voz en cuello: ¡no es auténtico, han falseado, señores; miren los números que yo vendo, están hechos con lápiz carbón y éste es con lápiz simple!. La suerte es la suerte, Chumbeque, entrégale y no llores como payaso.

En eso llegaron dos policías. Se acabó la rifa y el pato no nadó entre colores azules con su polluelo. Se quedó en la laguna de la mesa o de repente sobre alguna piedra del río Cunas, porque piedra fue el corazón del sargento cuando ordenó que se quedaba el cajón de lustrabotas hasta cuando devolviera el gallo y la vaca overa. Mincho y Cayo devolvieron las alcancías a la mañana siguiente. Y cuando después de lustrar en la plaza Huamamarca, volvieron al mediodía por la calle Loreto, sobre la mesa de Chumbeque la rifa seguía ofreciendo un sol por tres números para el pato, el gallo y la vaca overa.

— Chumbeque, dame tres números— pide Cayo.

— ¡Fuera ladroncito!— responde gritando Chumbeque.

¡Ninguna de las cosas de tu mesa tiene premio, Chumbeque!

¡Estás engañando, Chumbeque! ¡Tus animales son de yeso! ¡Hasta tú y tu hijo son de yeso, Chumbeque mentiroso!

¡Chumbeque mentiroso!

Se fueron gritando calle abajo Papo, Mincho y Cayo.

(Del libro: "Pájaro sin alas" 1982)

LA LEY DE LA GRAVEDAD

NICOLAS MATAYOSHI
(Huancayo 1949)

Cafan.

Era un hueco sin fondo.

- Todas las cosas suben- dijo uno.

- No- contestó el otro- somos nosotros los que caemos y no hacemos nada por detenernos y comenzar a subir.

MORDEDURA

Todas las noches es lo mismo. Ella vende más caldos, más agüita de manzana, más guisos. Atrae a la clientela con su hijo que duerme arropado en una caja de cartón. "Pobrecito" dicen los noctámbulos. La gente se va donde ella y nosotros, a duras penas, paramos la olla. Pensar que le presté plata para que ponga su carretilla al lado de la mía.

Al principio le dije que se buscara otra esquina, pero cómo iba a trabajar sola en otro sitio. Además, entre los pobres no podemos mordernos.

(de: "Relatos chiquititos" 1974)

LA LEYENDA DE KISWARPUQUIO

CARLOS VILLANES CAIRO
(Yauli-Oroya 1943)

Estamos en el mes más frío del año y el aire baja helado mucho antes de que se oculte el sol. Las gentes se recogen muy temprano y se despiden al atardecer, de lejos a lejos, dándose los adioses y los hasta mañana con grandes gritos. Los perros ladran como cansados y alguna extraña languidez adormece la vida.

Las madres ya han encendido el fuego familiar en los hogares y de los techos de paja se filtran al cielo lentas espirales de humo azujino. Cae la tarde en el valle de los wancas.

Los últimos rayos del sol reclinan sobre las briznas de yerba seca y entre los guijarros voladores bordándolos en los filos con sus transparentes resplandores como telarañas tejidas con hilos de oro. Cae la tarde y mi corazón salta, y se agita, y está inquieto como un pájaro cautivo.

Subido sobre una pequeña colina, tengo a mis pies el valle que se dilata hasta casi unirse con el cielo en el horizonte. Y mis manos están casi heladas de tanto abrir el arbusto que me esconde, del cual miro sin ser visto, el camino que comió una serpiente de cascajo y polvo fino, asciende al cerro.

Es un pequeño arbusto en medio de la ladera. Y lo quiero y lo siento como parte de mí mismo. Allí espero a mi amada y miramos juntos a la vida. Y soñamos con los días que vendrán, como los niños que se prometen todo para mañana cuando sean grandes.

Pero esta tarde, tal vez ella no venga y mi corazón esté azorado como un pá-

jaro cautivo.. y un ave nocturna, de malagüero, lanza un grito solapado desde su nido incógnito. Me levanto de mi escondite y cojo una piedra y la estrello con fuerza al lugar, de donde creo, salió el grito. Y una desconcertada paca-paca (lechuzca) aparece bamboleándose al pie de un aliso, inocente, como un ebrio sacerdote. Mi mano se proyecta con una nueva piedra y el animal me mira como si quisiera encapotar el cielo con las caídas de sus ojos, se avienta al aire y vuela con desgano.

Tal vez ella no venga.

Rosado, rojo, luego violeta el cielo se abunda de luceros y la luna llena no permite que se ponga negro.

Aparecen las estrellas formando figuras en el cielo: el ojo de la llama, los hermanos que comieron a su madre, las siete cabrillas, las tres mazorcas de maíz. La luna inunda el aire de algún metal transparente.

Y crece la noche por todas partes y yo me quedo dormido.

Y no sé qué tiempo estuve así. No lo sé. Un leve ruido me despierta y siento el cuerpo helado y corren como culebritas sobre mi piel.

Algo se mueve en el camino. Como una sombra. Alguien viene. ¿Será ella? Y mi cuerpo se sobrecoge en un escalofrío. Sí, es ella. Ha venido pese a que ayer me dijo: "si mañana no vengo, tal vez ya no vuelva nunca".

Corro hacia ella y le cojo las manos. Las tiene ateridas, frías como el agua de las amanecidas de invierno. Quiero hablarle y me cubre los labios con sus dedos.

- Ven a verme luego- dice sofocada. Estaré junto a las pozas donde hacemos el chuño.

-Pero estás enferma- me alarma verla allí. Deberías estar abrigada.

Cuidaré el agua hasta el amanecer.

Y eso me encoleriza.

-¿Quiere matarte tu gente?- O saben que soy pastor y tú labradora de la tierra y por eso quieren separarnos.

No, simplemente me toca cuidar el agua, -pega sus mejillas en mi cara y siento que ha llorado- ¡Adiós, ya debo irme!

Me dispongo a seguirla y ella me suplica:

- Por favor, no me sigas .

Y tocada por su larga manta se convierte en una sombra que se pierde en el camino. Me parece tonto dejarla ir por la oscuridad, pero lo hago.

Otra paca-paca desparrama su nefasto canto en la penumbra.

- ¡Pájaro maldito, ojalá te caigas muerto!- Pero no me animo a espantarlo. Me duele ella, mi amada. Está muy enferma y tiene que cuidar el agua. No entiendo a estos agricultores, sólo el agua les interesa.

Ahora ha crecido la luna y se derrite toda en el arroyuelo que bordea el camino. El agua se ha puesto sólida y es de plata, de plata bruñida y purísima.

Estrías de luna dormitan en las copas de los árboles y se tienden sobre las pampas y encima del cascajo del sendero como menudas lenguas blancas. Las chacras están yermas, sin embargo, huele a campo fresco; la calma es absoluta, sin embargo, en el silencio suena el rumor de la noche.

Un vientecillo helado me chicotea el rostro y se introduce a mi cuerpo por mis ojos. En una breve explanada, a campo abierto, aparecen por fin, las pozas donde los labradores preparan el chuño-pase. De trecho en trecho hay mujeres solas que lo velan. ¿Y los hombres ¿no valdrán para cuidarlos?

Las mujeres me miran silenciosas hasta que finalmente siento, como un murmullo, la voz de mi amada que me llama. Corro hacia ella.

Me toma las manos y me pide que me siente sobre la paja.

- Si muero, quisiera ser agua- su voz me llena de angustia. Agua limpia y cristalina, para que se acerquen a beberme los niños y las palomas.

- ¿Por qué te vas a morir?- le finjo estar molesto.

- El corazón anuncia.

- ¿Y me dejarás sólo?

- No, viviré siempre junto a tí.

Y apoya su cabeza en mi hombro. Únicamente su pelo, sus ojos y mi pena son negras en esta blanca noche.

- ¿Tienes sueño?

- Sí.

- Duérmete en mi pecho- y la acurruco contra mí.

No. Tengo que cuidar el agua.

- ¡El agua! ¡Alguien se va a robar el agua?.

Suspira y dice: "los chuños están en la poza y si carga el agua se los puede llevar la acequia, por eso cuido el agua". "Yo la cuidaré", le digo y la hago recostarse sobre la paja.

Me pongo de pie y ella reposa a mis plantas. Y estoy así buen rato, luego ella me coge los tobillos y me los aprieta con fuerza.

¿Te sientes mal?- le pregunto angustiado.

Ella ya no responde. Le cojo los brazos, le muevo. No responde. Su cuerpo leve como escarcha, como una gota de rocío congelada sobre la hierba, está muerta.

Y yo me pongo de pie y ella tiene una mano atenazada a mis pies y yo también me quedo frío y rígido, mirando el horizonte.

Amanece y primero vienen las mujeres que han cuidado el agua y después muchos hombres del pueblo. Hablan. Se sorprenden. Nos miran embelesados y hasta se arrodillan. El cuerpo de mi amada se ha convertido en manantial de agua limpia y cristalina del que vendrán a beber los niños y las palomas y yo soy un árbol, un quiswar con los ojos puestos en el horizonte y la gente se olvida de nuestros hombres y junta el mío y el de mi amada en uno solo...

Quiswarpuquio, Quiswarpuquio.

(De: revista: "Tea 2" (tomado de: "Los dioses tutelares de los Wancas.").

Rev. 1987).

LITERATURA ORAL

20 DE ENERO YAUYOS-JAUJA

ANONIMO

CANCION de "huatrilas", chutos, indios, lajos, llameros, etc.

Mairrko hualan nimanquim
mairrko shipshin nimanquim
Taracapa shikinrko hualalá
ishkay humlata sajtalcul

dónde amaneces, duermes, vives,
me dices)
dónde, con quién fornica, me dices
al pie del "taraco" amanecí
entre dos mujeres amanecí.

INTERROGACIONES:

- 1.- ¡Hermanuúú...
Resp: uphalla asnu
- 2.- ¡Ashalachi... panique isphanlajchu
Ashalachi... idpanique anrkanlajcku
- 3.- Niñacha... maquillayquiitha muchaikusaj
- 4.- Niñucha... manam piñakunquichu paniqueta huatrkalachiptí
- 5.- Chascañuhui niñacha mimillayquiija muchaikusaj
- 6.- Niñacha... janhuanmi casarashaj, janhuanmi chulipakushaj
- 7.- Chaylapichuko asnucejmi hatun chuchuyoj hualmihuanmi hualmpakulun.

TRADUCCION:

- 1.- ¡Hermano!
Resp: Calla burro
- 2.- Indio boquiabierto... tu hermana orina todavía?
-tu hermana abre todavía las piernas?
- 3.- Srta. déjame besar tus manos
- 4.- Sr. amigo...no te molestarán cuando haga (lo hago) parir a tu hermana.

- 5.- Niña de hermosos ojos déjame besar tus manos
 6.- Niña...amorcito contigo me he de casar, contigo voy a tener hijos.
 7.- Ese indio de sombrero alicaído (asno) se ha comprometido con una mujer de senos anchos, (ubre) (chucho: senos)

(Extraído de la revista: 20 de enero, historia y relatos Jauja-Yauyos. Autor Dario Nuñez Sovero. 1985)

TULUMANYA Y AMALU (Leyenda)

Félix Huamán Cabrera

Tulumanya —hijo del arcoiris, corazón de colores— nada, corre, por entre la soledad de la laguna.

Antes que todos los antes. En la palma de la cordillera, reflejando con su ojo inmenso con su mano líquida el azul del cielo —cuentan que— existía un lago donde ahora el hombre vive extrayendo secretos a la tierra.

Ahí en ese lago, al pie de los nevados, de extensión a extensión vivía Tulumanya. Vástago, cabeza de llama, cuerpo de murciélago.

Dueño y señor del agua, con sus brazos cortos, muy gruesos, era un animal con garras enormes que hacían tempestad por las noches.

Nadie se acercaba a las orillas.

Los otros seres que existían en las breñas, en el aire, en las quebradas hondas, solamente oteaban la soledad de Tulumanya.

El junco a la roca inmensa.

Tremenda roca, inmensa piedra denominada huanca, emergiendo del seno del agua como alma dura llena de secretos, testimoniando el milenio de la naturaleza.

Como vigía, él, monstruo de las alturas, hijo del dios comiendo frío.

Entonces el dios Ticse —cuentan con el fruto de la imaginación— creador y ordenador engendró el Amalu. Hijo del rayo ahora, chicote, relámpago, espada, fulminando en tempestad de Ande y de silencio.

Lo cuentan los campesinos del Mantaro reunidos alrededor del fogón, mientras la candela de la leña seca arde chisporroteando. Los niños escuchan, imaginan lo que fue antes, sólo grandes rocas y una gran extensión...

—¿De agua?

—Sí, desde lo que hoy es Jauja, más adentro, agua clara todo el valle.

No existía el Mantaro, no habían hombres, todo era antes que la historia empezara. (Aún quedan recuerdos petrificados de estrellas y conchas parecidas a las del mar, porque en aquel entonces las estrellas del cielo no se habían ido tan lejos como ahora. Existían rondando el lago y les gustaba mucho el agua dulce de este sitio; además eran muy preten-

ciosas, en las noches les encantaba verse reflejadas y comparar quién de ellas tenía más fulgor. Pero esto no le gustaba a Tulumanya, y cada vez que cogía a una la amarraba en el fondo del lago hasta que muriera y se convirtiera en piedra.

Es por eso que la Luna no queriendo quedarse sin luceros, se fue más lejos de la Tierra).

Amalu era de un color más oscuro. La misma cabeza, pero cuerpo de serpiente.

Y fue creciendo.

Ahora habrían dos cuidadores del tesoro del dios Ticse que guardaba en el centro mismo de la piedra Huanca.

No más soledad para Tulumanya.

Ahora había otro como él, hijo del rayo haciéndole compañía, tan grande como él, también podía generar tempestad y olas enormes contra las orillas.

Amalu creció con rugidos que hacían temblar penas y cerros.

Tulumanya escuchaba nomás sin contestar.

Un día de madrugada, los luceros quisieron bajar al lago para retratar la lumbre de sus cuerpos y empezaron acuchillando el aire, volando como frágiles mariposas amarillas. Esto despertó al Amalu. Quiso coger a una, y no pudo. Intentó con otra, tampoco. Y otra y otra, y nada.

Ya excitado por su carácter de rayo al no poder chicotear su fuerza en los ojos de las estrellas, desde muy temprano Amalu empezó a rugir alborotando el agua en forma tal que las olas llegaban hasta la mitad del cerro.

Tulumanya, en un principio observó y observó, pero después se fue fastidiando y, de un momento a otro, respondió con un grito igual. Estruendoso de banda a banda. Grito de monstruo en el pecho de los Andes.

Ese día todo fue estrépito y pelcar de fieras. Ya estaban por caer las jalcas, pedazo a pedazo se desgranaba la nieve.

—Esto no puede ser— dijo el padre Ticse, el dios de las alturas—, les he engendrado para que vivan en armonía, pero ellos fomentan el torbellino.

Padre Ticse llama a la lluvia.

Padre Ticse llama al trueno, a la tormenta.

Las pocas gotas se tornaron en diluvio. Aguacero en vendaval.

Alulit, el viento te está dando la mano, dios Ticse.

Alulit, que vive en las alturas está agitando las aguas, está subiendo la cuesta.

Y de arriba —horas y minutos y segundos— lluvia, granizo, nevada.

Rebozando están las aguas.

Desbocando la laguna.

Entonces los monstruos se vieron sin dominio. Desesperados escarbaron con sus garras la tierra para que se fuera toda el agua.

Y no quedó nada. Seca la laguna.

Pero Tulumanya quería vivir y recostándose al lado de un manantial en Xauxa, hizo la laguna de Paca. Lo mismo Amalu con su lengua de rayo formó la laguna de Ñahuinpuquio

Ahora, los dos duermen en el seno de estas aguas cristalinas.

Así nació el gran valle del Mantaro. Por el centro corrió por primera vez el río ziczagueante y nacieron en sus orillas las retamas.

Pronto nacería el hombre huanca con sus huaynos y mulizas entre paisajes deslumbrantes.

(Del libro "Valle Corazón Azul" 1982)

Un día cuando el zorro estaba paseando por el campo, llegó a encontrarse con el huachhua y como el zorro es un curioso, un buscalío le dice al huachhua —huachhua por qué tienes tus pies coloraditos; y el huachhua le contesta —oye zorro te voy a decir por qué son coloraditos sus pies de mis hijitos— porque yo los hago pachamanca en horno de piedras; y si tu quieres que tus hijitos tengan sus patitas coloraditas, también hazlo pachamanca y verás como ha de salir.

Entonces el zorro creído de la verdad que le decía el huachhua, empezó a pircar su horno de piedras pensando que sus hijitos ya iban ha tener sus patitas coloraditas.

Cuando ya estaba caliente el horno de piedras el zorro empezó a tapar a sus hijitos en el caliente horno, diciendo —hijitos ahora van a salir con sus piecitos coloraditos como del huachhua; y sus hijitos le contestaban diciendo —Achachau, achachau, y el zorro le decía aguanta, aguanta ya vas a salir con pies lindos.

Luego el zorro después de un tiempo destapa el horno para ver a sus hijitos y sólo los encuentra hecho carbón y no como le había dicho el huachhua con patitas coloraditas. Entonces el zorro se puso a llorar maldiciendo el consejo del huachhua; por eso no hay que ser creídos.

Juk timpucha jala, zorruta tacksha huanchhuallata, jaipi zorruga ishcinin tinculum, juk campucha jaipi nila zorruganim limala, huachhuacha imapita huahuincunapi puka chaqui kam, jaipi huachhuaganila contestalum, huahuñi puka chakj kam lulapi, lumip hornuta lula jaima huahuigunata shatilpu, jainuta lula jampis, puka chaqui yulanampa Jaipi zorruga pachamanka lulana huahuinunga shatilpunampa jaipi huahuiga nila, achachagayaman mamay, achachagayaman mamay, aguantay aguantay hijo kananyalunqui puka chaqui hijo, tushulgol jay horaga, chacushrzorruga alegrenkayam tushugan kanammin, tukillayalunga huahuimi, jaipi horashicha pachamanka quichalum likamnpa huahuita, carbonizado sumami kayana jaipi zorruga maldisayama huachhuagata, anla patashapa, anla shimi huachhuacha invidiosuna patashapa ja nunta lulalum limalo.

Recogido en el año de 1985.

Referido por: Eufemia Maldonado Chipana de 58 años de edad.

Recopilado por Eduardo Ninamango Mallqui.

UN DIFUNTO QUE SE ANTICIPA

Pedro S. Monge
(Jauja 1906- Lima 1979)

Este cuento lo escuché de boca de mi abuelo don Alberto Canchaya Flores, quien comenzó su relato de esta manera.

"Te voy a contar este suceso, que no es inventado: me pasó a mí mismo. Fue por el tiempo que trabajaba en la mina.

Cierta noche me encontraba durmiendo en mi cama, cansado de tanto trabajo, como el que hice aquel día. Dormía con la luz encendida y con la puerta abierta. Dormí hasta cierta hora, en que me desperté sobresaltado. Sentí que alguien andaba afuera. Sin darle importancia, cerré lo mismo los ojos y traté de dormir de nuevo. Pero algo extraño me pasó entonces. Me pareció que el cuerpo se me helaba, los cabellos se me paraban y comencé a temblar, como si estuviera botado en la calle. Todo me pareció oscuro. No me daba cuenta tanto si realmente existía.

Todo esto pasó al instante. Mi cuerpo se me adormeció y no sentía nada. Tampoco tenía miedo ya. En esos instantes vi aparecer en la puerta, primeramente una mano blanca, que parecía de muerto. Como ya no tenía miedo, seguí viendo. Luego vi que entraba a mi cuarto un cuerpo extraño. Ya más me imaginé que era alguien que me estaba haciendo bromas, pero no fue así, como más adelante lo voy a decir. Entonces sonó una voz ronca que me dijo:

Señor, usted es un viejo y por lo tanto de confianza. Le voy a decir que soy tal fulano. Mañana a las cuatro de la madrugada voy a ser finado. Le dirá esto a mi familia. No se olvide, por favor.

Cuando la aparición se iba a alejar, le dije, reaccionando:

—¿Quién eres? ¡Tú me estás engañando!, ¡Te estás burlando de mí!, ¡Me las pagarás muy ca....!

Me quedé con esta palabra en la boca, porque el cuerpo se esfumó misteriosamente.

Yo seguí creyendo que me había engañado. Sin embargo, a la hora mencionada, sacaron de la mina un muerto, al que llevaban directamente a la autopsia.

Allí me enteré que el muerto era el Tal Fulano, con quien había hablado horas antes. Pensé entonces que había hablado no con un ser vivo, sino con el alma de una persona.

Cumplí su encargo. Ese mismo día despaché una carta a su familia, que era de un pueblo bien lejano".

Escuché asombrado este relato, y aunque por el momento pensé que mi abuelo me estaba mintiendo, supe después, por otras personas, que era verdad lo que contaba. Un viejo no puede mentir nunca.

Jauja 3 de Mayo de 1956.

Referido por Alberto Canchaya Flores, de 71 años, natural de Jauja.

Recogido por Eusebio Torres León, del 4o. Año "A".

EL "HUMAN TACTA", ALMA CONDENADA

Un día de mayo don Jacinto tendió su cosecha de ocas en el patio de su casa para endulzarlas al calor del sol. Lo hacía por costumbre todos los años. Pero esta vez le aguardaba una sorpresa ingrata pues a la mañana siguiente encontró sus ocas pisadas, embarradas, partidas y mascadas como si un cerdo las hubiera dañado. Don Jacinto pensó en el chanco y el burro que tenía al otro lado de la casa, imaginando que se hubiera escapado en la noche para comerse las ocas. Por eso este día aseguró al burro con una fuerte sogá y al chanco con una buena puerta en su chiquero.

Pero a la mañana siguiente las ocas aparecieron otra vez dañadas. Y así ocurrió la tercera, la cuarta y las noches siguientes. Don Jacinto no durmió algunas noches tratando de descubrir quién le arruinaba, sus ocas pero, a poco que se dormía o descuidaba las ocas aparecían otra vez comidas y partidas. Tanto le preocupó el asunto que una noche don Jacinto se ocultó en el patio y permaneció despierto todo el tiempo. Sería la medianoche cuando vio bajar sobre las ocas a una ave negra y de gran tamaño, casi como una gallina. Pero apenas se movió don Jacinto, el ave huyó. Al otro día don Jacinto se armó de una honda con ánimo de cazar al ave. Esperó oculto en la noche hasta que a las doce se presentó nuevamente el ave negra. Don Jacinto movió su honda, pero el ave escapó en raudo vuelo.

A la mañana siguiente, don Jacinto fue a contar a sus vecinos el extraño caso del ave negra, entre ellos a doña Juana, una señora anciana, con más de ochenta años, quien le aconsejó de esta manera:

—Este que te perjudica tus ocas es el "tac tac". Seguro que alguien está viviendo aquí con su pariente. Para que lo conozcan pon juncos sobre las ocas. Allí se va a enredar su pelo y lo vas a agarrar. Le pintas la cara con carbón y después lo sueltas. A la mañana siguiente verás quién es porque va a andar con la cara pintada. Pero cuidado con decirle: "Tú eres quien te comías mis ocas", ni tampoco: "Tú volabas de noche", porque entonces tú mismo vas a morir.

Con estos consejos don Jacinto colocó en torno de las ocas grandes manojos de juncos, y en la noche se puso a vigilar. A las doce de la noche se presentó el ave, que no era tal ave, sino una cabeza de mujer que volaba con sus largos cabellos esparcidos al viento. La cabeza trató de pasar sobre los manojos de juncos para comer las ocas, y en ese intento se enredaron sus cabellos en los juncos y no pudo alzar vuelo.

Al verla así corrió don Jacinto y la cogió por las mechas y vio que era la cabeza de una mujer joven, que pugnaba por zafarse de sus manos. Viendo que no podía escapar, comenzó a rogarle para que la soltase, ofreciéndole pagar el daño de sus ocas y prometiéndole no volver más. Don Jacinto aceptó soltarla, pero antes le pintó la cara con hollín. Luego la cabeza se fue volando.

Al día siguiente se presentó en la casa de don Jacinto una joven, vecina suya, llamada Julia, quien traía la cara pintada con hollín. Era pues el "tac tac" de la noche. Pero recordan-

do las advertencias de la anciana doña Juana, don Jacinto no le dijo nada, pero ya sabía ahora quién era la que convivía con su pariente. En efecto, dicha joven vivía con su primo.

La cabeza voladora era el alma de Julia, que andaba de noche porque estaba condenándose y nunca llegaría a alcanzar la gracia ni el perdón de Dios.

Ataura, 14 de Julio de 1919.

Recogido por Nicolás Buitrón Mateo, del 50. año "A".

Recopilado por Pedro S. Monge.

COMO SE ESPANTA A UN CONDENADO

Cuatro jóvenes del pueblo de Cachicachi resolvieron ir una vez a Tambillo a traer arados, bateas, yugo, café y otras cosas más propias de ese lugar. Invirtieron un par de días en alistarse; buscaron burros, juntaron víveres y plata para comprar frutas y prepararon sus armas, pues en esa época no estaba prohibido llevar armas en los pueblos.

Una fresca mañana, llenos de entusiasmo, partieron los cuatro jóvenes en su proyectado viaje. El trayecto de Cachicachi a Tambillo lo hicieron sin ningún percance, platicando a ratos y en otros entonando dulces huaynitos.

Así llegaron a Tambillo, donde hicieron sus compras, vendieron los productos que habían llevado y algunos hicieron trueque de sus especies con los de las montañas. Después de permanecer dos días, emprendieron el regreso saliendo un atardecer. Atravesaron Huancayo, Millpu, Ricrán, y al llegar a las alturas de Cayán, un sitio solitario, se detuvieron para dar de comer a los animales y para descansar.

Era más o menos las doce de la noche, con una luna bien clara. Después de hora y media de descanso, reanudaron la marcha. En esos momentos uno de los jóvenes divisó a lo lejos a un hombre que venía detrás de ellos, por lo que le dijo al que iba a su lado:

—José, ¿ves a lo lejos que viene un hombre?

—No. Pero será otro que viene de Tambillo— le respondió el aludido.

—Voy a gritar para que nos vea— prosiguió el primero y dicho esto se puso a gritar así:

—¡Huajooo...!

El supuesto hombre respondió desde lejos con otro "Huajooo...!", pero con una voz que parecía venida de ultratumba, con un eco prolongado que conmovía todos los cerros.

—¿Ya ves que es un hombre?— dijo el que había gritado.

El otro joven, llamado Hevaristo, habló entonces:

—Me parece que no es hombre porque se está acercando rápido. ¿Recuerdas que no hace rato estaba lejos?

Pedro que era el más valeroso de los cuatro, les dijo:

—¡Ustedes son unos cobardes! ¿Qué cosa va a ser sino es hombre?

Entonces el mayor de todos, que hasta allí no había intervenido en la conversación, dijo:

—No, muchachos, este parece ser condenado, porque, ¡oigan cómo suenan sus pisadas!

- ¡Qué va a ser, si viene fumando su cigarro!— dijo el otro riéndose.
- No, eso no es cigarro, es su "resuello" que sale en forma de cándela.
- Si lo agarramos ¿qué nos pasaría?— preguntó uno de ellos.
- ¡Nos comería!

Entonces el mayor puso término a la conversación ordenando que amarran en un solo sitio a los burros y que ellos se tendiesen debajo del vientre de los animales; y así se prepararon para agarrar al condenado, sacando de entre sus cosas el "chiquillo", el "isca", el peine de cuerno de toro y el "Aclay huatruco". El mayor dijo:

- ¡Con esto sí lo agarramos al condenado!

No pasaría cinco minutos desde que se alistaron, cuando en un cerro cercano apareció un hombre alto, de rostro bien seco, con las fosas nasales carcomidas y botando cándela por la boca.

Los cuatro hombres temblaban de miedo y no podían moverse al ver ante ellos un cuadro espantoso nunca soñado antes. Entonces el mayor, haciendo un esfuerzo supremo, movió el "chiquillo" como queriendo enlazar al condenado y en seguida le tiró con el "isca". Ni bien hizo esto, el terrible condenado, como por arte de magia, apareció en otro cerro, mucho más lejos, alejándose de los jóvenes. Iba "huapeando", y al hacerlo, el cerro retumbaba y las piedras se desprendían de lo alto y los pobres jóvenes no sabían dónde estaban. Tenían el cuerpo esponjado y los pelos en punta, muertos de miedo.

Esto es lo que ocurrió con los cuatro jóvenes, que ahora ya son de edad madura, y el que me lo contó recuerda con terror aquel memorable encuentro con el condenado.

2 de Setiembre de 1953.

Jauja, capital de la provincia, departamento de Junín.

Referido por Luciano Rivera, natural de Cachicachi, a Mauro Curi Dionisio, alumno del 5o. año "B" del Colegio Nacional "San José".

Recopilado por Pedro S. Monge.

VOCABULARIO:

CHIQUELLO.— Son unas bolitas hechas de pelo del rabo de una vaca, que amarradas al extremo del "aclay huatruco", sirven para atrapar al condenado manejando el "chiquillo" como una honda.

ISCA.— Piedra que al frotarse con un fierro despidе chispas. Sirve para encender cigarro o fuego, en general.

ACLAY HUATRUCO.— Faja de colores (faja escogida, etimológicamente).

EL CURA QUE QUERIA COMPRAR UNA BOLA DE ORO

Había una vez un cura tan amarrete que nunca gastaba un centavo más. Comía poco. Su vestido lo tenía puesto un año entero sin lavarlo. Se cortaba él mismo los cabellos por no gastar en peluquero. El dinero que recolectaba de las limosnas, en lugar de invertirlo en alguna obra del templo, se lo guardaba celosamente y siempre andaba protestando de que los fieles no ayudaban a la refacción de la iglesia, que ya no parecía iglesia, sino caserón.

Pues este cura tenía el don del palabreo. Hacía unos negocios admirables comprando algunas cosas a precios increíbles. Era un regateador y un llorón de primera. Y un egoísta que compraba todo para él y nada para la iglesia. Donde se trataba de negocios, ahí estaba él. Comenzaba "sobando" a los que deseaban vender algo y al final se los conseguía. Así compró muchas veces un carnero por una mísera suma de dinero.

En cierta ocasión se iba a llevar a cabo el remate de una finca. El cura era uno de los más interesados en adquirirla y para asegurarse la buena pro y ganarse la simpatía de los rematistas, los invitó a una gran cena que hizo preparar en su casa.

Los chicos del lugar, que sabían cuán tacaño era el cura, fueron a ver la cena. En efecto, era espléndida. Mientras contemplaban los ricos manjares que se servían los invitados, se les hacía agua la boca. Uno de ellos no pudiendo resistir más exclamó ante sus compañeros:

— ¡Yo les apuesto que entro a cenar con el cura!

Los demás lo creyeron loco y comenzaron a reírse. Pero el otro insistió en su desafío y la apuesta quedó pactada por una caja de caramelos.

Con aire muy seco, el chico se dirigió al portal de la casa y dio cuatro golpes enérgicos en la puerta. Salió la cocinera quien sin aguardar pregunta alguna le dijo:

—El señor cura no atiende a nadie. Está muy ocupado.

—Por lo que más quiera, llame al señor cura: se trata de un asunto de negocios— repuso con toda seriedad el chico.

La criada que estaba instruida por el propio cura, que siempre le repetía: "Para negocios estoy a disposición de cualquiera", le dijo entonces que aguardara un momento. Entró donde estaba cenando el cura y le dijo al oído:

—Perdón, tayta, lo necesita un chico por un asunto de negocios.

Apenas oyó la palabra "negocios" el cura saltó de la silla y salió apresuradamente en busca del chico. Lo llevó de la mano a su cuarto y con toda amabilidad le preguntó:

—¿Cuál es tu negocio hijo mío?

Entonces el chico, adoptando un aire de misterio, le preguntó a su vez:

—Padre, ¿cuánto me daría por una bola así de oro?— (haciendo con la mano la figura de una bola más o menos grande).

El cura creyó ver un negocio redondo en las palabras del chico y por eso le respondió asustadamente:

—Con paciencia lo veremos, hijo, con paciencia. Ahora vamos a comer.

Y diciendo esto le hizo pasar a la sala del festín y lo sentó entre sus convidados.

Los demás chicos no cabían entre sí del asombro viendo cómo su compañero engullía las sabrosas viandas de la cena. Llenos de envidia y curiosidad esperaron el final de la aventura.

Cuando terminó la cena y cuando el último de los invitados se despidió, el cura se quedó a solas con el chico. Frotándose las manos de gusto le dijo entonces:

—¿Cómo me decías, hijo mío?, ¿que tenías una bola de oro así? Pues yo te daría hasta una libra por ella.

—Pues yo me contentaría con media libra, padre— respondió taimadamente el chico.

Los ojos del cura centellearon de codicia.

—Así me gusta, hijo— se apresuró a replicar—. ¿Cuándo me la traes?

El chico puso un pie atrás, hacia la puerta, y en tono convencido exclamó:

— ¡Cuando la encuentre, padre!, ¡Cuando la encuentre se la traigo sin falta!

Y partió a correr dejando al cura con un palmo de narices en medio de la sala.

Todos los chicos celebraron el chasco del cura tacaño, y le entregaron al bromista la caja de caramelos que habían apostado.

1949. Jauja, capital de la provincia.

Referido por el señor Genaro Robles a Francisco Krüger Porras, alumnos del 5o. año "B" del Colegio Nacional "San José". Recopilado por Pedro S. Monge.

PINTURA

LA PINTURA EN EL VALLE DEL
MANTARO Y LA REGION CENTRAL *

MANUEL BAQUERIZO
(Huancayo 1930)

I. La tradición popular.

Una de las omisiones más clamorosas, entre las muchas omisiones que hay que lamentar respecto a la difusión de nuestra cultura regional, es la concerniente a las artes plásticas, no obstante ser éstas su más significativa expresión. La inquietud, casi obsesiva, de Clodoaldo Espinoza Bravo en cuanto a la necesidad de representar el alma y el rostro del hombre de Junín, donde tal vez, mejor se expresa es en la pintura y en la escultura. Sin embargo, nunca se ha escrito un estudio o al menos una reseña sobre las manifestaciones plásticas de la región central. Demás está decir que en los panoramas de la pintura peruana tampoco hay referencias al tema. (1).

Esta nota quiere ser por eso una introducción, somera y provisional al tema. Empezamos prácticamente de cero. Si faltasen algunos nombres, esto debe atribuirse solamente a la total inexistencia de trabajos previos, que por lo menos registren las creaciones artísticas de la región. En tal virtud, los estudios que se emprendan más adelante deben servir para ampliar y enriquecer esta galería que desde ahora queda abierta.

El Valle del Mantaro, como toda la sierra central, es un campo pródigo en tradición pictórica popular. Lo evidencia la ingente producción textil (las mantas, *pullukatas*, *chumpis*, etc.), el arte del bordado, los mates burilados y la cerámica, así como los abundantes lienzos coloniales que guardan los templos, parroquias y otros recintos de los pueblos de la sierra. No se ha investigado

aún sobre los creadores de estas pinturas antiguas, pero se puede asegurar que no todas ellas son atribuibles a las manos de artífices foráneos (cuzqueños o haumanguinos). Por fuerza, deben existir obras de autores nativos. El asunto está pues por estudiarse. Entre tanto, el mejor inventario de esta rica producción es el que levantó el historiador Waldemar Espinoza Soriano (2).

Nuestra pintura regional —desde luego— no exhibe figuras académicas tan famosas como las de José Sabogal, Jorge Vinatea Reinoso o Julia Codesido. Esto tiene su explicación: el arte en el Valle del Mantaro ha sido y es eminentemente popular, informal y extra académico. Y todo lo popular es anónimo. Las creaciones artísticas del mundo rural tienen, antes que nada, un *valor de uso* y se materializan en objetos diversos (mates, tejidos, cerámicas), que se ofrecen en las ferias y en las festividades, para uso religioso o profano, sin que a nadie se le ocurra averiguar por su autor. La individualización y la identificación de la paternidad son exigencias impuestas por la cultura burguesa y la comercialización capitalista. En tal sentido, es lícito decir que gran parte de las manifestaciones culturales del Valle del Mantaro son todavía, pre capitalistas. Lo cual no tiene por qué extrañar.

Hace algunos años vivía un magnífico pintor popular y autodidacta que solía ofrecer sus telas en las ferias de Huancayo y Jauja. Muchos cuadros de este artista —fácilmente identificables por sus motivos andinos y su intenso cromatismo— se conservan actual-

mente en colecciones particulares de Lima como piezas anónimas. Pero, pocos saben que el autor se llamaba Julio Sosa, nacido en el pueblo de Mito. A este arte no profesional se le suele denominar, con evidente subvaloración, artesanía o folklore. Es que la burguesía ha tenido siempre en manos el arte popular. Si a veces le atrae es como un objeto de mera curiosidad. En todo caso, en el Valle del Mantaro no existe una separación tajante entre arte culto y arte popular. ¿Quién puede establecer, por ejemplo, los límites entre lo popular y lo académico en la pintura de Josué Sánchez o Mario Villalva? (3). Lo que tampoco significa recurrir — como socorrida explicación — al concepto de arte mestizo, discutido con mucha razón por Francisco Stastny (4).

II. Una experiencia académica significativa, pero efímera.

En Huancayo funcionaron academias de artes plásticas y conservatorios de música, pero tuvieron corta existencia, pese a la comprobada demanda vocacional. La excepción podría ser el Conservatorio de Música de Huancayo (1941 — 1962) que fundara el compositor Augusto Rojas Cazo (1894 — 1964). Este compositor, hoy poco recordado, fue un exímio músico autodidacta, que en 1941, llegó a formar con su hermano Pedro una orquesta Sinfónica, compuesta de veinte instrumentistas (5). Empero las iniciativas posteriores tuvieron un fin menos feliz: así, la Escuela de Bellas Artes (1965 — 1971) que organiza el escultor Carlos Galarza, como dependencia de la Universidad Nacional del Centro; y la Escuela Regional de Música, creada y dirigida por Oscar Vadillo (hoy residente en Alemania como *Kapellmeister*).

La temprana desaparición de estos centros de arte ha sido muy deplorable, porque, no obstante su efímera vida, sirvieron bastante a la juventud provinciana. En su breve historia, la Escuela de Bellas Artes reactivó decididamente la plástica en el medio local: lo demuestra la primera y única promoción de egresados, que integran los ya famosos Josué Sánchez, Emilio Mantari, Juan de Dios Kawashima e Hilarión Rutti, entre otros. En esta escuela ejercieron la enseñanza Alejandro Gonzales Trujillo (*Aperimak*), Carlos Otárola, Carlos Galarza, Jesús Lindo, Hugo Orellana y Gerardo Huallanca. F

los nombrados, llegó a imprimir una huella profunda, en la orientación estética de los nuevos pintores (6).

La enseñanza académica — como quedó dicho — constituyó una excepción. El arte plástico y musical en el Valle del Mantaro fue y sigue siendo, en su mayor parte, de carácter popular e informal. Sería por eso una tarea fascinante establecer una comparación entre estas manifestaciones y el arte popular que floreció en la Colonia, excelentemente documentado por Pablo Macera y Teresa Gisbert (7).

III. Los Fundadores

Después de la espléndida producción pictórica de los siglos XVII y XVIII — cuyo origen está aún por investigarse — la creación plástica en la región desapareció casi por completo en el ochocientos. Los únicos rasgos visibles son los murales que dejaría Nemesio Ráez, en su casa de la calle Arequipa, inspirados en temas bíblicos y en la novelística de Julio Verne. Esto obliga pues a dar un gran salto hasta el siglo XX.

La actividad pictórica surge en la región central como arte culto, al mismo tiempo que la creación literaria escrita, en las primeras décadas de este siglo. Los autores más antiguos son Wenceslao Hinostroza (Jauja 1897 — 1978), Benito Jaime (Huancayo, 1903 — 1965), Ismael Pozo (Huancayo, 1905 — 1958), Miguel Núñez (Jauja, 1907 — 1986), Ernesto Bonilla del Valle (Jauja, 1906), José Marroquín (Morococha, 1911), Teófilo Allain (Tarma, 1913 — 1976), Hernán Ponce Sánchez (Concepción, 19.. — 1958) y Guillermo Guzmán Manzaneda (Huancayo, 1912 — 1986), Fabián Villagaray (Viscap. Jauja) y Enrique Vera. Ellos conforman la primera hornada de artistas plásticos que aparecen en el firmamento de la cultura andina de la región central. El período de su creación coincide con el gran auge del movimiento indigenista en el Perú. En su gran mayoría realizan su obra en las mismas ciudades de Huancayo y Jauja, en las décadas del 30 y del 40. Posteriormente, se trasladan a Lima, pero sin desligarse de la región.

El gran mérito de esta primera promoción de pintores es el auto descubrimiento del paisaje de los hombres y de las costumbres sociales del mundo campesino. Es una tarea equivalente y paralela a la que realizan los escritores de la región, según lo hemos visto en otro lugar (8)

Una de las primeras formas de identificación con *lo propio* es ciertamente la descripción del paisaje. La pintura paisajista europea ha sido el arte por excelencia del siglo XIX y muy especialmente de la Francia burguesa nacida de la Revolución. En el Perú la pintura paisajista apareció, inexplicablemente, en forma tardía. Durante el ochocientos, la descripción literaria y artística del paisaje es más bien obra de los viajeros extranjeros. Por ello, ha podido decir, con razón, un crítico de arte: "no nos vimos, nos vieron; no nos descubrimos, nos descubrieron" (9)

Cosa distinta ocurre con la descripción de las costumbres, como lo prueban en pintura Pancho Fierro y en teatro Manuel A. Segura. El costumbrismo aparece en la pintura limeña prácticamente al mismo tiempo que la independencia política del país. En tanto que la descripción plástica, entrañable y amorosa, del mundo andino, es muy posterior.

En nuestra región, la revaloración del paisaje fue labor de la pequeña burguesía intelectual provinciana. Si, en el artista europeo, la pintura paisajista expresaba la nostalgia por la naturaleza, en nuestros artistas vernáculos fue un signo de reconocimiento y afirmación cultural y regional, al par que delectación y experiencia estéticas. Vino a ser la mejor manera de establecer una relación de identificación geográfica y anímica con la tierra.

Lo mismo puede decirse de la incorporación del estrato social campesino en las artes plásticas. Es éste, tal vez, uno de los más grandes aportes del indigenismo. En dicho aspecto, los pintores del Valle del Mantaro desplegaron toda la gama de colores para dar una visión pormenorizada de las costumbres de la vida provinciana y sobre todo rural. Es una pintura que fluctúa entre el descriptivismo emocional y colonista. Wenceslao Hinostroza podría ser el pintor más representativo. El hecho de designar a todas las exposiciones que realizaba, tanto en Lima como en ciudades del interior, "Paisajes y costumbres del Valle de Jauja o del Mantaro", muestra esta decidida voluntad regionalista (10)

La importancia de esta promoción de artistas es grande. Desde el punto de vista pictórico, fue la iniciadora de una tradición plástica regional; y en el campo cultural, contribuyó, al igual que los escritores costumbristas, a crear una preciosa imagen de nuestra identidad. Esta primera promoción

oscila estilísticamente entre el naturalismo y el impresionismo.

IV. La Promoción Intermedia

Después de la promoción de los años 20, surge otra intermedia de artistas nacidos en los años subsiguientes a la Primera Guerra Mundial. Ellos hacen conocer sus obras a partir de las décadas del 50 y 60, época en que ya había entrado en crisis la pintura en el Perú. Estos autores se distinguen de la primera promoción por sus orientaciones estéticas y experiencias muy diversas.

Por lo general, su labor creadora es de carácter muy individual. Unos permanecen en la localidad; y los más, se trasladan a Lima o al extranjero. Tal vez, por estas circunstancias, no existe entre ellos rasgos comunes de temática o de estilo, salvo el propósito de apartarse de la promoción anterior. Cada uno tiene un lenguaje y rasgos específicos.

Como se podrá ver, es una pléyade bastante numerosa: Julio Pantoja (Tarma, 1917), Dámaso Casallo (Jarpa, 1918), Carlos Galarza (La Oroya, 1927), Jesús Portugal (Apata, 1929), Ricardo Yangali (Huancayo, 192...), Ernesto Zamalloa (Huancayo, 193...), Florencio Sánchez (Cerro de Pasco, 1931), Hugo Orellana (Jauja, 1932), Raúl Alvarez Olano (Tarma, 1931), Carlos Garagatti Cangahuala (Huancayo, 1932), Alfredo Ayzanca (Tarma, 1932), Fernando Sovero (Jauja, 1931), Carlos Bustamante (Huancayo, 1932), Jesús Lindo Revilla (Huancayo, 1934), y Adrián Velásquez (Huancayo, 1936).

Dámaso Casallo es egresado de la Escuela Nacional de Bellas Artes (1941-1946). Ha recorrido Bolivia y Ecuador, realizando exposiciones. Actualmente ejerce la docencia en secundaria.

Julio Pantoja es el pintor más activo de todos. Hace estudios en la Escuela Nacional Superior de Bellas Artes del Perú. Realiza exposiciones en Bolivia, Chile, Argentina y Ecuador. Sus motivos y su estilo corresponden todavía a la retórica del indigenismo.

Carlos Galarza es un escultor formado en la Escuela de Bellas Artes de Lima (1961). Reside algún tiempo en México. A su regreso, dirige la Escuela de Artes Plásticas de Huancayo, como dependencia de la Universidad Nacional del Centro. En sus creaciones, Galarza intenta modernizar la escultura, mediante la imitación, con resultados no

siempre felices, del abstraccionismo de Henry Moore. Trabaja sobre todo en cemento.

Jesús Portugal egresa de la Escuela Nacional de Bellas Artes de Lima en 1959. En ese mismo año hace conocer sus esculturas en el Museo de Reproducciones de San Marcos. Es discípulo de Ismael Pozo, Luis Valdetaro y Armando Pareja. Sus volúmenes expresan motivos del mundo andino (danzantes, campesinos y figuras míticas), con tendencia a la forma abstracta. Trabaja en piedra, marmolina, metal y madera.

Ernesto Zamalloa estudia en la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Católica (1956). Es un pintor figurativo, con una gran inquietud por la forma y la textura, que aparece en abiertas disidencias con las corrientes europeas de moda. Su temática es la realidad del mundo campesino y, en particular, las figuras femeninas, sumamente alargadas y con tendencia a la abstracción. Ha expuesto en diversas capitales del extranjero.

Hugo Orellana efectúa estudios de pintura en Europa, primero en Italia y luego en Francia. Luego de permanecer varios años en este último país, retorna al Perú en 1964; se establece en Ataura, un pueblito próximo a Jauja. Ejerce la docencia en la Escuela de Bellas Artes de Huancayo, y posteriormente es funcionario de SINAMOS.

De tiempo en tiempo expone en Huancayo y Lima. A pesar de su propensión hacia el no-figurativismo, Orellana recurre al arte popular para adoptar los dibujos, las formas y la policromía de los tejidos y de los mates burilados. Caracteriza a su pintura un vago contenido mítico.

Jesús Lindo Revilla estudia en la Escuela de Bellas Artes de Lima, de donde egresa en 1962. Es profesor de la Escuela de Bellas Artes de Huancayo y de la ESEP.

Junto con Emilio Mantari, Juan Kawashima y Máximo Parra, promueve el Grupo de Arte Pictórico Wakly y últimamente de la Asociación de Artistas Plásticos del Centro (1985). Enmarcado dentro del figurativismo, Jesús Lindo exhibe un diestro manejo de los colores. En sus cuadros puede mostrar una escena costumbrista o un paisaje, pero lo que más cautiva es su dominio del color cálido o intenso. Es uno de los más activos pintores del momento.

V. La promoción actual

En los años 60 aparece una nueva promoción de pintores nacidos en el período de la

Segunda Guerra Mundial. Sus integrantes son: Tito Daniel Valenzuela Flores (Acolla, 1940), Emilio Hernández (Huancayo, 1940), Felipe Coronado (Huancayo, 1940), Eduardo Privat (Concepción, 1940), Luis Cuadros Valdivia (La Oroya, 1941), Emilio Mantari (Huancayo, 1943), Raúl Hilarión Rutti (Huancayo, 1943), Juan de Dios Kawashima (Jauja, 1943), René Castro (Tarma, 1943), Ernesto Gutiérrez (Orcotuna, 1944), Josué Sánchez (Huancayo, 1945), Jesús Raymundo (Huancayo, 1945), David Huaytalla (Muquiyaayo, 194...), Fernando Pomalaza Huamán (San Jerónimo, 194...), Efraín Rivera Santa Cruz (Tarma, 194...), Mario Villalva (Acobamba, 194...), Natalia Nieto (Huancayo), Jorge Vega (Huancayo, 1947), Manuel Valencia (Tarma), Carlos Tunañaña (Orcotuna), Walter Carreño (Huasahuasi, Tarma) y Eduardo Moisés Inga (194...).

La mayoría de ellos, como se ve, pertenece a la provincia de Huancayo. Lo cual significa que Jauja y Tarma han dejado de ser los ejes principales del arte. Unos son egresados de la Escuela de Bellas Artes de Huancayo, otros de la Escuela de Bellas Artes de Lima; y los más, son autodidactas.

Con estos pintores se impone una nueva tendencia que puede llamarse neo-indigenista o, con más propiedad, pintura andina. Porque nuestros artistas ya no reproducen los viejos estereotipos de la plástica de los años 20. Para ellos, la pintura constituye, según la fórmula de Braque, un hecho pictórico por sí mismo, además de significar un hecho cultural. El paisaje y la estampa social ya no son el objeto central de la composición sino las vivencias del artista: en este sentido, lo que más nos seduce en sus lienzos es la personalidad creadora del autor que se manifiesta en el objeto. La perspectiva estética que adoptan es parte del mundo que representan. En los pintores de la sierra central hay una resuelta voluntad de estilo, pero sin traicionar la matriz cultural andina. Pues, para lograr la pictoricidad no necesitan renunciar a lo iconográfico, como pretenden los defensores del arte-purismo.

Un hecho importante de tener en cuenta para la exacta comprensión de estos pintores es que buscan inspiración, conocimiento técnico y una suerte de continuidad estética en el arte popular y pre-hispánico. En esto —como se ha dicho— fue decisiva la orientación de Apurímak(11). Sabido es que algunos pintores eruditos limeños también han pretendido explotar las líneas, los diseños, la

composición y los colores del arte pre-hispánico, con la supuesta intención de aludir a la realidad nacional, pero lo hicieron de manera totalmente descontextualizada e intemporal.

Les interesaba la forma, mas no el transfondo cultural y social. En cambio, nuestros artistas recurren a las fuentes primigenias, con el claro propósito de reivindicar los valores de la cultura andina y de luchar por la emancipación del pueblo que hoy lo sustenta. Hay un ideal común de belleza, sin perjuicio de la individualidad artística y del estilo propio. Se puede hablar con razon de un nuevo arte andino, por su profunda relación con el medio, por el lenguaje más rico y matizado, por el original tratamiento, que dan a las viejas propuestas indigenistas y, sobre todo, porque surge del seno mismo del pueblo. En esto, la pintura actual del Valle del Mantaro viene a ser el mejor ejemplo de continuidad del arte pre-hispánico y del arte popular que floreció en la colonia.

Los pintores de este periodo están en plena creación y constituyen la más alta expresión del arte pictórico de nuestra región y del país.

Felipe Coronado estudia grabado, óleo y acuarela en la Escuela de Bellas Artes (1965-1970). Realiza frecuentes exposiciones en galerías de la capital. Su pintura se particulariza por un intenso realismo. Se inspira tanto en las costumbres del Valle del Mantaro como en los relatos, leyendas y mitos populares de la zona. Tiene un gran sentido de la composición y un dominio de las transparencias del dolor, a la manera de los impresionistas.

Eduardo Privat, pintor autodidacta, se especializa en la caricatura y el dibujo. Utiliza la acuarela, el carbón y la tinta. Expone con regularidad en la ciudad de Huancayo.

Emilio Mantari es egresado de la Escuela de Bellas Artes de Huancayo (1970) con diversas menciones honorosas. Ejerce la docencia en la ESEP de Huancayo. Representa, como la mayoría de los artistas de esta promoción la cosmogonía andina, en sus dimensiones realista y mágica. Practica el óleo, la acuarela, el acrílico y la tinta. Su arte es más conocido a través de la difusión gráfica.

Raúl Hilarión Rutti se inicia como estudiante de pintura en la Escuela de Bellas Artes de Huancayo. Continúa en la Escuela de Bellas Artes de Lima, de donde egresa en 1974, con un Premio de Honor. Es discípulo de Gastelú Macho, Luis Valdetero y Holger Carpio.

Este escultor trabaja principalmente con el metal (acero, planchas de bronce y hojalata) siempre en una línea de indagación figurativa. Se ha hecho conocido, después de haber ganado en 1981 el primer puesto en un concurso nacional de escultura, promovido por la Corporación Peruana de Vapores, con una obra en homenaje a las víctimas de una tragedia marítima.

David Huaytalla es el paradigma del pintor autodidacta. Sus impresiones plásticas proceden del universo rural y de la comunidad campesina del Valle del Mantaro. En su pintura indaga el subconsciente, los sentimientos y los misterios del pueblo, hasta lograr una cierta alegoría expresionista. A pesar de su carácter anti-académico, tiene bastante oficio. Después de Wenceslao Hinos troza, es el pintor que más ha descrito las fiestas, las ferias y las costumbres cotidianas del campesino. Por lo festivo, a veces recuerda a Mario Urteaga; últimamente, ha obtenido un importante premio en un concurso nacional de acuarela.

Rutti es un artista que modela directamente el fierro, prescindiendo del esbozo previo en arcilla, según es práctica entre los escultores que recurren al metal. Trabaja con equipos de soldadura autógena y eléctrica, sin ser por eso un simple soldador de fierros. Los motivos más frecuentes de sus esculturas son la maternidad, las escenas campestres y los caballos: se trata de una iconografía penetrada de un fuerte sentimiento campesino y de un brío inusual.

Juan de Dios Kawashima es egresado de la Escuela de Bellas Artes de Huancayo (1970). Después de salir de la Escuela, por exigencias materiales, dejó la pintura cerca de una década. Hace poco ha trascendido el ámbito de la región, para mostrar su obra en la capital. A partir de una presentación muy elogiosa del historiador Pablo Macera su nombre ha adquirido rápida popularidad. Es un pintor muy seguro en el dibujo. De la naturaleza muerta ha evolucionado hacia la realidad dinámica, donde se entremezclan la leyenda y la fábula, producto de sus estudios del folclore. Una preocupación del pintor es lograr un lenguaje plástico propio, pero nutrido por la tradición. Es de ascendencia japonesa, como Tilsa Tsuchiya, pero está más profundamente arraigado que ella en el mundo andino. Es ganador de una mención honorosa en un concurso nacional.

Ernesto Gutiérrez surge en franca oposición a las corrientes extranjeras de moda. Es

un pintor figurativo, con una genuina preocupación por la forma y la textura. Su temática se inspira en la realidad del mundo campesino. Siente particular atracción por las figuras femeninas, que en sus telas aparecen dentro de una composición vagamente cubista. Es graduado con medalla de oro por la Escuela de Bellas Artes de Lima (1964) y galardonado con importantes premios internacionales. Siguió estudios de pintura en el Museo de Arte Moderno en Río de Janeiro. Continúa su carrera artística en EE.UU., donde obtuvo la beca Fulbright para el estudio de grabado en la Universidad de Wisconsin.

Josué Sánchez estudia en la Escuela de Bellas Artes de Huancayo (1965-1979). Pero, su mejor escuela ha sido el arte popular. Su primera exposición la realiza en 1969. Y desde ese año se define como un pintor no académico. Igual que muchos de los autores aquí reseñados, describe la vida y las costumbres de la población andina, combinando la realidad con la fantasía y el mito. Su pintura es figurativa, más de un figurativismo singular, donde se conjugan la experiencia del arte popular y pre-hispánico con las formas del arte moderno. Un motivo que siempre resalta en sus cuadros es la composición arquitectónica de la vivienda campesina. Con Josué Sánchez emerge una nueva visión del mundo andino, que trastoca radicalmente el viejo estilo indigenista. El capta el lado más amable y festivo de la realidad, sin ser bucólico; se emociona con lo mítico y fabuloso, sin caer en el resobado realismo-mágico. Su temática, siendo más variada y rica que la del indigenismo, es también más benévola y menos dramática. Tal vez, por esto, algunos críticos despistados lo identifican con los autores que últimamente se han dado a imitar la pintura infantil y primitiva. En verdad, Josué Sánchez nada tiene que ver con la llamada pintura naïf.

Carlos Palma ha egresado de la Escuela Nacional de Bellas Artes (1979), con un primer puesto y medalla de oro. Es un artista que se propone deliberadamente retomar, después de haber pasado la moda abstracta la gran tradición pictórica de los años 20, pero con un sentimiento más integral y universal. Para ello, incorpora la fantasía, los sueños y los elementos mágicos del mundo andino. Sus pinturas tienen una extraña fuerza monumental. Sobre todo, las mujeres que en sus telas semejan montañas sobre un fondo onírico. Es un autor preocupado por el

dibujo, la búsqueda formal, la limpieza de la técnica y la renovación constante. (18).

Eduardo Inga y Jesús Raymundo destacan sobre todo como artistas gráficos. La mayor parte de sus obras están registradas en la revista Minka. Ellos han forjado, juntamente con Emilio Mantari y Jesús Lindo una extraordinaria escuela de comunicación pictórica regional, que continúa en cierto modo, la obra de Guamán Poma.

VI. La novísima promoción

Los artistas más recientes y visibles lo constituyen Margarita Caballero (Huancayo, 1951), Juan Pedro Egoavil (Distrito de Huancaya, Yauyos, 1952), Carlos Palma (Cerro de Pasco, 1952), Félix Espinoza (La Oroya, 1955) y Javier Gonzales Páucar (Huancayo, 1958).

Como una promesa segura, aparece en el firmamento plástico Margarita Caballero, artista casi desconocida en el Perú. Formada en la Escuela Artesanal de Miraflores (1973), donde tuvo como maestros a los artesanos Pablo Iturre y Félix Oliva, continúa estudios en la Escuela Nacional de Arte y Diseño de México (1975-1976) y luego en la Escuela de Bellas Artes de París (1977-1980). Actualmente trabaja en Francia, al lado de los escultores Jean Clos y Brune Lebel. Es otro caso paradigmático que ilustra la compatibilización del arte popular y el arte académico.

Carlos Palma ha egresado de la Escuela Nacional de Bellas Artes (1979), con un primer puesto y medalla de oro. Es un artista que se propone deliberadamente retomar, después de haber pasado la moda abstracta, la gran tradición pictórica de los años 20, pero con un sentido más integral y universal. Para ello, incorpora la fantasía, los sueños y los elementos mágicos del mundo andino. Sus pinturas tienen por esto una extraña fuerza monumental y mitológica. Sobre todo, las mujeres que en sus telas semejan montañas sobre un fondo onírico. Es un autor preocupado por el dibujo, la búsqueda formal, la limpieza de la técnica y la renovación constante.

Juan Pedro Egoavil egresó de la Escuela Superior Autónoma de Bellas Artes de Lima en 1977. Está entrañablemente ligado a la ciudad de Huancayo, donde hizo sus estudios primarios y secundarios. Es un pintor muy diferente a todos los que venimos reseñando, porque ha hecho del bodegón su te-

ma predilecto. En este aspecto, sus lienzos se caracterizan por un extraordinario dominio del color y por su desusado realismo en la reproducción de la materia inanimada.

Los cuadros de Javier Gonzales Páucar están en la línea del grabado y del arte gráfico. Los motivos que lo inspiran son generalmente el paisaje y el mundo social y cultural del Valle del Mantaro. Transmite, con gran fuerza, el sentimiento de la naturaleza y de la vida rural (como en el cuadro de la doma del toro). Pero, su repertorio abarca también otros motivos y creaciones plásticas.

En los grabados de Javier González es discernible una preocupación expresiva que va más allá de la superficie de las cosas. No son sus cuadros puramente descriptivos: detrás de cada tema o asunto fluye un complejo caudal de sugerencias, connotaciones e ideas: como la ternura, la violencia, el acoso, la lucha por la libertad y la esperanza. Sin caer en la retórica ni en el trazo crudamente naturalista, el pintor sabe reflejar sutilmente en sus imágenes plásticas las emociones más intensas que suscita la tragedia de nuestros días. A veces, el simbolismo puede parecer abstruso, pero es fácil de intuir cuando uno se compenetra de sus vivencias. En medio de todas estas imágenes, resalta ciertamente el perfil de la mujer como una de las fuerzas más puras y radiantemente del pueblo.

VII. Balance provisional

La revisión sumaria de la pintura en nuestra región revela que aquí no se han producido los cambios traumáticos que se dieron en la capital del país. Las escuelas y corrientes estéticas han rozado muy superficialmente nuestra pintura. Algunas piezas filo cubistas, surrealistas, abstractas o pop art, que a veces aparecen, no pasan de ser un remedo banal o pastiche. Hoy, cuando el arte de la burguesía europea está en franca decadencia — como lo señala, con énfasis, Juan Acha— ya no hay nada valioso que importar de Europa, porque “Europa no produce nada nuevo y eso ha obligado al artista latinoamericano a replegarse hacia sí mismo, hacia sus necesidades locales”. Esta mirada a lo nuestro es lo que permite que las artes plásticas del Valle del Mantaro y de la región central se arraiguen con tanta fuerza en el arte tradicional y popular.

En la actualidad, están en plena creación los artistas de las tres últimas promociones. De los llamados fundadores sólo supervive Ernesto Bonilla del Valle.

- (1) Ver, al respecto, Francisco Stasny, Breve historia del arte en Perú, Lima, 1967; Juan Manuel Ugarte Eléspuru, Pintura y escultura en el Perú Contemporáneo, Ediciones de Difusión del Arte Peruano, Lima, 1970; Mirko Lauer, Introducción a la pintura peruana del siglo XX Mosca Azul, Lima 1976; Luis Enrique Tord, “Historia de las artes plásticas del Perú”, en Historia del Perú Editorial Juan Mejía Baca Lima, 1980, T.II., pp. 169-360.
- (2) Of. Waldemar Espinoza Soriano, Historia del Departamento de Junín, en Enciclopedia Departamental de Junín, Huancayo, 1973, T.I., pp. 349-366.
- (3) Cf., al respecto, una discusión sobre el tema en Francisco Stasny, Las artes populares del Perú, Ediciones EDUBANCO, Madrid, 1981, pp. 41-42.
- (4) Francisco Stasny, “¿Un arte mestizo?”, en América Latina en sus Artes, Unesco-Siglo XXI, México, 1974, pp. 154170.
- (5) Augusto Rojas Gago compuso, en la década del 30, “Sinfonía Wanka” y “Rapsodia Huancaina”, instrumentadas para orquestas sinfónicas, además de líder, marchas militares, yaravíes, mulizas y huaynos La Voz de Huancayo, 18 de diciembre de 1941).
- (6) Cf. Jesús Lindo Revilla, “Alejandro Gonzales Trujillo”, Minka, Huancayo, Núm. 17, octubre de 1985, p. 39.
- (7) Df. Pablo Macera, Pintores populares andinos, Fondo del Libro del Banco de los Andes, Lima, 1979; Teresa Gisbert, Iconografía y mitos indígenas en el arte, Gisbert y Cia. S.A. Libros Editores, La Paz, 1980; “El controvertido arte cusqueño (Reportaje a Teresa Gisbert). Hoy, 8 de Mayo de 1987, pp. 9-9; Cf., además, Francisco Stasny, “La pintura popular”, en Las artes populares del Perú, Ediciones EDUBANCO, Madrid, 1981.
- (8) Manuel J. Baquerizo, “Lo regional en la literatura de costumbre de Junín”, en Tierra Adentro, Núm. 3, Lima 1985, pp. 241-270.
- (9) Ramón del Carpio, “Paisaje Peruano, ¿por qué nos vimos?”, La Imagen, 13 de Marzo de 1977.
- (10) Cf. Primera exposición cultural de pintura (catálogo), Jauja, Agosto, 1932. En este singular catálogo el título de cada pintura viene acompañado de una glosa literaria.
- (11) Apurímak —según el recuerdo de Jesús Lindo— solía decirles a sus alumnos: “Miren, aquí cerquita están los buriladores de Cochabamba, más allá los bordadores de Huancán, en Aco los alfareros en Hualhuas los tejedores. Ellos son los verdaderos herederos de la plástica peruana, son los continuadores de la herencia cultural de los Incas. Para ser pintores hay que adentrarse, hay que vivir, compartir con las personas y con sus costumbres, no hay que ser turistas”, Jesús Lindo Revilla, Art. cit., p. 39.

En el proceso social y cultural indome-
stizo del Perú, la contribución del artista plás-
tico Josué Sánchez Cerrón (Huancayo, 1945),
ha empezado a proyectarse con hondura
ideológica de temas y motivos. Sus perfiles
propiamente ancestrales, con su vigorosa y
nada casual intersección de visiones liberta-
rias modernas con el milenario mesianismo
andino, así lo hacen avizorar.

Para entender la obra pictórica de Josué,
hay que situarla en el contexto de su espacio
y su tiempo, el clima social, las corrientes del
pensamiento filosófico o mítico, etc. Porque
ningún principio estético surge a priori de la
realidad que recrea.

En un momento histórico cuando lo na-
cional popular y lo socialista revolucionario
convergen frente a un imperialismo cada vez
más voraz y la irrupción de los pobres se ha-
ce presente en la política sin ser invitados,
los intelectuales y artistas con sus respectivas
obras, no podían quedar en un neutralismo
nimbado de aureolas evanescentes. Son eje-
cutores también de algo en favor o en con-
tra. Más aún cuando "los predios urbanos
de la cultura oficial están siendo invadidos
por la cultura andina", según aclerta el an-
tropólogo José Matos Mar.

Aunque con mayor propiedad hay que
entender esta "invasión" como una recupera-
ción de lo expropiado por la ajénidad alie-
nada. También hay que distinguir al interior
de quienes hacen arte y cultura entre los que
se apropian de lo tradicional con fines egoís-
tamente mercantiles o mercenarios, distin-
guiéndolos de quienes lo asumen vitalmen-
te, con todos sus riesgos.

Así como hay que distinguir artística-
mente la fotografía de la pintura y la litera-
tura. Mientras que aquella reproduce o ilus-
tra un instante de la realidad; éstas recrean

con la imaginación y el talento, y no por me-
dios mecánicos, la *totalidad* de un proceso
de la realidad con sus conflictos.

SISTEMA EXPRESIVO

Josué Sánchez funda un sistema ex-
presivo en las arterias de la vida campesi-
na, en la cosmovisión mítica andina pro-
fundamente materialista-panteísta, labo-
riosa, rebelde y de arraigada religiosidad
práctica. El confiesa sus dudas inspirado-
ras con los artesanos vallemantarininos y aya-
cuchanos. "Mis raíces parten de los alfare-
ros y tejedores chavines, chankas y wancas".
A ello habría que agregar la opción por los
pobres de un cristianismo reformado histó-
ricamente con metas de liberación social.
Por lo tanto, está imbuido de un firme an-
tiacademicismo: recusa los cánones de la
plástica occidentalista, premunido no sólo
de serena valentía sino también de una for-
mación intelectual nativa y universal.

Hace una década el Dr. Rodolfo Cerrón-
Palomino, tal vez el más completo de nues-
tros intelectuales huancaínos, reclamaba la
necesidad de forjar escritores, artistas y pen-
sadores NATIVOS, como pieza nodal para
la reconstrucción de nuestra identidad na-
cional, cultural y lingüística. Pues ahora te-
nemos en Josué Sánchez esa forja, casi auto-
didacta, inculcada por Alejandro González
Trujillo "APU-RIMAK" maestro en la Es-
cuela de Bellas Artes de la UNCP (1965-68)

Pese a su parquedad y sencillez verbal, Jo-
sué está contribuyendo a desplazar la imagen
estereotipada que vulgarmente identificaba
el arte andino indigenista con cierto costum-
brismo de vitrina, que trasegaba cánones eu-
ropeístas a la temática rural. Ese costumbris-
mo que podía ser en un exotismo indianófi-

lo, en la mera ilustración folclórica o en la rudimentaria descripción paisajista de un cuadrito colorista. Josué supera tales costumbrismos; pero hay quienes se empecinan en seguirlo denominando como tal. Su coherente obra pictórica, que sigue una línea ascendente desde hace unos quince años, podría situarse en un REALISMO MÁGICO NATIVO, con las propias connotaciones cognoscitivas y estéticas de tal denominación, en la actual polémica.

Su mensaje subyacente más profundo expresa el choque y la unidad de las dos culturas, de dos modos de ver el mundo, de dos comunidades etnolingüísticas, de dos modos de enfocar la lucha social o "pacha kutii". En fin, el mestizaje artístico de la pintura de Josué tiene el elan vital de una aculturación problemática y de un incluso sincretismo ideológico-religioso, que son el acta fundacional de tal peruanidad afirmativa y punto de partida para una auténtica transformación revolucionaria de sus estructuras. Porque el Perú sigue siendo un país de raíces indígenas.

La lucha de Josué, su búsqueda de una configuración totalizadora, cosmológica, de los tres mundos (hanan pacha o mundo de arriba, kay pacha o este mundo, y lullin pacha o mundo de abajo), forma parte también de otras luchas que se libran contra los tiránicos colonialismos de un racionalismo pragmático, de un viejo orden y mundo que nos apresionan. Su fecunda imaginación creadora y su fina sensibilidad social colectivista, así lo garantizan.

CONFIGURACION FORMAL Y TECNICA

La configuración formal de su lenguaje pictórico ha seguido la tradición precolombina, continuada hasta ahora por nuestros buriladores de mates, bordadores, alfareros, tejedores y demás artesanos del pueblo. De ellos ha asimilado creadoramente la composición de formas y líneas. "La línea de dibujo de los campesinos es pausada, serena, cadenciosa y secuencial". De ellos le viene la firmeza y aplomo en el trazo.

Sus murales, cuadros y dibujos tienen una composición plana, sencilla y pura. No privilegia el primer plano; también reivindica los planos secundarios tanto en precisión de formas como en definición de colores. Por eso, en los cuadros de Josué no hay sombras, ni medios tonos o veladuras

esfumantes, he aquí otra diferencia con los pintores occidentales, quienes sí crean ilusiones volumétricas, cinéticas y atmosféricas, cuyo punto álgido se manifestó por ejemplo en el cromoluminarismo puntillista del impresionismo (Monet, Pizarro, etc.), es también distante a las hipersubjetivaciones de artistas abstractos (Kandinski, Braqué, Max Ernst, etc.) que han roto con todo principio figurativo.

En los acrílicos de Josué los cuerpos y objetos son figuras planas, sus colores rotundos. El no se arrepiente de mantener esa frontalidad, que no hay que confundir con infantilidad; quiere permanecer fiel a la técnica andina. Ni siquiera las necesidades descriptivas y narrativas de sus composiciones han alterado esa planicie. Tal parece que podría encontrarse una analogía entre aquel carácter de sus imágenes visuales, netas, sin superposiciones, con la ineludible linealidad del signo lingüístico.

Este tratamiento de la composición formal tal vez encierre un peligro o riesgo. Puede llegar a acostumbrar a cierta percepción estática no dinámica, de la naturaleza y la sociedad, semejante a los vitrales y mosaicos de la iglesia bizantina: plenos de colorido plano, aptos para invitar a la contemplación y al recogimiento; pero insuficiente para convocar a la acción.

Pero el aporte de originalidad de Josué Sánchez es una nueva síntesis creativa de aquellos elementos significantes con los contenidos temáticos, que enriquecen el sincretismo cultural y étnico contemporáneo. Es meritorio su rescate de los códigos visuales del pueblo andino con los que ha reinventado su propio sistema combinatorio.

Ejemplos elocuentes de tal aserto pueden comprobarse en sus múltiples y exitosas exposiciones, en los murales de disfrute colectivo en las iglesias de Chongos Alto, donde ha comunalizado y andinizado los pasajes bíblicos con gran maestría iconográfica (1973-4). En la iglesia de Morococha, también bajo la asesoría de Carlos Laguiche, sacerdote jesuita, ha pintado un gran mural con las antitéticas relaciones de la unidad comunal, el trabajo minero y la unidad familiar, enfrentada al armamentismo, ruptura de la familia, esclavitud minera y muerte que representen cada uno de los sistemas (1982).

La mística del trabajo comunitario está plasmada en un mural pintado, con gran libertad de creación, en Alemania Federal.

"Milagro de la multiplicación de los peces y los panes", rescata la fiesta del "convido" (invitación general y recíproca de los comuneros luego de una faena). Allí, Cristo es el alcalde o dirigente y sus agentes son los apóstoles.

También ha pintado acerca del ciclo agrícola real en el campo que, según sus investigaciones, empieza con la fiesta de las cruces (mayo y junio) con el agradecimiento por la cosecha y la bendición de la semilla.

Si de establecer homologías artísticas o de proximidad ideológica se trata, podríamos afirmar que Josué tiene parangón con Arguedas, Vargas Vicuña, Manuel Scorza, Félix Huamán...; como antes López Albú-

jar, César Falcón o Ciro Alegría, equivalieron a Sabogal, Julio Codesido, Mario Urteaga (Camilo Blas), Camino Brent o Vina-tea Reynoso.

PUBLICACIONES

Como todo artista integral, Josué también racionaliza su concepción del arte y la artesanía en el proceso cultural y social. Ha publicado: "La muerte en Chongos Alto", "Akapacuy o despacho de las yuntas", "Cómo hacer sombreros de lana". "Cómo fabricar tejas de barro", "La yunta de toros, Ciclo agrícola". Tiene además, incontables viñetas, dibujos y carátulas de libros.



TEATRO

EL MOVIMIENTO TEATRAL EN HUANCAYO

EDUARDO VALENTIN MUÑOZ
(Huancavelica)

1.— ANTECEDENTES

La actividad de representación, que la esencia del teatro contiene, está ligada íntimamente al propio origen del hombre. La necesidad de comunicación en un principio, asumida como una simple actitud instintiva con carácter mimético, sirvieron al hombre para expresar el mundo que les rodeaba, entonces se sirvieron de elementos simbólicos rudimentarios, que les permitía una comunicación más efectiva, menos fría y racional, en esta creación primitiva intervinieron códigos muy simples, que surgían a imitación de la naturaleza, que fue la primera gran maestra del hombre. Estas actitudes colectivas fueron la génesis de la danza, la música, la pantomima (primera expresión teatral), etc., que por la concepción mágico-caótica de los primitivos, devino en acciones mítico-religiosas de explicación de los fenómenos de la naturaleza y la propia existencia.

En este sentido, seguramente en los albores de las formaciones tribales y primarias en el valle, se practicó el teatro con estas connotaciones. Posteriormente, en la medida que se fue consolidando la formación social que se desarrolló en este valle existieron manifestaciones artísticas y teatrales ligadas siempre a la danza y al canto; y éstas a su vez ligadas a la actividad productiva predominante en la zona: la agricultura. Ya que el imperio inkalco tampoco pudo penetrar definitivamente la cultura Wanka, no se pudo integrar elementos más definidos que en lo teatral, ya manejaban los inkas, como es el caso del Purukalla, expresión dramática muy aristo-

crática, que utilizaba la función didáctica del teatro, para difundir los hechos heroicos y el origen divino de la aristocracia dominante en el imperio. Esta forma representativa de los inkas, se representaba en las fechas festivas más importantes y por el inka, su familia y aquellas personas ligadas a él.

1.1 EL TEATRO RELIGIOSO

Con la invasión española, que rompe el desarrollo natural de la economía tributaria de los inkas, se nos impone una nueva cultura, que se convierte en un elemento de dominación ideológica terriblemente catequizante y extirpadora de elementos nativos, en lo concerniente a lo cultural. A partir de este momento histórico del mundo, según la óptica inka, pasa a ser algo proscrito y prohibido. Se implanta el teatro feudal que trasplantan de España; y que tiene su centro de operaciones en Lima, como capital colonial. A las provincias, serranas llega la representación teatral de los misterios religiosos, con el fin de difundir la religión cristiana.

Siguiendo esta tradición, los curas y clérigos que laboraban en los pequeños conventos y parroquias de pueblos, practicaron el teatro con profunda relación cristiana. Por esta razón, durante mucho tiempo, las iglesias y conventos fueron centros de difusión de cultura dominante.

La república no cambia esta situación, sino que con su espíritu colonial, impulsaron actividades que reproducían con mayor o menor intensidad la cultura de la "madre patria",

y heredera del centralismo español, centralizaron sus acciones en Lima. La provincia, como antes sólo fue la despensa de la costa. Sólo para proveerse de los alimentos que produce la provincia serrana se acuerda de ella. Por mucho tiempo, se sigue cultivando el teatro religioso en los conventos. Y Ocopa fue uno de los centros desde donde se proyectaban la cultura colonial: Teatro Religioso y Música Coral Gregoriana. Es en el convento de Ocopa, que durante los años 50 y 60 se hicieron interesantes representaciones teatrales. Inclusive se llegaron a hacer representaciones en Huancayo, en el teatro o salón de actos del antiguo Colegio Nacional "Santa Isabel". En 1954, por ejemplo se recuerda un cuidadoso montaje que hicieran de la obra "Cuando los hijos se van" cuyo autor es el Rvdo. padre franciscano, Pablo Brasconi; otra obra interesante fue la representación del "Secreto de confesión" del religioso argentino Andrés Sánchez Rivas. Estas escenificaciones fueron un incentivo para que se formaran elencos de teatro, como, Herrera y otros que hicieron varias presentaciones de la pieza "Sancho en la ínsula" de Cervantes.

1.2 EL RADIO TEATRO

Durante la república, y fundamentalmente con el gobierno de Ramón Castilla, se incrementa el desarrollo capitalista en el país. El ferrocarril central y otros grandes descubrimientos científicos y técnicos, ingleses, franceses y norteamericanos, empezaron a llegar, también a las provincias. Los medios de comunicación masiva se incrementaron, se superaron los pequeños periódicos pueblerinos tipográficos y obsoletos. Se abrieron emisoras de radio. Hecho que impulsó el desarrollo de un movimiento cultural y especialmente teatral todavía incipiente.

Para mayo de 1956 Radio Huancayo, convoca a un concurso de aficionados para organizar un programa de Radio Teatro y noche a noche jóvenes y señoritas acuden entusiasmados a fin de comprobar sus aptitudes histriónicas. Logrando formar un elenco de teatro, que por primera vez prepara la obra "Ollantay" y que se difundió por la emisora huancaína. En los años 57 y 58 se genera una especie de competencia radial y otra emisora, convoca un concurso de aficionados al teatro que permite la formación de la compañía de radio teatro "Huancayo" que se dedica a la difusión de obras simples o a dramatizar relatos, que

brotaban de la pluma de su director el joven Edilberto Espinoza S.

Cabe, en estas circunstancias resaltar que la llegada de organizaciones religiosas evangélicas también colaboraron con el impulso de este naciente movimiento teatral de Huancayo; y una de sus más connotadas instituciones educativas es el Colegio Adventista "Andino", que desde sus inicios, se convirtió en un lugar desde donde surgen nuevos vientos de renovación en lo concerniente a la cultura. Es así que se forma una pequeña Orquestina de Cámara bajo la dirección del director A. Bawer, que, además impulsa la actividad teatral aunque sólo restringida para sus estudiantes.

1.3 COLEGIO ANDINO TRADICION TEATRAL

Desde sus inicios este colegio mantiene una marcada tradición teatral, aunque sin lograr los efectivos canales de extensión a la comunidad que sería lo más importante. Recordamos acuciosos montajes dirigidos por el propio Bawer, quien además era un eximio violinista. En este colegio surgieron una promoción de actores, que luego se integraron a la Escuela Nacional de Arte Dramático, incursionan con bastante ímpetu en el movimiento teatral. En esta promoción destacan Víctor Hugo Arana, Jorge Espino y Ricardo Arana.

Durante los periodos escolares, se organizan certámenes teatrales internos en las secciones primaria y secundaria. Se hacen representaciones de las más increíbles obras teatrales, desde Moliere y Shakespeare hasta fragmentos de obras de Tennessee Williams o Eugene Ionesco. Los estudiantes realizan una efectiva práctica teatral, descubriendo en estas acciones innatas potencialidades de expresión y representación. Lamentablemente estas representaciones carecen de nivel técnico y no tienen un proceso de desarrollo, que en última instancia posibilite la formación de una escuela o por lo menos de un taller de teatro, que les permita explotar para el teatro estos valores descubiertos y que concluida la etapa escolar se pierda en el vacío; salvo casos excepcionales como lo sucedido con los Arana.

1.4. EL "INTI" TEATRO ISABELINO

La integración de Luis Bustamante Bazo como auxiliar de Educación en la entonces

Gran Unidad Escolar "Santa Isabel" abre en 1963 una nueva etapa de el desarrollo de la actividad teatral en nuestra localidad. A partir de una labor de indagación y constante motivación, de salón en salón fue descubriendo estudiantes con posibilidades expresivas, que le permitieron en el mes de julio conformar el "Inti" Teatro Isabelino con los estudiantes Samy Kajatt, Rolando Lagos, Héctor Gutarra y Jorge del Aguila, entre otros, con ellos se prepara una obrita de Alejandro Casona que se hizo muy popular, porque la mayoría de los grupos la representaron: "Farsa y justicia del señor corregidor", con buena acogida del público huancayo. Se realizaron representaciones en el teatrín del entonces colegio "Industrial Nro. 23", en el Cine Teatro Astoria, en el Salón de Actos, que implementamos con trabajo tesonero y arduo, en el colegio "Santa Isabel" nos explican los integrantes del Grupo Teatral a través de una entrevista publicada en "Ondas Isabelinas". Luego siguieron otros montajes cada vez más cuidados y difíciles: "El de la valija" de Sebastián Salazar Bondy y "El pedido de mano" de Antón Chejov, fueron algunas de las obras teatrales que movilizaron el ambiente teatral en Huancayo, Jauja, La Oroya, Huancavelica y otras ciudades a donde se realizaron presentaciones teatrales. En estas circunstancias se concreta en la práctica una clara vertiente de trabajo teatral serio y con gran calidad técnica.

1.5 LA CASA DE LA CULTURA EN HUANCAYO

Sobre la base del trabajo de los estudiantes actores de la Casa de Lorente, se genera un movimiento alentado por algunas personalidades ligadas al quehacer cultural, propugnando el nacimiento o creación de la Filial de la Casa de la Cultura para Huancayo. Uno de los argumentos que se esgrimieron, entonces, fue que Huancayo contaba con un claro movimiento cultural, entre cuyas manifestaciones destacaba la labor del "Inti". Con esta intención los alumnos isabelinos guiados por el insatigable Lucho Bustamante, realizaron presentaciones al aire libre, difundiendo en estas presentaciones la idea sobre la necesidad de pedir la creación de la filial de la Casa de la Cultura en Huancayo. Y es justamente en el año 1966 que se abre la Casa de la Cultura en su local actual, bajo la dirección de Benjamín Gutiérrez Verástegui. La primera acción de esta dirección

fue integrar al grupo "Inti" como elenco estable de teatro de la Casa de la Cultura de Huancayo, esta vez se refuerza el juvenil elenco con la participación de Enrique Adriánzen, Carlos Pérez, Jorge Duarte, Ivón y Lucha Sobrevilla, Volga Santos y otros actores. Los montajes fueron más cuidadosos y se recuerdan agradables puestas en escena como "El Gallo" de Víctor Zavala Cataño, "Sangre y Miseria del Tercer Reich" de Bertolt Brecht, "Un cierto Tic Tac" de Salazar Bondy y finalmente "Las preciosas ridículas" de Molière.

En 1967 se produce una escisión en el grupo debido a la diferencia de criterios de dirección y la rigidez del trabajo impuesto por Luis Bustamante. Se retira del elenco Héctor Gutarra, Eduardo Valentín, y otros actores. Generandose a partir de esta división una nueva corriente experimental de teatro, que se convertirá en el futuro, en la más sólida vertiente de trabajo teatral en Huancayo.

A partir de estas experiencias se objetiva un desarrollo más armónico, con flujos y re-flujos, que dialécticamente son explicables.

2. ACTUALIDAD DEL TEATRO HUANCAYINO

En la actualidad, el movimiento teatral en Huancayo se muestra muy contradictorio; a pesar de existir una intensa actividad y muchos grupos, la imagen que se proyecta es muy pobre y a veces con grandes espacios de inercia e inactividad en nuestro medio. El objeto de nuestro trabajo será tratar de explicarlos y aclarar la contradicción que hay en el desarrollo y que determina grandes baches fundamentalmente en lo relacionado al aspecto cualitativo.

2.1. TENDENCIAS EN EL DESARROLLO DEL MOVIMIENTO

En el desarrollo del teatro en Huancayo, hay tres vertientes que definen dos tendencias que interactúan dentro del movimiento teatral. Una primera vertiente, la constituye el "INTI" y el Teatro practicado en la antigua Casa de Cultura de Huancayo, dirigido por Luis Bustamante, que es el más dinámico, constante y principalmente trascendente, seguido por Carlos Pérez Ayllón, después por Adriánzen y posteriormente por Jorge "Charapa" Del Aguila. Casi todos se dedicaron a reponer obras concebidas por Bustamante. Después se integran Sergio Rebaza,

Lucho Vega y Rafael Marthan, notándose una elaboración teatral muy rudimentaria, a pesar de las buenas intenciones de Rebaiza, que es el que más aportó, por sus experiencias en "Talia" de Arequipa. Es rescatable el montaje de "Ipakankure" y "Ha llegado un inspector", donde intervienen Luis Vega, Sergio Rebaiza y Aristides Vidalon. La otra vertiente es aquella que logra pervivir y se proyecta hasta hoy. Tal vez es en la tendencia que analizamos. Nace de las entrañas del "INTT", asume una actitud de mayor compromiso con el movimiento. Se replantea la función social del teatro y a partir de las respuestas, en una primera instancia de un compromiso un tanto dogmático y posteriormente de integración a la problemática, social como una expresión estética de esta. La conduce Eduardo Valentín, quien inicia su tarea en la Normal Superior de Chupaca, donde se conforma el elenco teatral peñalociano, donde surgen Roberto Hinostriza, Alejandro Palomino y otros. Con este elenco se hacen reposiciones como "Farsa y Justicia...", "El de la Valija", "Confusión en la Prefectura", y se complementa el trabajo con la escenificación de poemas y monólogos, iniciando otra línea de trabajo: la declamación. Algunos integrantes de este joven elenco fundan el "Stanislavsky" guiados por el método de este teatrista ruso, que viene a cambiar la forma de trabajo, las concepciones y las obras. Se impulsa la tarea creativa y se estrenan varias obras de Valentín, entre las que destacan: "Los Desesperados", "La piel de un indio no cuesta cara", "Oteló engañado", "Enredos de un secretario" y otras reposiciones. A partir de este momento se conformó un binomio que dará satisfacciones al movimiento teatral de Huancayo. Roberto Hinostriza y Eduardo Valentín viajan a Huancavelica y forman el teatro "Manuel Ascencio Segura" en el que se estrena "El Tuerto", obra que obtuvo un gran respaldo del público, logrando una gran difusión, por tratarse de teatro campesino y enfocar un problema actual: la lucha contra la explotación semi feudal. En Huancavelica se impulsa un movimiento cultural en música, poesía y teatro, con los alumnos de la Normal Superior de esta ciudad. Se incursiona en la formación de un Taller Experimental de Teatro, donde se elabora una obra que replantea la historia formal del Perú: "Los hijos del Sol". Con este elenco surgen Luis Alvarado, José Oregón, Rubén Morales y otros que continúan en es-

ta tarea.

En 1972 Valentín retorna a Huancayo y dicta el 1er. Curso de Arte Dramático y Escenografía, auspiciado por la Tercera Región de Educación. Se apoya e impulsa la realización del I Festival Escolar de Teatro "Túpac Amaru" y se empieza a trabajar a nivel de los Centros Educativos; formándose elencos de teatro en el "Industrial Nro. 23" En el "Politécnico Regional". Inician su tarea como directores de teatro Alejandro Palomino, Roberto Hinostriza y José Oregón Morales, iniciando de esta manera una tarea que hasta hoy se viene desarrollando; pero limitándose a la labor de teatro escolar y en función de los Festivales.

La otra tendencia está marcada por la presencia de los grupos independientes que nacen de las tareas realizadas por Víctor Hugo Arana, que proyecta la labor de la Escuela Nacional de Arte Dramático en Etapa crítica en que se trata de definir entre el trabajo de creación colectiva o de dirección individualizada y que se plasma en la formación de los Grupos "Sierra Intensa", "Tierra Adentro" que devienen en "Expresión Grupo de Arte", además de la agrupación "Máscaras", que inicialmente era un grupo familiar ligado a Víctor Hugo y últimamente reforzado o revitalizado con la presencia de estudiantes de la Normal o Instituto Pedagógico "Teodoro Peñaloza". La labor de Víctor Hugo estuvo dedicada inicialmente a la reposición de obras presentadas en la capital: "La Tercera Palabra", "Los Arboles Mueren de Pie", "Voisek", "La Cantante Calva", "Collacocha", donde se notaba el esfuerzo por reproducir escenografías y trabajos de espacios escénicos de alto nivel técnico; pero que giraba en torno al trabajo actoral de Víctor Hugo. En esta tendencia también se ubica al grupo "Kuyac" que inicialmente contaba con el apoyo de José Oregón Morales y la distinguida folklorista Carmela Morales. Lo más importante y rescatable de su labor es el estreno de la obra de Creación Colectiva "El Patrón Ya no Come de Tu Pobreza", que fue distinguida con tres Anchovetas de Oro en el Festival de Teatro de la "Casa del Niño" en Chimbote. Lamentablemente, generó un problema que determinó la ruptura del grupo, al entrar a una disputa por las "Anchovetas", que tuvieron que repartirse en la PIP. Del grupo sólo quedó Isai Puñez Robles, que realizó un trabajo muy interesante en la Universidad Nacional del Centro; pero que progresivamente fue

debilitándose hasta quedar constituido por familiares de Púñez, y de un bajo nivel técnico. Cabe señalar que Isaf Púñez incursiona además en la dirección de grupos de teatro escolar.

Actualmente en la Universidad también se ha reactivado la actividad teatral, impulsado por los profesores; pero con montajes muy intrascendentes, a pesar del inmenso contingente humano que tiene la universidad, del mismo modo, los alumnos asumen esta responsabilidad, independiente de la voluntad de sus profesores: Está en el elenco de Arquitectura que dirige Fabián.

2.2 LOS FESTIVALES DE TEATRO EN HUANCAYO

Desde 1971 se viene desarrollando una serie de acciones que están encaminadas a fortalecer la proyección del Festival Escolar de Teatro "Túpac Amaru" gracias a la dinámica acción de la Promoción "Túpac Amaru" del mismo Colegio y el Asesoramiento de profesores como Manuel Gálvez, Roger Matos y otros más. El Festival en Primera instancia fue sólo a nivel local pero progresivamente fue ampliando su cobertura hasta que la IV versión fue de carácter Regional; el ganador sería el organizador de la V; pero hubo un empate y por sorteo se le dio la Organización al Colegio Industrial de La Oroya, que no asumió la responsabilidad. Cinco años duró la inactividad y la indiferencia. Hasta que en 1979 se retoma la realización y es el Colegio Industrial Nro. 23 de San Jerónimo y bajo la batuta de Eduardo Valentín, quien organiza la V versión, luego la VI hasta que la VII lo asume el Colegio "Heroínas Toledo" de Concepción y después el Colegio Mixto de Manzanares y últimamente el Colegio "Santa Isabel" llegando esta vez a su 10 versión.

Al margen de estas consideraciones referenciales y anecdóticas, intentaremos un análisis en lo concerniente al factor social que conlleva la realización de este Evento. Por primera vez y a partir de la práctica del teatro, los Centros Educativos proyectan su labor hacia la colectividad, a través de esa maravillosa interacción de OBRA—ACTO—RES Y PUBLICO, se logra una positiva vinculación comunicativa que permite trascender contenidos de mensajes muchas veces, las más, de carácter social. Por otro lado, la actividad teatral permite a los estudiantes una interesante forma de realización social,

ya que se inician en una tarea que implica responsabilidad, disciplina y control de emociones, que le permitirán, en última instancia, una posibilidad de asentamiento de su personalidad con proyección social. Así mismo se hace objetivo para los estudiantes—actores la innata posibilidad de proyectar sus problemas y problemas de su sociedad al público que asiste a estas actividades. La actividad teatral libera al estudiante de complejos y traumas sicosociales, que surgen como producto del medio donde se desenvuelve y que es reflejo de la situación en crisis que vive nuestra sociedad, por el desarrollo generalizado del capitalismo en nuestro país.

Si consideramos que un texto teatral no es ni un texto literario, ni la codificación escrita de un espectáculo, como comúnmente se supone, sino un proceso de invención (escrita o no), que culmina en la relación entre lo que acontece en una escena y un PÚBLICO, entonces nuestra atención se centrará en este proceso.

Si entendemos al teatro, por un lado como la confluencia de lo que sucede en la escena con un público y por otro, como la representación de los conflictos de los hombres en un mundo que se transforma y es transformable por el hombre, esta interacción debe sintetizarse en lo que denominaremos "Imagen Teatral". Por que "una obra de arte, concebida dinámicamente, consiste en el proceso de ordenar imágenes en los sentimientos y en la mente del espectador" (2) o sea que la imagen debe ser el resultado dialéctico de la representación y de la acción que ella desencadena en los sentimientos y en la conciencia del espectador. Esta acción puede ser la ruptura de prejuicios, concepciones del mundo y de las relaciones de los hombres o reafirmación de ideologías o conceptos de una determinada sociedad en un determinado momento histórico.

Con estas consideraciones podemos afirmar que durante el desarrollo de las diferentes versiones del FESTTA se está dando una tremenda posibilidad de presentar imágenes a partir de los textos teatrales que en algunos casos cuestiona determinada concepción del mundo a partir de realidades contrapuestas, como en el caso de la obra "Clave 2 Manan" de Gregor Díaz o "Simbiosis: Vida—Muerte o Fábula de la Miseria" de Valentín, que lo hace de modo más directo. Esta última cuando se pre-

sentó al público desencadenó una serie de referencias alusivas a la práctica fetichista de la Religión Cristiana, esta alusión codificada por el autor y luego expresada por los artistas, se convirtió en uno de los medios técnicos más apreciados por los entendidos y fundamentalmente por el público en general.

A nuestro criterio, éstas son algunas de las variadas implicancias ideológicas y sociales que conlleva la realización de este importante evento teatral, que inclusive da la posibilidad de preveer que se viene configurando una dramaturgia provinciana con caracteres particulares.

Ahora bien, no sólo el FESTTA está activando el movimiento teatral en la zona centro, sino que desde 1984 se viene desarrollando otro Festival para los niños del sector primario y que se denomina "Paco Yunque". En las dos versiones que se han desarrollado se pueden objetivar importantes propuestas estéticas y de contenido. Aún cuando el nivel técnico de los montajes es incipiente y sólo tratan de copiar las expresiones del FESTTA se nota un embrión de desarrollo del teatro para niños.

Lo que se hace imprescindible es que los maestros —que asumen la actividad teatral— tomen conciencia de la función que cumple el teatro en el desarrollo sico-social de los niños, que son, en su mayoría, un público ávido de espectáculo teatral pero al nivel de comprensión de estos ocasionales espectadores. Por esta falta de comprensión, obras de contenidos y formas tratadas para actores maduros o jóvenes, se les impone a los infantes, que naturalmente tendrán dificultades para asumir la representación de los personajes. En cambio cuando se les propone obras de teatro para niños (teatro infantil), se nota bastante agilidad y frescura en la representación; entonces los niños dan rienda suelta a sus posibilidades creativas y expresivas.

2.3. Labor heroica pero infructuosa.

Actualmente, los grupos de teatro que actúan en nuestra localidad son: el grupo de teatro "Máscaras", el grupo de arte "Kuyac" "Expresión" Teatro e "Inti". Estos grupos, esporádicamente desarrollan actividad teatral, sustentados tan sólo por una férrea voluntad y una voluntad de proyectar mensajes a partir de los códigos escénicos. Esta labor heroica, se torna infructuosa, debido a la falta de apoyo de las instituciones que tienen la responsabilidad de impulsar el movimien-

to cultural en nuestra ciudad. Otro aspecto que limita las posibilidades comunicativas del teatro de estos grupos, que hacen teatro indeseablemente, es la falta de locales para actividades escénicas. Es lamentable que Huancayo, siendo una de las más importantes del país, no cuente con un Teatro Municipal y otros escenarios, acorde al movimiento comercial que lo caracteriza. Los ambientes existentes son anti-teatrales; es decir que no cuentan con los requisitos básicos para el desarrollo de la actividad dramática (acústica, iluminación y un escenario que permita la visibilidad de los tres niveles básicos). Algunos escenarios escolares como el de "María Auxiliadora", "Salesiano", "Andino", "María Inmaculada" y "Rosario", ponen muchísimas dificultades para prestarlos a los grupos que las requieren, demostrando su tremenda insensibilidad de los directivos, salvo excepciones saludables.

El Auditorio Municipal de Huancayo, ha sido concebido para charlas, exposiciones, seminarios, etc., y no para actividades artísticas. Por ello la altitud del escenario no está relacionada a la ubicación de las butacas, resultando muy baja, impidiendo la visibilidad de acciones que se desarrollan en el 1er. nivel, inclusive hay dificultad para el 2do. nivel. Pero, a pesar de estas anomalías, los teatristas tienen que recurrir a su uso.

2.4. El teatro universitario

Nuestra primera casa superior de estudios, coadyuva aunque muy limitadamente con el movimiento teatral del centro; a pesar que las posibilidades inherentes a la condición de teatro de mayores que se practica.

El teatro, en la universidad se cumple como parte de los programas de proyección social y se remonta hasta cuando como universidad comunal se convertía en un principal impulsor del movimiento cultural en nuestra zona. En esta tarea colaboraron Isaf Púñez, el "Loco" Cubillas, y otros de opaca labor en este sentido. En estos últimos años, Luis Alcázar asume esta labor que a pesar de sus buenas intenciones, por sus limitaciones técnicas, no es un teatro con grandes proyecciones. Hay necesidad de proyectar un trabajo más serio y que posibilite la formación de un Teatro Universitario, como el de San Marcos, de la Villarreal, La Católica, La Cantuta, etc.

También tenemos la labor un tanto independiente que los estudiantes asumen, reba-

sando la dirección de Lucho Alcázar. Los estudiantes de Economía, Agronomía, Contabilidad y Arquitectura, en diferentes oportunidades realizaron montajes de considerable calidad artística; pero de mínima proyección.

Montajes como "Siete Gritos en el Mar" de la Facultad de Arquitectura y las reposiciones de "El de la valija", "Un cierto tic tac", etc., vienen a rescatar la actividad teatral para la Universidad Nacional del Centro, que requiere de mayor atención y apoyo.

3. CONCLUSIONES

3.1. Existe un movimiento teatral en Huancayo que se va definiendo en su aspecto textual y contextual. Este movimiento se desarrolla sobre la base de esfuerzos individuales y aislados.

3.2. Un aspecto fundamental del movimiento teatral, lo constituyen los Festivales Escolares de Teatro: FÉSTTA y "Paco Yunque", que requieren de mayor atención y apoyo decidido.

3.3. Aún cuando los niveles de expresión, en cuanto a estética teatral y contenido social, se viene superando, todavía le falta recoger la problemática que concierne a nuestra realidad local y zonal.

3.4. Hay dos tendencias bastante claras

en el desarrollo del movimiento teatral huancayo: Una ligada a los festivales y que nace de la "Escuela Teatral de Luis Bustamante" y otra que desarrolla una labor más independiente y que funciona, casi al margen del festival.

3.5. El Teatro Universitario todavía no es entendido como actividad prioritaria de proyección social y se desenvuelve ajena a la atención de sus directivos universitarios. Las obras teatrales de los grupos universitarios manifiestan un escaso nivel técnico.

3.6. Hay una necesidad apremiante de contar con un Teatro Municipal donde se desarrolle la actividad teatral sin las limitaciones que supone la falta de locales aparentes en Huancayo. Del mismo modo se requiere brindarle mayor apoyo y el impulso de una política de incentivos para los teatrístas, que desarrollan una labor heroica; pero todavía infructuosa.

3.7. En la universidad se debe desarrollar una actividad más decidida en lo concerniente a preparación de obras y actores. Fundamentalmente a partir de la Facultad de Pedagogía y Servicio Social, se debe impulsar con carácter de obligatoriedad, ya que la práctica del arte dramático le brindará a los futuros docentes y trabajadores sociales, un mayor nivel de expresión y comunicación y le brindará mayores recursos de exposición de ideas.



CRITICA

EL WAMANI EN "LA AGONIA DEL RASU ÑITI"

En la historia de las religiones de las diferentes culturas del orbe, abundan ciertas personas misteriosas que guardan relación con los espíritus y dioses. A ello, los antropólogos les han llamado con los nombres de chamán, mago, medicine-man, hechicero, etc. Al respecto, Mircea Eliade señala: "(...) Por todas partes, tanto en el mundo primitivo como en el moderno, hay individuos que pretenden sostener relaciones con los "espíritus"; (...)" (1)

Dentro de la mitología incaica, de algunas novelas y cuentos del corte indigenista y el testimonio vivo que nos ofrecen los comuneros de la zona andina, encontramos tres clases de sujetos que comulgan con el Wamani en una u otra forma: a) el Varayok' alcalde, autoridad máxima de las comunidades por sus virtudes de moral intachable, inquietud social y sentimiento religioso. En la narrativa indigenista, tenemos dos ejemplos típicos: Adrián K'oto de "Todas las sangres" y Rosendo Maqui de "El mundo es ancho y ajeno." (2); b) el layk'a o hechicero (3) que también recibe la denominación de "Orqoyaq" (el que llama al cerro) en algunas comunidades de Huancavelica y c) el artist-man que aparece en La Agonía de Rasu-Ñiti.

RASU ÑITI (EL QUE APLASTA LA NIEVE)

El danzante guardaba una comunicación existencial con el Wamani y era su morada

JULIAN AYUQUE CUSIPUMA (Huancavelica)

en donde se manifestaba. "— ¿Estás viendo al Wamani sobre mi cabeza?"—, preguntó el bailarín a su mujer" (4).

— ¿Ves al Wamani en la cabeza de tu padre? preguntó la mujer a la mayor de sus hijas.

— ¿Lo ves?

— No— dijo la mayor

— No tiene fuerza aún para verlo. (...) (5)

Solamente a los iniciados les está permitido ver, conversar cara a cara y manifestar las preferencias artísticas de las divinidades, pues ellos son "personas accesibles a la influencia de los espíritus (...)" (6).

El indio Pedro Huancyre había adquirido la maestría de sacar tonadas con las tijeras y de realizar las proezas durante la danza, gracias a la influencia de su padre"... Wamani grande de una montaña con nieve eterna..." (7).

El genio de un 'dansak' depende de quién vive en él: ¿el 'espíritu' de una montaña (Wamani); de un precipicio cuyo silencio es transparente; de una cueva de la que salen toros de oro y 'condenados' en andas de fuego? o la cascada de un río que se precipita de todo lo alto de una cordillera; o quizás sólo un pájaro, o un insecto volador que conoce el sentido de abismos, árboles, hormigas y el secreto de lo nocturno; algunos de esos pájaros 'malditos' o 'extraños', el hakakillo el 'chusek' o el San Jorge, negro insecto de alas rojas que devora tarántulas. (8).

En el microcosmos encantador del Ande peruano, sus habitantes pueden obtener cier-

tas habilidades para danzar si se encarna en sus corazones una divinidad sobrenatural, lugares, aves, insectos o árboles misteriosos del mundo suprasensible.

Lurucha

El arpista del 'dansak' es el arquetipo de la música. Se le puede considerar como el "Orfeo andino", porque tocaba el arpa a las mil maravillas, en tonalidades de júbilo y de tristeza:

"(...) Con su uña de acero hacía estallar las cuerdas de alambre y las de tripa, o las hacía gemir sangre en los pasos tristes que tienen también las danzas" (9).

Lo que más nos llama la atención es que a Lurucha el Wamani lo había hecho de maíz blanco "¡Lurucha!, ¡Patrón!, ¡Hijo! el Wamani me dice que eres de maíz blanco. De mi pecho sale tu tonada. De mi cabeza" (10) La acción de mito antropogónico y la leyenda del héroe civilizador.

En la tradición religiosa antigua del Perú, el maíz ha sido considerado como sagrado:

"(...) Entre las hacas vegetales figuran las Sara-Mamas (sara, maíz y mama, madre), o sea 'la madre del maíz' (maíces madre). Esta era una muñeca hecha de cañas de maíz, vestida como mujer, con su anacu y lliclla y tipus de plata, y 'entendían, que como madre tiene la virtud de engendrar y parir mucho maíz.' (11).

Aún en la actualidad, en el tiempo de "El Santiago", en el anexo de "Sinto", del departamento de Huancavelica, los ganaderos ponen de ofrenda al Wamani el maíz blanco molido (12).

Lurucha es un personaje inmaculado, ya que fue creado de maíz blanco —el grano sagrado— por el Wamani.

Atok'sayku (el que cansa al zorro).

No es más que el joven iniciado y heredero de las cualidades artísticas de su viejo y gran maestro Rasu-Niti:

"— ¡El Wamani aquí! ¡En mi cabeza! ¡En mi pecho, aleteando!, dijo el nuevo 'dansak'. Nadie se movió.

Era él, el padre 'Rasu-Niti', renacido, con tendones de bestia tierna y el fuego del Wamani, su corriente de siglos aleteando. (13).

Atok'sayku constituye la nueva morada del Wamani, el infinito por excelencia.

El padre 'Untu'.

No viene a ser el medium del Wamani, más bien, aparece como un chamán cristiano, porque recorre danzando la torre y las gradas de ésta:

"Yo ví al gran padre "Untu", trajeado de negro y rojo, cubierto de espejos, danzar sobre una soga movediza en el ciclo, tocando sus tijeras (...). Su viaje duró acaso un siglo. Llegó a la ventana de la torre (...).

Danzó un instante junto a las campanas, bajó luego. Desde dentro de la torre se oía el canto de sus tijeras; el bailarín iría buscando a tientas las gradas en el lóbrego túnel" (14).

EL PRELUDIO DEL TRANCE Y DESPEDIDA

El pensamiento de partir al más allá.

Rasu-Niti, un hombre supersensible, que fundía en su mundo interior panteísta los elementos cósmicos, sintió, la cercanía del manto mortuorio. Para ello ya tenía preparado su corazón y no su alma, como acostumbra los cristianos antes de emprender el viaje a la ultratumba. "El corazón está listo. El mundo avisa. Estoy oyendo la cascada de Saño ¡Estoy listo!, dijo el 'dansak' Rasu-Niti" (15).

La intuición profética brota en el hombre raris del vibrar integral de su organismo. Desde los tiempos arcaicos, el hombre andino llegó a descifrar los misterios de su destino recurriendo a los fenómenos de la naturaleza, los cuales le sirvieron de oráculo. El binomio armónico humano-cósmico logra adquirir un nivel ontológico vivo.

El sentimiento y el modo de obrar animista del indio ya había sido captado, pero desde el exterior, por la pluma de Ciro Alegría:

"Rosendo Maqui (...) Amaba los amplios espacios y la magnífica grandeza de los An

des. Gózaba viendo el nevado Urpillao, canoso y sabio como un antiguo amauta; el arisco y violento Huarca, guerrero en perenne lucha con la niebla y el viento; el aristado Huilloc, en el cual un indio dormía eternamente de cara al cielo; el agazapado puma, justamente dispuesto como un león americano en trance de dar el salto; el rechoncho Suni, de hábitos pacíficos y un poco a disgusto entre sus vecinos; el eglógico Mamay, que prefería prodigarse en faldas coloreadas de múltiples sembríos y apenas hacía asomar una arista de piedra para atisbar las lejanías; y éste, y ese, y aquel, y ese otro... El indio Rosendo los animaba de todas las formas e intenciones imaginables y se dejaba estar mucho tiempo mirándolos. En el fondo de sí mismo, creía que los Andes conocían el emocionante secreto de la vida (16).

El bailarín por intermedio de su corazón siente que ha llegado ya su hora final terrena.

“—El corazón avisa, mujer (...)” (17)

(...) ¡Adónde está el Sol? Ya habrá pasado mucho el centro del cielo.

—Ha pasado. Está entrando aquí. ¡Ahí está! (18).

Paralelamente el presentimiento de la muerte, confluyen los elementos cósmicos. El sol tuvo que atravesar el centro del cielo. Hay una oposición entre la sombra, que avanza (la muerte), y la luz, que se va reduciendo (la vida agonizante).

La mensajera de la muerte.

Mi corazón presentía
a cada instante,
aun en mis sueños, asaltándome,
en el letargo,
a la mosca azul anunciadora de la muerte.
Anónimo: Apu Inca Atawallpam (19).

Rasu-Niti sabía que la “Chiririnka” era la mensajera de la expiración. Por eso, él tuvo que adelantarse a la llegada de esa mosca, para que en una danza ritual su dios protector, el Wamani, transmigrara el cuerpo de su discípulo. Estas actitudes se suceden complementadas por la presencia de otros insectos negros y del rayo solar:

Sobre el fuego del sol, en el piso de la habitación caminaban unas moscas negras.

—Tardará aún la chiririnka que viene un poco antes de la muerte. Cuando llegue aquí no vamos a oírla aunque zumbe con toda su fuerza, porque voy a estar bailando. (20).

En la creencia de muchos pueblos de nuestra serranía, la visita de la chiririnka al enfermo es señal de que va a morir.

Cabe preguntarnos: ¿A qué se deberá la presencia de ese moscardón? y tratamos de responder: seguramente, es debido a que la persona gravemente enferma por la falta de higiene en muchos casos, despide fetidez. Por otra parte, ese animalillo busca carne en estado de descomposición para alimentarse.

El tropiezo

Caer dañándose una de las extremidades inferiores, para la gente campesina, significa de que uno de sus familiares más cercanos pronto morirá.

Llegaron las dos muchachas. Una de ellas había tropezado en el campo y le salía sangre de un dedo del pie (...) (21).

José María sabía minuciosamente los diferentes signos previos a la muerte, pero el significado del tropiezo, creencia relacionada con la muerte, no aparece explicada en este sentido, en el cuento.

Las mazorcas a la ultratumba

Pedro Huancayre ya está despidiéndose de la vida. Ordena a su mujer que baje los racimos de maíz, porque esas mazorcas hermosas y casi divinas partirán junto con él dentro de un corto tiempo:

—Así es. Voy a despedirme. ¡Anda tú a bajar los tipis de maíz del corredor ¡Anda! La mujer obedeció. En el corredor de los maderos del techo, colgaban racimos de maíz de colores. Ni la nieve, ni el vuelo feliz de las parvadas de las palomas en las cosechas, ni el corazón de un becerro que juega, tenía la apariencia, la lozanía, la gloria de esos racimos. La mujer los fue bajando rápido, pero ceremoniosamente. (22).

Cuando su padre estaba a un paso de desaparecer de este mundo, en el último tono

de la danza "Yawar Mayu" (río de sangre), la hija mayor enterró anticipadamente esas mazorcas encantadoras, con el fin de que su progenitor las siguiera disfrutando en su vida de ultratumba:

"La hija mayor del bailarín salió del corredor, despacio. Trajo en sus brazos uno de los grandes racimos de mazorcas de maíz de colores. Lo depositó en el suelo (...) (23).

Esta creencia probablemente deriva de la concepción, tan arraigada en muchas comunidades, de que las almas de los muertos continúan viviendo en el país del más allá.

Sabemos por la historia que, desde las épocas más remotas, nuestros antepasados enterraban a sus difuntos junto con sus prendas de vestir escogidas y los mejores productos alimenticios.

El silbido del cuy

De acuerdo a la mentalidad de la gente campesina, los animales domésticos, sean perros, llamas, gallinas, cuyes, etc., saben que a sus amos les queda corta vida o que ya van a expirar y, en señal de esto, aúllan los perros, silban de espanto los auquénidos y los cuyes:

"(...) ¡Las gallinas y los cuyes sabían lo que pasaba, lo que significaba esa despedida? (...) Un cuy se atrevió también a salir de su hueco. Era macho de pelo encrespado; con sus ojos rojísimos revisó un instante a los hombres y saltó a otro hueco. Silbó antes de entrar.

'Rasu-Niti' vio a la pequeña bestia. ¡Porqué tomó más impulso, para seguir el ritmo lento, como el arrastrarse de un gran río turbio del yawar mayu éste que tocaban 'Lurucha y don Pascual' (...) (24).

Rasu-Niti en su condición de hombre aldeano estaba imbuido de esas creencias, por eso tomó más empeño en su acontecer lento del morir cuando escuchó el silbido de su cuy macho.

El adiós de la hija

La hija menor del danzante se sentía embargada por el deseo de manifestar sus dotes musicales, como acostumbraba hacerlo cuan-

do se hallaba en un paisaje edémico del lugar. Pero, en esta oportunidad, anhelaba entonar un canto de despedida en honor a un ser querido que ya estaba muriendo. La joven, experimentaba con igual fuerza su sentimiento estético.

"A la hija menor le atacó el ansia de cantar algo. Estaba agitada, pero como los demás, en actitud solemne. Quiso cantar porque vio que los dedos de su padre que aun tocaban las tijeras iban agotándose, que iban también a helarse (...).

(...) La hija menor seguía atacada por el ansia de cantar, como solía hacerlo o junto al río grande, entre el olor de flores de retama que crecen a ambas orillas. Pero ahora el ansia que sentía por cantar, aunque igual en violencia, era de otro sentido. ¡Pero igual en violencia! (25).

Indudablemente, ella por ser la más inocente, ansió cantar, en vez de llorar, gracias a la participación del Wamani. "Por dansak' el ojo de nadie llora. Wamani es Wamani" (26). Se trata de una muerte sin llanto. Todo quedó en deseo. No hubo gemidos, ni quejas profanas. Sólo reinaba el silencio grandioso.

EL SIMBOLISMO DEL ENFRENTAMIENTO SOCIO-CULTURAL

A nivel animal

Encontramos una oposición, una especie de lucha de contrarios simbolizados por los animales: el caballo del viejo mundo frente al cóndor del continente americano:

—Oye el galope del caballo del patrón?

—Si oye— contestó el bailarín, a pesar de que la muchacha había pronunciado las palabras en voz bajísima.

—Si, ¡oye! También lo que las patas de ese caballo han matado. La porquería que ha salpicado sobre tí. Oye también el crecimiento de nuestro dios que va a tragar los ojos de ese caballo. Del patrón no. ¡Sin el caballo él es sólo excremento de borrego! (27).

El cóndor que representa al Wamani victimará al caballo en el tono de la danza el Waqtay (la lucha), simultáneamente a la agonia máxima de Rasu-Niti. (28).

El solípedo en la tradición religiosa de España es un animal sagrado porque, como sabemos, el apóstol Santiago montado en su corcel blanco guerreó contra los moros en la reconquista española, mientras que el cóndor es un ave totémico de los antiguos peruanos y el espíritu del dios Wamani.

Por otra parte, el corcel en el proceso histórico de la humanidad, sobre todo a partir de la llamada "sociedad esclavista", ha prestado sus servicios a las clases dominantes. Por ejemplo, Atila, jefe de los hunos, sembró espanto en los pueblos con ese animal; Calígula, el emperador romano, quiso inclusive conferir la dignidad de "cónsul" a su caballo Incitato.

En el caso específico de nuestra historia, durante la época de la conquista, los españoles derrumbaron la cultura incásica y esclavizaron a los indios con la ayuda de los solípedos. Es también innegable, que, en la colonia y hasta hoy, en las haciendas más alejadas del Ande peruano, carentes de vías de comunicación, el gamonal y sus allegados recorren de estancia en estancia con esos mamíferos, para ordenar que trabajen los siervos.

Cabe señalar que, dentro de la literatura universal y peruana, el caballo participa como vehículo y compañero de los protagonistas, para nuestra solamente mencionaremos a "Rocinante" de Quijote y a "Lucero" de Rosendo Maqui.

A nivel Humano

En La Agonía de Rasu-Niti aparece una polarización social bien marcada: el patrón frente al siervo.

Como sabemos la tenencia de la tierra en el Perú estuvo y está todavía concentrada en manos de los llamados terratenientes, latifundistas y gamonales, quienes en su condición de tales han oprimido, privado y explotado inhumanamente a los yanacunas, arrendires, pongos, etc.

Esta terrible desarmonía social ha tenido origen en el tiempo del coloniaje y hoy constituye la lastre del pasado;

Las expresiones de la feudalidad sobreviviente son dos: latifundio y servidumbre.

Expresiones solidarias y consustanciales, cuyo análisis nos conduce a la conclusión de que no se puede liquidar la servidumbre, que pasa la raza indígena, sin liquidar el latifundio. (29).

Arguedas desde su infancia compartió los mil sinsabores de la vida al lado de los indios. Nadie como él pudo observar de cerca los atropellos que cometían los principales o hacendados en perjuicio de los nativos.

El niño José María, quien aprendió la poesía y el amor de los comuneros, siempre ansió enfrentarse —como manifiesta en su primer libro de cuentos Agua— a sus opresores. Pero debido a su impotencia y a la falta de realización material, esos deseos reprimidos se habrían enraizado en su inconsciente hasta lograr plasmarse posteriormente por medio de símbolos —según la teoría psicoanalítica de Sigmund Freud— (30) - "el cóndor que va a devorar los ojos del caballo del patrón".

Arguedas elevó a la categoría estética, con la pulsación de su corazón y el vuelo de su pluma, los conflictos sociales de los pueblos de la zona andina del Perú:

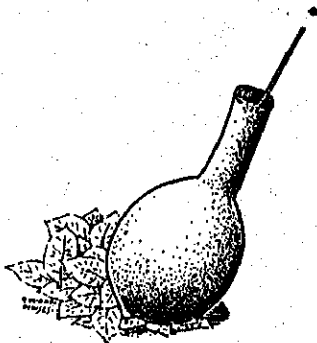
Llamamos arte realista a todo arte que, partiendo de la existencia de una realidad objetiva, construye con ella una nueva realidad del hombre concreto que vive en una sociedad dada, en unas relaciones humanas condicionadas histórica y socialmente, y que el marco de ellas trabaja, lucha, sufre, goza, o sueña. (31).

El compromiso de Arguedas con la sociedad peruana, radica en la denuncia que hizo de la lucha de dos clases sociales antagónicas: dominante y dominada (32).

Notas.

- (1) ELIADE, Mircea: *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. Versión española de Ernestina de Champourcin. Sección de obras de Antropología. México, fondo de cultura económica, 1960, p. 21.
- (2) Vid.: José María Arguedas: *Todas las sangres*. 2da. edición, Buenos Aires, Losada, 1968, pp. 34-35. Ciro Alegría: *El mundo es ancho y ajeno*. México, Diana, 1953, p. 244.
- (3) ARGUEDAS, José María: *Yawar Fiesta*. Lima, populibros peruanos, s/f, pp. 121-122.

- (4) ARGUEDAS, José María: "La agonía de Rasu-Niti", "Amor mundo y todos los cuentos" Lima, Francisco Moncloa Editores, 1967, p. 147.
- (5) Ibid., p. 148.
- (6) TONDRIAU, Julien: Enigmas del ocultismo. Trad. de Julio Moreno Bernardo. Colección Grandes Enigmas. Barcelona, Dalmón Manuel Tamayo, 1966, p. 195.
- (7) ARGUEDAS, José María: La agonía del Rasu-Niti, p. 149.
- (8) Ibid., p. 149.
- (9) Ibid., p. 150.
- (10) Ibid., p. 151.
- (11) Apud. Recaredo Pérez Palma: La evolución mítica en el Imperio Incaico del Tahuantinsuyo. Lima, Imprenta J. Vidal e hijos, 1938, pp. 29-30.
- (12) Cf. Sergio Quijada Jara: Estampas huancavelicanas; Temas folklóricos. Lima, Empresa tipográfica "Salas e hijos", p. 66.
- (13) ARGUEDAS, José María: La agonía de Rasu-Niti, p. 154.
- (14) Ibid., p. 149).
- (15) ARGUEDAS, José María: La agonía del Rasu-Niti, p. 145.
- (16) ALEGRIA, Ciro: Op. cit., pp. 8-9.
- (17) Ibid., p. 146.
- (18) Ibid., p. 146.
- (19) Traducción del quechua al castellano por José María Arguedas.
- (20) ARGUEDAS, José María: Op. cit., p. 146.
- (21) Ibid., p. 147.
- (22) Ibid., p. 147.
- (23) Ibid., p. 152.
- (24) Ibid., p. 152.
- (25) Ibid., p. 153.
- (26) Ibid., p. 155.
- (27) Ibid., p. 148.
- (28) Ibid., p. 151.
- (29) MARIATEGUI, José Carlos: Siete ensayos de Interpretación de la realidad peruana. 10a. Edición. Biblioteca Amauta, Vol. 2. Lima, Amauta, 1965, p. 42.
- (30) "(...) Este simbolismo no pertenece exclusivamente al sueño, sino que es característico del representar inconsciente, en especial del popular, y se nos muestra en el folklore, los mitos, las fábulas, los modismos, los proverbios y los chistes corrientes de un pueblo, mucho más amplia y completamente aún que en el sueño. (...)"
- FREUD, Sigmund: Obras completas. Trad. de Luis López-Ballesteros y de Torres. Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 1948, p. 429 b).
- (31) Apud. Ariel Bignami: Notas para la polémica sobre realismo. Teoría y Crítica literaria. Serie Mayor, Buenos Aires, Galerna, 1969, p. 59.
- (32) Este artículo es un fragmento de la tesis presentada el año 1971 por el profesor Julián Ayuque C., ex alumno del Programa Académico de Humanidades y Ciencias de la Educación.



ESTUDIO

ANCCOSAY O SANTIAGO

JOSE OREGON MORALES
(Tayacaja-Huancavelica 1949)

a) **Aspecto socio-económico.**— Desde los campesinos más humildes, campesinos medios, campesinos que podrían considerarse ricos, hasta algunos rezagos gamonalistas que aún quedan; todos realizan la festividad del Anccosay o "Santiago". Cada cual la realiza en sus parcelas de cultivo y en su choza o vivienda.

Es la festividad más grande de los pueblos o caseríos, comunidades y pequeños asentamientos humanos de toda la región central del Perú que comprende los departamentos de Huancavelica, Junín, Huánuco, Cerro de Pasco, Ayacucho.

En el fórum de folclor de la Semana de Integración Cultural Latinoamericana 1986, el Dr. Josafat Roel Pineda, acotó que el canto del Anccosay o Santiago era tan antiguo y difundido como el hombre del Ande. Esta música es conocida y practicada en el resto del territorio nacional, por lo que en el idioma nativo recibe el nombre de "Hatun Taki" o canto grande.

Durante los meses de junio, julio y agosto se organizan fiestas en coliseos y en canchones de las ciudades con un objetivo netamente económico.

En el campo es la fiesta de los pastores y sus animales. En última instancia es una fiesta dedicada exclusivamente a los animales (vacunos, equinos y ovinos o lanares).

b) **Aspecto Político.**— Los grupos humanos donde se realiza esta costumbre son caseríos, aldeas, comunidades indígenas, distritos; muchos de los cuales todavía regidos por autoridades comunales como el varayoc; otros por gobernadores, teniente gobernadores, campo de vara, alguacil de campo, alcalares.

Pero estas autoridades compuestas a través de los tiempos no ha cambiado el motivo y forma de realización de la festividad. Sin embargo, lo que sí está liquidando realmente esta manifestación folclórica son las formas capitalistas de explotación de la tierra y ganadería, instrumentadas a través de las cooperativas agrarias de producción y sociedades agrícolas de interés social. Nuevas formas de propiedad en la que el campesino deja de ser propietario de una parcela y de unos cuantos animales, para pasar a ser obrero asalariado de las empresas agrarias, y como obrero, de hecho deja de ser un creador de música y de baile y pasa a ser un consumidor de arte.

c) **Aspecto Cultural.**—

1) **Literatura.**— Las canciones del "santiago" son un medio y forma del más fecundo lirismo del sentimiento de los campesinos quechuas. En estas composiciones se expre-

san todos los sentimientos humanos (alegría, nostalgia, pobreza, sátira, protesta social, amor filial a la tierra, amor conyugal, jocosidad; fina intención).

Las composiciones al proceso ritual religioso de la fiesta se enmarca en cada uno de los actos y momentos; por lo tanto sus letras explicitan, estimulan o describen estas actividades o actos:

VELACUY (momento de velar las ofrendas en la vispera).

Mamay cachamuhuan
Tunyacamuy nispan
Hualpa huaccaytacca.
Maquiypiñam nispa
Ruillay sencca huarmiman.
Nachum chaupi tuta
Nachum huallpa huaccay
Natam rencanchikta kañamunanchikpace
Tayta Wamani llallirecohuachhuanchik

Mi madre me ha mandado
anda a tocar tinya diciendo
para el canto del gallo.
ya debes estar en mi mano diciendo.
nuestra madre
¿ya es media noche?
¿ya cantó el gallo?
para quemar a nuestras ñatas
el tayta Wamani nos puede ganar.

LUCY LUCY (Durante el rito de quemar la pelambre a los vacunos a las cuatro de la ma- drugada).

Ceatari rikchary
Ñam achikjarconña
Hermanoyocc runacca
Manan morceconchikcho
Manan puñunchikcho

Levántate despiértate.
ya amaneció
Los hombres que tenemos hermanos
No debemos soñar
no debemos dormir

— * —

— * —

Kaychum kaychum peloyki
fino terciopelo
Kaychum sillayki fino concha y perla

¿esto, esto es tu pelo
fino terciopelo?
¿esto, esto es tu lengua fina concha y per-
la?
Kumendo, alumbrando
para alumbrarse
dándole fuego fumándolo,
para quemarlo.

Ccozmilla akchiylla
akchikorconaypacc
Mismiylla kañaylla
Kañaykorconaypacc

MESA MASTAY (Durante la ceremonia del "cocakintuy" en la mesa de la ofrenda)

Mesata mastaykuy tayta caporal
Kintuta aypucuy tayta caporal
Natay sencca kintuta
Akllesun

Tiende la mesa padre caporal
distribuye el kinto padre caporal
el kinto de nuestras "ñatus"
escogernos.

— * —

— * —

Ccaykuykuy mama pastora
Ama makuspalla jaykuykuy

Reúne, reúne madre pastora.
Sin robar nomás reúne

— * —

— * —

Chaskiykuy chaskiykuy
mama patrona
Ama llullakuspalla
Chaskiykuy

Recibe, recibe
Madre patrona
recibe,
sin mentir nomás

Ama makuspalla
Charkiykuy

sin robar nomás
recibe.

VACA RATAY (en el momento en que los jóvenes dominan a los toros y vacas prendiéndose con las manos de sus cuernos. Las muchachas entonan canciones satíricas)

Ratachkancha nirccanim
Laccachkancha nirccanim
Rumitatacc ratascca
Sachataacc laccascca
Atatan turillay
Chupampitacc risccanki
Huactanpitacc risccanki

Estará agarrando pensaba (decía)
estará pagando pensaba (decía)
y piedra estaba agarrando
al árbol estaba pegando
¡qué vergüenza-hermano.
en la cola ibas.
En su costado ibas.

— * —

— * —

Huischurrecoy mamallay
Choccarecoy Taytalla
Rumi ranraq ccahuanman
Antu kienka ccahuanman
Choynatu choccarecay
Jatu chaynatu huischorcco y kallpa macctata
Pisi kall pa macctata

Bótalo madrequita.
arrójalo padrecito.
A un lugar erizado de piedras.
O sobre las espinas.
así arrojalo
A ese muchachito de fuerza de agua
A ese muchachito que tiene miseria de fuerza

VACA CINTACHIY (En el momento de señalar con cintas multicolores a los vacunos, encuestándolās con grandes agujas en las orejas).

Cintachiy cintachiy
Carecllanpi cintachiy
Churachis churachis
Tintuccllampi
Churachiy
Natay sencca mamamam

Ponle cinta ponle cinta.
en su lugar preciso ponle cinta.
¡Colócale! ¡Colócale!
Donde coincide colócale
A la nariz ñata, nuestra madre.
A la que tiene la nariz de rocío

CHICU CHICU (Arreando los animales a su hechadero. Los dueños los despiden aventándoles con harina de maíz y quinua)

Chicusun chicusun
Ccarjosun ccarjosun mamallay
Puñunallan patamanchikusun
Mikunallan patamancarcusun
Tussun takisun mamallay
Mayusun ccachhuasun taytallay
Cóndor, ccahuay ccachahuaylla
ccachhuasun
Akechi muyur muyuylla muyusun

Devolveremos devolveremos padre.
Saquémosle saquémosle madre.
Al mono donde deben dormir los devolveremos.
Al mono donde debe comer los sacaremos.
Baillaremos cantaremos madre
Daremos vueltas, daremos rondas.
Como ronda-ronda el cóndor rondaremos.
Como de vueltas y vueltas el cernícalo giraremos.

CERROJOY (En el momento de llevar ofrendas al Dios tayta Wamani. Enterrándolas en su sierra en reconocimiento a su poder).

Cerrojoy cerrojoy
cerrojoy cerrojoy
Kunan una huatankama
rakinakuykusun, dejanakuykusun

Cerrojito, cerrojito.
cerrojito, cerrojito.
Como ahora hasta el año venidero.
Nos separaremos, nos dejaremos.

Jamoçc husta
Kunan icina
cerrojoy cerrojoy
Causaspaycha lichsecayki
cerrojoy cerrojoy
cerrojoy cerrojoy

El año venidero.
Como ahora
cerrojito, cerrojito
Si es que vivo te abriré
cerrojito, cerrojito.

Hay momentos de alegría que no están comprendidos en el proceso religioso, sino que se dan en diversos momentos como: El paslu (visita de casa en casa), ccocha uplay (beber de pozo o manantial) cconchupay (reunión en casa de los dueños de los animales para bailar y cantar luego de terminado la señalización de los animales). Es pues, en estas circunstancias en que se interpretan las más variadas gamas de composiciones líricas en la música y ritmo del "Ancocsay". Anotaremos unas útiles referencias que al respecto nos da el Dr. Manuel Baquerizo cuando describe: ... "los temas y motivos que aquí se interpretan tienen, por lo demás, un contenido muy significativo, tanto desde el punto de vista estético como social e ideológico, según se puede ver en los ejemplos que citamos al azar:

Nostalgia de la Tierra: "¿He llegado o no llegado/ a la tierra que he querido/ o me estaré confundiendo con el polvo del camino?"

Desarraigo de la Familia: "Dicen que los pecesitos del río/ no saben que han de estar encerrados en una lata de sardina/ así lo mismo yo no sé/ que vida he de pasar/ uniéndome con hijo ajeno/".

Amor y Pobreza: "En la selva grande/mosca de ojos de oro / no quiere que tú me veas/ si me ves me harás llorar/ si me amas me harás sufrir/ comprobando que soy pobre".

Denuncia y Protesta Social: "Cuando mamo la leche/ que mi padre guarda para mí/ con excremento cubres mis ubres/ y hasta mi boca llenas con excremento/ luego me amarras las piernas/ para que no pueda moverme hasta la noche/ ¡miserable señor patrón!"

"Miserable señor patrón/ chacras íntegras yo cultivo/ y sólo garrote tengo por merienda/ porque tú nada consideras".

Holgorio: "Muchos, muchos estamos viviendo, ¡huaylis!/ ni tu chicha a de alcanzar, ¡huaylis!/ a muchos se los ha llevado el río, ¡huaylis!/ a otros los han sepultado las rocas, ¡huaylis!/ los restantes estamos llegando. ¡huaylis!"

2) **Música.**— Es una forma musical que más variedades melódicas tiene. En conclusión, literaria y melódicamente, es la expresión única y grande del campesinado. Sus únicos y genuinos instrumentos son la tinya (tamborcillo) y el lonecos (corneta de arbustos de tres a cuatro metros de longitud).

d) **Aspecto Religioso.**— La festividad como ninguna otra, tiene raíces y connotaciones eminentemente religiosas. Todo el proceso de la fiesta es el culto a un Dios totémico: El tayta Wamani (Dios cerro). Desde la noche de la víspera a que se vale la señal (productos para pagar al cerro). Durante el "lucy lucy" se efectúa el rito de quemar la pelambre a los animales antes del amanecer, con la creencia de que así se le gana la iniciativa al Tayta Wamani, obligándolo a reconocer el esfuerzo y proteger el ganado de las gentes. El "mesa mastay" es un rito que podría tener semejanzas con la misa católica porque tiene una serie de procedimientos rituales y oraciones complicadas. Finalmente el "Chicuchicu" y el "cerrojoy" feriales son ritos de pagar tributos al Dios cerro en especies con procedimientos establecidos y rigurosamente seguidos.

Es absolutamente necesario aclarar que el Apóstol Santiago no tiene nada que ver en el proceso de la fiesta. En todo caso, es un nombre postizo que le pusieron los españoles por la coincidencia de fecha de celebración (24 y 25 de julio) y por su afán de trastocar las manifestaciones religiosas primitivas tratando de encausarlas dentro de la religión católica.

Sin embargo a través de los siglos no ha desaparecido esta expresión religiosa primitiva, manteniéndose hasta la actualidad.

e) El baile del Santiago.— Especialmente en la zona de Tayacaja tiene una variedad de pasos, especialmente variedades de ZAPATEOS que son muy menudos y rítmicos. No así en el Departamento de Junín (Huancayo) donde sólo la gente se limita a correr.

f) Vestimenta del Santiago.— No existe vestimenta especial. Cada lugar y cada poblador, de acuerdo a las características de su población y de acuerdo a su condición económica se visten. Sólo algunos compran prendas nuevas para exhibirlas en la fiesta del ANCCOSAY.

g) Origen y reseña histórica del Santiago.— Sus orígenes se pierden en los tiempos primitivos de las sociedades andinas, cuando el poblador domesticaba los auquénidos, en la época del Incanato se realizaba el rito y la fiesta del ANCCOSAY con las llamas, a las que se les colocaba las ACHALAS (pompones de colores) en las orejas como símbolo de propiedad.

Con la llegada de los españoles llegaron otras especies como el ganado equino, vacuno y lanar con los que también se observan rituales semejantes con ligeras variantes.

En las crónicas de Guamán Poma de Ayala encontramos gráficos de mujeres cantando con la tinya y la corneta lonccor (instrumentos únicos del Anccosay), y él las denominó como expresión del HATUN TAKI del Imperio; cantos que también sirvieron para alentar a los ejércitos rebeldes en su lucha contra los españoles en los campos de batalla. Es por esto que estos cantos e instrumentos fueron prohibidos, bajo pena de muerte, luego de sofocados los levantamientos de Manco Inca, Túpac Amaru.

En la actualidad se practica hasta en las ciudades, pero como simples bailes sociales donde la gente se embriaga y corretea al compás de una orquesta vernácula conformada por saxos, clarinetes, arpa y violín.

h) Finalidad.— Eminentemente religiosa por la adoración y ritos al tayta Wamani. En segunda instancia económica porque se hace un recuento de los animales y al colocarle el símbolo de la propiedad que son las cintas en las orejas.



"XAUXAL" ARTES Y LETRAS DOS ARRIEROS PARA UN CAMINO

Habíamos vuelto a la tierra natal, luego de un recorrido por varios años en las aulas de las universidades. Gerardo García Rosales llegaba desde el sur, de Puno; y yo del norte, de Trujillo. El tiempo deshojaba los primeros meses del año 1966 en Jauja, la Primera Capital Histórica del Perú, como suelen decirle hoy los paisanos que gustan del orgullo histórico.

Gerardo había ganado los primeros premios de los Juegos Florales Universitarios de Puno, y los de Trujillo: éramos poetas "laureados".

Por entonces, en el sur se levantaba bien alto la creativa de Carlos Oquendo de Amat; y en el norte cuestionábamos a Vallejo. Como estudiantes universitarios urgábamos los rincones más alejados de nuestra poesía "oficial". Nos habíamos convertido, no en ratones de bibliotecas, sino en arrieros de sueños; porque la realidad que íbamos descubriendo en la poética de entonces nos resultaba inauténtica, alejada de nuestras propias fuentes. Entonces lo que cabía era una actitud nueva, propia y original, que parta de nuestras fuentes, de nuestra raíz cultural. Y esta necesidad de búsqueda de autenticidad, lleva al autor de esta crónica a recorrer las universidades: San Antonio Abad, del Cusco; Bolivariana, de Trujillo; San Marcos de Lima; Universidad Nacional del Centro, de Huancayo, siempre recogiendo callada y pacientemente las vibraciones, las expresiones culturales de los diferentes lugares del país y arreando las posibilidades de encontrar un universo propio,

donde se pueda pastar sus propias estrellas y construyendo con pequeños sueños y luces invisibles en las sombras de los caminos.

Y en mayo de 1966, con el poeta García fundamos el grupo cultural "Xauxal Artes y Letras".

La multiplicación de los sueños

A los pocos meses el grupo ya comenzaba a ensancharse. Contábamos con la acogida del pintor Hugo Orellana Bonilla, quién igualmente acababa de volver a Ataura, su tierra natal, luego de una larga estancia de diez años en París y Florencia. Posteriormente se integran al grupo Sergio Castillo Falconí, Dimas Fernández Barrantes, Ovidio Salinas, Carlos Peña y el grupo musical Xauxa", conformado por Nicolás Martínez Abregú y Edith Cáceres. Todos estábamos de acuerdo en desarrollar el arte y la literatura como tarea fundamental, como principal dedicación.

Siembras y cosechas

El grupo tenía que nutrirse en el terreno de los hechos. Se dio apertura a una serie de recitales en los colegios y las comunidades campesinas, en los institutos y centros culturales de Jauja, Huancayo, Tarma y Pasco. Era necesario sembrar el entusiasmo, la acción. Los escenarios que recorríamos eran en la mayoría de las veces diferentes al arte y la literatura, terrenos duros en los que cos-

taba mucho suscitar interés y expectativa. Felizmente, encontramos una forma eficaz de llegar al gran auditorio: combinamos con los recitales música, narración, poesía y pintura. Tuvimos que aprender a leer bien y gustable al oído del público, acompañar a los poemas y relatos cortos con un fondo musical. El pintor Orellana se esmeró en la guitarra, el autor de esta nota en la quena.

Las mejores cosechas constituyeron para nosotros el entusiasmo que se suscitaba en la población por la difusión cultural. Nos solicitaban para dar recitales y conferencias. Leían nuestros poemas y los comentaban, nos hacían entrevistas por las emisoras y nuestro semanario radial era muy sintonizado. Fijamos un tema identificado con la idiosincrasia de la población andina; los fantasmas populares y su significado sociocultural. La forma expresiva la encontramos en el radio-cuento. Lo curioso, es que ninguno de nosotros habíamos estudiado periodismo ni radiocomunicación. El pintor se alegraba por los resultados y decía admonitoriamente: "El artista lo puede todo porque es un pequeño Dios". Sus palabras tenían un peso moral y alentaban. Orellana creía antes que en Europa en su Atura inmortal.

La maduración de ideas y criterios

Desde su inicio Xauxal planteó la necesidad de partir de lo propio, de las fuentes populares del valle del Mantaro, Orellana era el más convencido de que las raíces de las poblaciones andinas del valle poseían una gran perspectiva cultural. La "civilización", el "american way of life" había llegado hasta los poblados más lejanos de la sierra a través de la masificación de la cultura, sin embargo las raíces populares permanecerían perdurables y con sello propio. Y de allí había que recomenzar porque habíamos comenzado mal en nuestros años universitarios: del bebedero occidental oficialista y académico. El pintor tomó su grabadora "Uher", que había traído de París y empezó la recopilación paciente, ordenada y silenciosa del folklore, la literatura, el arte y los cantos populares. Tarea inmensa y plausible que la continúa hasta hoy.

Encontramos en poesía a documentos escritos a la manera de la capital, o mejor, a la manera de las corrientes literarias que llegaban desde el extranjero: remedos de

"poesía" que nada tenían que ver con la realidad cultural subyacente en la población. La poesía en el valle del Mantaro tenía una imagen desfigurada. Se la había tomado como pasatiempo: los médicos, los abogados o un intelectual que no faltaba por allí se autodenominaba "poeta".

Sin embargo para Xauxal la poesía era algo fundamental, una actividad a través de la cual se iría descubriendo nuestra verdadera identidad cultural.

Hitos y demarcaciones

En pintura reconocimos la autenticidad y calidad de Fabián Villagaray, un buen pintor campesino, labriego de oficio. En la literatura estaba en vigencia la figura de Clodoaldo Alberto Espinoza Bravo escritor considerado como el sumo pontífice de la poesía del valle. Pero más que poeta resultaba ser un excelente historiógrafo. En narrativa, encontramos a Augusto Mateu Cueva y el magnífico trabajo de Julián Huanay: "El Retoño" que es todo un hito en la narrativa y seguramente una de las mejores y poquísimas novelas con tema infantil, lamentablemente poco difundida por la crítica oficial. Nos satisfizo hondamente los trabajos de Algemiro Pérez Contreras en poesía ("Herida Innegable" y "Formas de la Voz").

Sea oportuno destacar las investigaciones del profesor Pedro Monge en el campo de la literatura popular y folklore del valle, que nos convenció profundamente de la existencia de una literatura popular que marcha paralelamente a la literatura académica y oficial.

El Primer Encuentro Nacional de Escritores Jóvenes del Perú

En 1970, Xauxal convocó a un encuentro para confrontar nuestros puntos de vista con los poetas jóvenes de entonces. Coordinamos con la universidad La Cantuta. Esperábamos la llegada de 40 poetas pero al inaugurar el encuentro teníamos alrededor de 120 "poetas" que exhibían alguna publicación en revistas, diarios o folletos. El encuentro no fue un fracaso ni un éxito. El asunto literario se fue tornando en política. Como anécdota recordamos el "sopapo" que le dio Rosina Valcárcel a Winston Orrillo en una de las asambleas plenarias y el desplante de Omar Aramayo al proponer el

nombre de "Condorito" para el Encuentro.

En medio de esas dificultades abandonan el evento, y renuncian a Xauxal Sergio Castillo y Dimas Fernández.

El viento y las cenizas

"Cántiga" fue la primera publicación lanzada al viento dando a conocer algunos poemas de García y del autor de esta nota, al lado de poemas de Algemirol Pérez. Continuamos con la colección "Antarqui" que recoge "Vigilia de la Paz", "En Memoria del Hogar" y "Olvidada Ausencia". El grupo continúa con la publicación de plaquetas con poemas de Castillo y Fernández (reintegrados a Xauxal), Ovidio Salinas, Carlos Peña y Francisco Contreras. Las plaquetas denominadas "Tierra de Oro" llevaban ilustraciones de Hugo Orellana. García publica por cuenta propia su hermoso poemario "Rojo

de Origen". El autor de esta nota edita "Nuestra Suerte", "Organillero", "Escucha es el Silencio" y "Leyenda del Pensamiento".

La política poética

Nunca hemos hecho relaciones poéticas. De allí que somos poco conocidos en los círculos y en las antologías de las pequeñas "maffias" de poetas. Pero hemos participado constantemente en la política del valle y del país en general. Por eso se explica nuestra presencia, en él, hasta hace poco, Consejo Directivo de la Asociación Civil del diario "Ojo".

Consecuentemente, hemos participado en la política poética de Xauxal siendo honestos con nuestra propia realidad.

Martín Fierro Zapata.

MANIFIESTO I (A nivel local, regional y nacional)

Ante la existencia de una poesía, ajena a la circunstancia cotidiana, considerada como un fin en sí misma, escrita con variedad expresiva y estilística que revela en su contenido una posición conservadora y pro-burguesa, obedeciendo a la estrechez de la concepción idealista e individual de sus creadores, fijamos nuestra posición.

Consideramos que la obra literaria establece relaciones objetivas en la sociedad orientándose a consolidar la conciencia social de un determinado grupo para su práctica social; puesto que, la literatura es realización superestructural, que expresa una política de arte, una ideología y que generalmente es utilizada como arma cultural por partidos políticos de acuerdo a los intereses de clase.

Por eso, contrariamente al formalismo y demás ismos de la burguesía, que considera forma tanto a la expresión y al contenido; optamos por una actitud de rechazo, en razón de que no toda obra literaria es forma, sino *materia* tanto en su forma material (obra en sí), así como las imágenes literarias (expresión) o ideas (contenido) que la conforman, puesto que en última instancia, la forma es materia. Es decir, consideramos el arte y la literatura como forma en el sentido de su causalidad social y contenido concreto; por tanto, toda obra literaria es trabajo material y una práctica en el mundo.

Con estas consideraciones editamos VOZ REUNIDA, cuaderno de Poesía, que no es de un grupo, un círculo, un taller, un movimiento literario de tipo burgués, sino una respuesta y afirmación colectiva que aspira a un Frente Cultural, de ahí que sus páginas estarán abiertas a la creatividad de los poetas, siempre y cuando contribuyan a combatir al pensamiento egoísta, oportunista y liberal; más aún a fortalecer la conciencia social de los trabajadores en la medida que su contenido se haga luz en manos del pueblo.

Sn. Fscs. de Miraflores, Octubre de 1977.
Corregida en base a crítica y auto crítica.

Jauja, Diciembre de 1977.
ovidio salinas / henoch loayza / raúl zárata.

A MANERA DE COLOFON

"Pero es inexacto considerar como peruano únicamente lo indio; es tan erróneo como sostener que lo antiguo permanece intangible. Sólo en las mentalidades ignorantes: Tanto de la realidad humana del Perú; como de las ciencias que estudian al hombre, puede surgir una idea como esta".

José María Arguedas.

A la par que el Imperio Incaico caía vencido militarmente por los españoles comenzaba la resistencia cultural del mundo andino. Y es que las extirpaciones de idolatrías intentaron una empresa mayor que el eliminar miles y miles de indios a lo largo de la Conquista: la apropiación de sus conciencias y el aculturamiento. El mestizaje y el sincretismo cultural evitaron esto; la tierra siguió unida al hombre.

Apareció entonces una doble literatura en el Perú. Una escrita — occidental y otra oral — no occidental. Luego, durante la Conquista y el Virreinato, esa resistencia cultural no sólo se dio en los Andes, sino que también comenzó a expresarse en Huitoto, Ese Eja, Africano, y otros. Estos procesos, lentos e incansables, atravesaron la Emancipación y la República, y llegan hasta nuestros agitados días. Ambos están vinculados desde hace un buen tiempo, prestándose elementos (como por ejemplo, temas y técnicas); el sincretismo —haciendo honor a su nombre— incluyó literatos de un proceso en otro, y viceversa.

A estas partes de la dualidad se las ha denominado "visiones": visión de los vencidos y de los vencedores. Este doble proceso se dio, sin embargo, con ambas visiones en cada una de sus partes. Vencedor o vencido, cada literato tiene su propia visión de mundo y al ser consecuente o no con ella se darán los diversos matices que configuran nuestra literatura.

Todo esto no sucede únicamente en Lima, pero se suele pensar que la literatura hecha en la capital es la mejor; los moldes capitalinos imperaron, al igual que las influencias europeas. Los escritores de las provincias (y entre ellos incluimos a los marginales existentes en Lima) eran revalorados o "descubiertos" en la meirópoli luego de su muerte, y muchas veces nunca.

El centralismo —injustamente excluyente y cancelatorio— expresa una realidad. La literatura también, aunque se evite mencionar la relación entre ella y la sociedad, con su historia, economía y situación geográfica. Es así que se observó sólo una faz del proceso y se olvidó la otra. Muchos escritores olvidados eligieron modelos occidentales para que se les tomara en cuenta.

Es por estas razones que estamos obligados a conocer nuestra literatura tal como es —dual, sincrética y dinámica—, para difundirla y promover la comprensión de sus procesos. Juntamos nuestra voz a la de aquel comunero que reunido una noche en su comunidad con José María Arguedas y Josafat Roel Pineda, y luego de hablar sobre la juventud y de cómo ésta hablaba lenguas extrañas, bailaba otros ritmos, se vestía y actuaba de un modo ajeno, se enardecidó tanto que levantándose de improviso exclamó golpeando la mesa con su puño:

¡KACHKANIRAJMI PERU, CARAJO!

Y todavía soy; aún soy Perú. No nos han aculturado. No estamos vencidos. Y de estas palabras el grupo adopta su nombre, pues representan su ser. Además, nuestro grupo fue fundado un 28 de noviembre, día en que el maestro Arguedas toma su fatal decisión. Con nuestra labor queremos honrar un camino del que él fue uno de los iniciadores.

La revista SANTIAGO es parte de nuestro proyecto (como lo es también la próxima publicación: KATATAY, especializada en literatura oral). SANTIAGO, nombre venido de occidente, es la fiesta del mercado del ganado, la del santo patrón del pueblo, nuevo nombre de rayo; del Wamani, del hombre de pueblo, es la respuesta al extirpador de idolatrías y a su dios, para así continuar adorando a los suyos y desarrollar su cultura, en otras palabras: seguir siendo. Representa, entonces, la asimilación del mundo andino ante las agresiones recibidas. El silencio erguido, la aceptación mas no la interiorización.

Nuestro trabajo se inicia recogiendo la producción literaria de HUANCAYO y JAUJA (sólo dos de ocho provincias de Junín), completándola con estudios referidos a su cultura e historia. Comenzar por este departamento significa reconocer la importancia de la etnia huanca, que a pesar de los esfuerzos incas, y luego españoles, no se doblegó jamás.

SANTIAGO I quiere revelar el cuerpo cultural, especialmente el literario, que se da en el Valle del Mantaro y, sin olvidar sus antecedentes, toma como punto de partida la década de los 70.

Este primer número es el fruto de más de un año de trabajo, y sabemos que no es más que un pequeño aporte, que nosotros sólo somos un puente, un medio de difusión de lo que se elabora diariamente en el Perú de adentro, en el más real de todos. Cada provincia es única, pero está unida a un doble proceso. Y este estudio es un reto no solamente para nuestro grupo sino para todos quienes deseen conocer la verdad ("la versión completa") de nuestra literatura.

Hagamos ahora un recuento de lo observado en Huancayo y Jauja.

Los wancas reconocían como su pacarina (lugar de origen) al puquio de Huarihuillca, y al Apo Con Ticse Wiracocha como dios ordenador. Aun cuando los cusqueños impusieron al Sol y a la Luna, se continuó adorando a Huallallo Carguancho. Sus ciclos míticos siempre subsistieron y son inicio de sus relatos orales. Es así como esta cultura impregna en la literatura peruana elementos propios, desarrollados hasta hoy.

Cuando José María Arguedas y Francisco Izquierdo Ríos lanzan un proyecto de recopilación a nivel nacional para unir eslabones literarios, es Pedro S. Monge quien

realiza esta ardua labor en la provincia de Jauja y la plasma en el texto "Cuentos populares de Jauja". Las recopilaciones continuaron. Luego surgen escritores que logran otra variante, extendiendo un puente entre la literatura oral y la escrita. Tal es el caso de Carlos Villanas Cairo, que hace una recopilación titulada "Los dioses tutelares de los huancas", donde trabaja los textos como si fueran suyos. El libro preserva en gran parte su aspecto semántico, pero los recursos narrativos occidentales crean una desazón en su lectura. También Julio Díaz Falconí integra oralidad y escritura, mas sin variar la estructura oral del relato primigenio —lo que es su aporte y mérito, como narrador que innova y propone— lo recrea, cual campesino que nos cuenta una anécdota suya en su tierra. Díaz Falconí abandonó esta propuesta, pero ¿será ésta una forma de ser del actual proceso oral, antes de ser nexa y tornarse escrito?

Eduardo Ninamango Mallqui piensa que "hay dos caminos en la poesía quechua, la anónima y la culta contemporánea, como la hecha por Hurtado Mendoza y Mario Florián" y que su poesía "trata de revalorar la cultura de nuestros ancestros, en busca de una identidad nacional". Sus detractores dicen que su quechua huanca no es puro ya que está mezclado con el chanca; prurito aparte, encontramos que esta poesía está fuertemente unida al mundo campesino. La poesía quechua sigue ligada muy estrechamente a la música en los cantos. Perdida en gran parte, por factores históricos adversos, es difícil seguir su evolución, lo importante es que vive en las faenas agrícolas, en el marcado del ganado o sincrética, donde Ninamango acaso sea el puente a estudiar conjuntamente con Jorge Manyari. El fluir recíproco entre Lima y las provincias ha influenciado bastante en la producción literaria de éstas. Es a raíz de este contacto que los escritores de cada zona intentaron moldes distintos como respuesta. En Jauja, a finales de los años '60, surgió un grupo literario conformado básicamente por poetas: "Xauxal - Artes y Letras" (1969), que quiere encontrar una identidad a través de sus trabajos, identidad sin definir por el heterogéneo mundo en que se esta inmerso.

En "Xauxal", el poeta Gerardo trabajó en base a la idiosincrasia jaujina, Sergio básicamente con la influencia adquirida en la capital y Martín Fierro queriendo llegar al espíritu del pueblo, urgando en las entrañas de sus comunidades. Ellos promovieron el primer encuentro de poetas a nivel nacional (1970); al grupo se unieron luego otros poetas y pintores (Hugo Orellana). Por la importancia de ese grupo en la poesía del Valle, incluimos la valoración a modo de manifiesto de uno de sus integrantes. Digamos, además, que al pasar los años esta propuesta poética decide abandonar el terruño en busca de otros horizontes. Lima y Huancayo los reciben, y sólo Gerardo queda permanentemente en Jauja, embrujado por la belleza del lugar. También queda una poética que conserva su influencia.

En la década de los '70 se renueva el trabajo literario con un movimiento surgido en la Universidad del Centro. Dirigido por Manuel Baquerizo, realiza una ardua labor y edita "Proceso", revista que incluye trabajos antropológicos, sociológicos, históricos y literarios, tanto orales como escritos, de primera línea. Sus siete números de vida fueron una hermosa muestra creativa y un ejemplo digno de seguir.

Al margen de la universidad surge "Wary", que trabaja promoviendo recitales y conversatorios, y que activa en la filial huancaina de la Casa de la Cultura. Aparece luego "Voz reunida" (1976), grupo aislado y casi marginal que propone nuevos moldes poéticos acordes con la realidad político-social; intento de una propuesta marxista que pareciera estar dándose en muchos lugares del Perú. Adjuntamos su manifiesto por la expectativa que despierta esta propuesta que esperamos alcance su madurez.

Ya en las postrimerías de esta década nace "Para cantar o morir", grupo de poetas universitarios, algunos influenciados por "Hora Zero" y otros con propuestas propias, como Ariuro Concepción (la problemática social) o Flor de María Ayala (la mujer y su opresión en todos los niveles), pudiendo ser ella otra nueva y renovada voz de la mujer huancaina.

Naciendo nuestra década surgen "Para escribir o morir"—que cuenta con dos niños entre sus integrantes, pero cuya poesía es aún embrionaria— y "Ríos profundos", que aparece como curso de proyección social en la UNC (Facultad de Educación, especialidad de Literatura). "Ríos profundos" se halla bajo el influjo de los hechos sangrientos acaecidos en las zonas rurales y de las injusticias sufridas por las organizaciones sociales. Sin embargo, todavía no muestran una propuesta estética propia.

Dentro de la universidad se han formado muchos otros grupos que también están en pos de una realización creativa.

Muy aparte de estas agrupaciones, se han desarrollado algunos escritores, como Nicolás Matayoshi, Víctor Ladera Prieto (participó en el grupo Primero de Mayo) y Carolina Ocampo: poeta con excelente espíritu creativo, poesía pequeñita y tierna hablando de un mundo de injusticias donde el amor es un elemento esencial para entender y cambiar la realidad.

Dentro de todos estos movimientos, los narradores son escasos y se encuentran en proceso de maduración. Huancayo es débil en este aspecto, ojalá que por poco tiempo. La narrativa oral sigue, en cambio, desarrollándose fuerte e imperecedera y casi inédita para el resto del país.

Un fenómeno interesante que estaría dándose en todo el Perú es el que tiene que ver con el origen de los escritores. Muchos, como Julio Díaz Falconí, Félix Huamán Cabrera y Arturo Concepción, no nacieron en Huancayo o Jauja, pero su labor es parte importante del proceso literario huanca último. ¿Deben ser considerados, entonces, sólo los nacidos allí? Su inclusión es la respuesta de nuestro grupo.

César Gamarra (limeño horazeriano) es otro que desarrolla actualmente su poesía en Huancayo. La bien lograda poesía de Rosa Iñigo, creemos, adeuda aún a "Hora Zero", como poetas del Valle. La influencia de Lima es evidente, lo que limita la madurez de las propuestas estéticas o elimina la que muchos vallemantarinós reclaman: una poesía huanca. Si la poesía expresa estéticamente una realidad social determinada, es justo pensar en una poesía escrita huanca en trance de adquirir caracteres propios más sólidos.

Resaltemos tres aspectos fundamentales de la actual poesía escrita huanca.

—La realidad social marca fuertemente la producción literaria. Existen dos variantes; en una tenemos:

Ya no somos uno
ni dos
somos muchos
asustados, valientes
o temblando

(Carolina Ocampo)

Hoy, no se puede cerrar los ojos en Paz
si la callada guerra apaga la vela de sus voces
si aún sigue turbia el agua,
negra la silueta de sus Muertes.

(Arturo Concepción)

Estos textos evidencian el sentir del pueblo con mucha calidad estética, lo que debiera rescatarse. Algunos poetas intentan el mismo mensaje pero caen en el panfleto; ellos dan la otra variante. Es de resaltar el poema "Araskaska bajo la sombra de las moras" de Raúl Zárate, que lanza una propuesta literaria no panfletaria, vigorosa, de clara posición política y trabajo poético que esperamos madure para conocer a cabalidad.

—Los elementos geográficos, así como las costumbres y productos típicos de la región no son fundamentales en las expresiones poéticas, pero sí se tornan en un complemento necesario:

*Quiero sentirte dulce como
cuando saboreamos el perfume
de las flores.*

*Quiero cantarte una muliza
a esta hora, en que me estruja
la tristeza.*

(Lady Cangahuala Lázaro)

BUHO

*Tus ojos tienen la humedad del miedo
y los fantasmas..*

(Gerardo García Rosales)

*Si tu volvieres
a tomar mis manos
te prometo
lo domingos de feria
un pan
un vaso de chicha*

(Sergio Castillo)

—La realidad y el mundo andino presente en el proceso escrito en castellano es cada vez más preponderante. También presenta varios matices:

EXILIO

*Cuando Lot se entero de su amor desintegrado en el
(montículo de sal)
Las arenas tristemente se incrustan en su felicidad.*

(Pepe Zapata)

Texto de evidentes lecturas influenciadoras que, al decir de Pepe, quiere plasmar el exilio que sufre el campesino en la capital. Y:

*Serpenteas, serpenteas
con terrones de siembra
y zumbonas abejas.*

(Jorge Manyari)

*Con tu hocico de zorro
oteas los buenos
vientos
toro de presagio
brujo torito*

(Martín Fierro)

Propuestas que rescatan la estructura andina pero que no se han desarrollado totalmente.

Analizar rigurosamente la poética huanca precisaría un mayor espacio y otra coyuntura. Estas son sólo aproximaciones que nos ayudan a conocer su proceso actual y los pilares que la fueron formando.

Todo proceso artístico, doble en nuestro caso, no sólo utiliza un lenguaje sino todos los que posee. A la literatura huanca le acompaña una plástica propia, donde acaso se esté expresando ya una identidad wanca. La pintura que inclula elementos urbanos y cosmopolitas ("academicista") no se ha desarrollado, cosa que sí ha hecho la que se nutre de elementos andinos.

La resistencia del mundo andino: la fiesta del Santiago, el Wamani, en los lienzos de Eduardo Moisés Inga, madurando los gastados lenguajes clásicos del "indigenismo". En cambio, la tragedia que sufre el campesino al enfrentarse con un medio distinto, hostil y deprimente, es plasmada por Javier Gonzales, de reciente incursión en los lenguajes plásticos. Es destacable la labor de investigación que realiza el grupo de artesanos "Kamaq Maki" a nivel artesanal y plástico.

Josué Sánchez (a quien debemos la carátula; la contracarátula es de Moisés) representa el sincretismo pictórico, basado en la vida cotidiana campesina, en especial las fiestas comunales, apreciándose al Amaru en los cerros junto a las cruces cristianas, la noche junto al día, el sol iluminando infaliblemente el cuadro al igual que una sola banderita peruana. Un nuevo Perú en formación reflejado en imágenes y colores. Mas Josué parte a residir a Alemania. Y ya se hace costumbre el ver partir a nuestros mejores valores para iniciar el estudio y revalorización de su obra. Esto debe acabar de una vez por todas.

A este lenguaje plástico se unen el de la música y la danza, así como un joven teatro campesino que busca un lenguaje propio. Todos expresan estéticamente lo que sucede actualmente con la cultura wanca ¿y acaso con la del Perú también?

Terminamos este balance con el agradecimiento del grupo a las personas que confiaron en nosotros, desconocidos en el ambiente literario pero decididos a trabajar en un proyecto de vital importancia, ya que gracias a él nos podemos realizar humana y estéticamente en una realidad como la que se nos presenta. A Sergio Castillo, Manuel Baquerizo, Josué Sánchez, Carolina y Nicolás, Rosa Inigo, José Gamarra, Eduardo Moisés, Jorge Manyari y Alejandro Espejo, así como los señores presidentes del Club Distrital Jauja y del Club Huancayo.

Además a los escritores que nos entregaron su producción pero que por falta de

espacio no se les ha podido editar: Pedro Rezza Claros, Isabel Guerra de Rezza, José Gamarra, Walter Jesusi Ramires y al grupo literario "Ríos profundos".

Finalmente, tomamos las palabras de Pepe Zapata y decimos: "Todas las provincias esperan algo de Lima, es decir no hay independencia, no hay liberación, y culpa de este hecho la tienen los de Lima y los de provincias, unos por acaparar los medios de difusión sin dejar campo para los otros, y estos por no asumir su identidad y liberarse".

Grupo KACHKANIRAJMI

Primavera de 1987

El grupo Kachkanirajmi, agradece de manera especial al Sr. Julio S. Ahumada Morales, Presidente del Club Jauja, por su aporte personal para la aparición de la revista, y porque creyó en nosotros, entusiastas y jóvenes desconocidos.





ROMANO
MOISES - 1895.