

Revista de Cultura Andina

Sieteculebras

NUEVA EPOCA Nº 10 CUSCO ABRIL / MAYO 1997



CAROLINA FERNANDEZ: UNA NARRADORA CUSQUEÑA INTERPELADA POR EL ORDEN Y EL MITO DEL PROGRESO • RICARDO KALIMAN: LITERATURA ANDINA CONTEMPORANEA • HELENA USANDIZAGA: DIMENSION MITICA DE LA NARRATIVA ANDINA • ENRIQUE ROSAS PARAVICINO: RETORNO A LA NOVELISTICA DE ERNESTO SABATO • MARK COX: LA VIOLENCIA POLITICA Y LA NARRATIVA PERUANA ANDINA: 1986 - 1996 • LUIS NIETO DEGREGORI: ENTREVISTA CON CESAR ITIER • JUAN ZEVALLOS: EL INCANISMO DE RICARDO PALMA EN LAS TRADICIONES PERUANAS
POESIA: EDMUNDO ARAY, FELICIANO MEJIA, JESUS URSAGASTI, JORGE NAJAR
CUENTO: JOHN DAVID RODRIGUEZ, MARIO GUEVARA PAREDES • RESEÑAS

Con ella,
vuele a donde quiera
y cuando quiera
sin que le cueste nada



La tarjeta que premia a nuestros pasajeros frecuentes

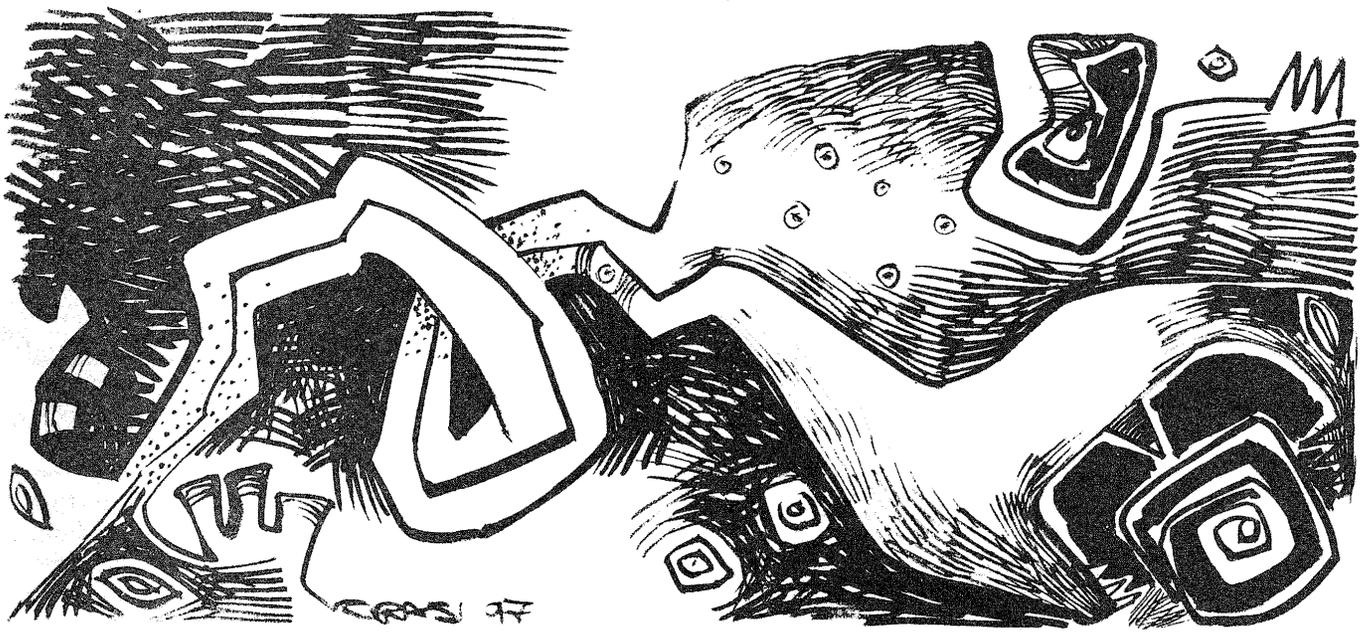
Con AmeriCard sus vuelos realizados son kilómetros ganados para obtener boletos premio, nacionales e internacionales, para usted y su familia o su empresa, así como muchos beneficios más. Americana reconocerá sus boletos usados con retroactividad al 1º de setiembre de 1 994.*

La afiliación es completamente gratuita.



Americana

**AFILIESE
AQUI**



SUMARIO

- | | | | |
|----|---|----|---|
| 4 | DIMENSION MITICA DE LA NARRATIVA ANDINA. Helena Usandizaga | | |
| 8 | POESIA. Edmundo Aray | 28 | POESIA. Jesús Urzagasti |
| 10 | HACIA UN REENCUENTRO CON MARIATEGUI. David Ugarte | 29 | ENTREVISTA CON CESAR ITIER. Luis Nieto Degregori |
| 12 | UNA NARRADORA CUSQUEÑA INTERPELADA POR EL ORDEN Y EL MITO DEL PROGRESO. Carolina Fernández | 33 | LA RENOVADA ESCRITURA POETICA DE ESTOS TRES. Mario Pantoja |
| 14 | ENTREVISTA CON ALFREDO HERRERA FLORES. Luis Gallegos A | 36 | POESIA. Jorge Nájar |
| 16 | POESIA. Feliciano Mejía | 37 | EL INCANISMO DE RICARDO PALMA EN LAS TRADICIONES PERUANAS. Juan Zevallos Aguilar |
| 17 | LITERATURA ANDINA CONTEMPORANEA. Ricardo Kaliman | 40 | LA CIENCIA POPULAR EN HAPARKILLA. Alfredo Valencia |
| 21 | DE RETORNO A LA NOVELISTICA DE ERNESTO SABATO. Enrique Rosas Paravicino | 43 | CUENTO: Jhon David Rodríguez • Mario Guevara Paredes |
| 24 | LA VIOLENCIA POLITICA Y LA NARRATIVA PERUANA ANDINA: 1986 - 1996. Mark Cox | 44 | CRITICA |
| | | 45 | RESEÑAS |

DIRECTOR:

Mario Guevara Paredes

CONSEJO EDITORIAL:

Luis Nieto Degregori

Enrique Rosas Paravicino

Pedro Gómez Muñoz

Rubén Pilares Villa

PUBLICIDAD Y MARKETING:

Mario Obando Paredes

COLABORAN EN ESTE NUMERO:

Helena Usandizaga

David Ugarte

Carolina Fernández

Luis Gallegos A

Feliciano Mejía

Mario Pantoja

Mark Cox

Jorge Nájar

Juan Zevallos Aguilar

Alfredo Valencia

Jhon David Rodríguez

CORRESPONSALES:

Héctor Gómez (Colombia)

Ricardo Torres (Ecuador)

Jesús Urzagasti (Bolivia)

Ricardo Kaliman (Argentina)

Edmundo Aray (Venezuela)

Jorge Estrella (Chile)

Alejandro Alonso (México)

CARATULA:

Óleo de José Carreño

ILUSTRACIONES:

Mario Curasi

PROMOCION:

Elver Pizarro

Martín Moya

Lino Sánchez

IMPRESION:

Editorial Mercantil

CORRESPONDENCIA Y CANJE:

Av. Collasuyo P-14

CUSCO

Los artículos firmados son de responsabilidad de sus autores. La reproducción total o parcial de cualquier artículo está permitida a condición que se cite la fuente

DIMENSION MITICA DE LA NARRATIVA ANDINA

- Helena Usandizaga -

¿Existe la narrativa andina? Esta pregunta tiene sentido sólo después de hojear unos cuantos suplementos literarios españoles, preferentemente *El País*. La única narrativa de tema andino que detectamos en ellos es la novela de Mario Vargas Llosa (1993) *Lituma en los Andes*, con sus visos de *remake* de alguna obra de Ventura García Calderón al presentar un mundo andino con los aspectos más siniestros y "supersticiosos", y además desde el punto de vista -no cuestionado ni contrastado- de un observador casi divino, por encima de todos los acontecimientos, que es el punto de vista de la racionalidad ilustrada. Otra opción "andina" es la novela de Lourdes Ortiz (1995), *La fuente de la edad*, que en parte ocurre en el Cusco pero cuya lectura es un sobresalto continuo para cualquier modesto conocedor de esta ciudad, situada en pleno altiplano si creemos a esta novelista original, que convierte a las guaguas en cuates y al mate de coca en té de coca, entre otros desafíos a la realidad geográfica y lingüística, pero que sobre todo no establece ningún contrapunto esclarecedor con el neocolonialismo bienintencionado de sus personajes, que parece querer criticar. Ante estas muestras una recuerda que los Andes existen, y constata que la cerrazón de ciertos circuitos parece prolongar la idea ya caduca de una novela "primitiva", rural e indigenista, que cede paso a la narrativa "elaborada" urbana y posmoderna.

Pero, más allá de estas dicotomías, también la literatura en los Andes existe y desde varios puntos de vista se plantean en estos momentos preguntas sobre la narrativa actual de temática andina, sobre su valor en el conjunto de la narrativa peruana y sobre su futuro. El cuestionamiento afecta también al entierro, a mi

parecer precipitado, de la literatura indigenista y neoindigenista. No se trata de encasillar en estos apartados a los actuales novelistas andinos, pero sí de reconocer una continuidad con ellos, y en especial con el neoindigenismo¹, de estos textos. De lo que se trata aquí, más bien, es de plantear una pregunta sobre la vigencia de la temática, de la visión del mundo y de los problemas expresivos que se manifiestan en los productos de esta narrativa en el área andina de Perú.

En cuanto a la temática, hago sólo una observación que me parece evidente aunque sé que no todo el mundo la comparte: el tema del mundo cultural y social andino, con sus aspectos de heterogeneidad, jerarquía e injusticia, sigue siendo vigente aunque el problema se haya



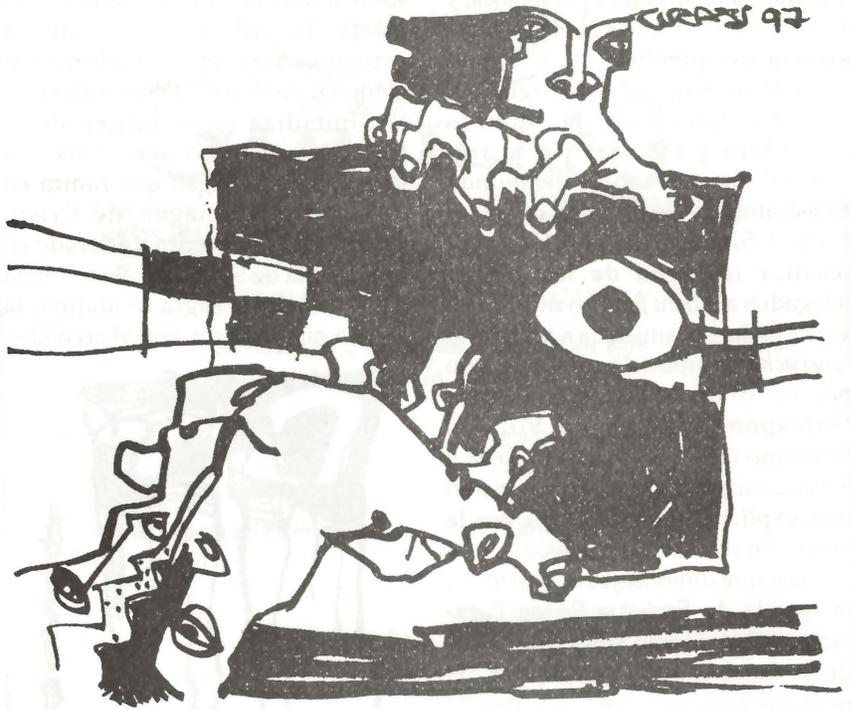
hecho más complejo, haya ensanchado su ámbito y haya variado sus condiciones. En cuanto a los aspectos estructurales, me centraré en dos que me parecen fundamentales a la hora de considerar la narrativa andina. En primer lugar, la elaboración de la oralidad que desde unas primeras manifestaciones, a menudo torpes y folklóricas, llega hasta la orquestación de voces de la narrativa de Arguedas y tiene una continuidad en la narrativa actual. En segundo lugar, el importante componente mítico que aparece muy tímidamente en las primeras manifestaciones indigenistas, y a menudo con una connotación peyorativa que lo redefine como superstición, y que comienza a desarrollar Ciro Alegría con una incorporación de mitos y leyendas autóctonos, pero que no se convierte en algo estructural hasta que es retomado por José María Arguedas.

Cabría analizar en profundidad el componente de la oralidad y su evolución en la narrativa andina. Bastaría recordar también los intentos y los logros que se producen en la corriente indigenista y neoindigenista, y que muestran que la oralidad no es un simple efecto de los diálogos, sino que incorpora la interacción con la cultura oral, y en este sentido está en estrecha relación con lo mítico. En la narrativa actual, parece que consciente o inconscientemente se sigue el camino marcado por Arguedas, en el sentido de evitar en los diálogos la marca de lo folklórico, por un lado, y de confiar a las voces orales la misión de recuperar dimensiones históricas y míticas, por otro. En este sentido, es interesante observar la importante dimensión histórica de la novela andina, la cual la acerca a una tendencia general en la novela latinoamericana actual, la de releer

¹ La discusión sobre el problema de la terminología y los encasillamientos que conlleva ha sido planteada por Zevallos (1995).

la historia y darle un sentido.

Dejaremos de lado, por el momento, el estudio pormenorizado de los logros técnicos que indudablemente ha alcanzado la narrativa andina en los últimos tiempos, y en concreto el de los diferentes recursos desarrollados para integrar cultura oral y cultura escrita en una conversación que contribuya a crear el sentido del texto. Me centraré, en cambio, en la manera de incorporar lo mítico y en su sentido; pero antes es necesario hacer un deslinde que permita establecer la continuidad de lo mítico, que yo relacionaría con la mencionada vertiente arguediana y no, como algunos hacen, con el realismo mágico o real maravilloso que desde los años 60 marcó una corriente de la novela hispanoamericana. En efecto, en este tipo de literatura mítica de la que hablamos, y que tiene claros representantes en Juan Rulfo y José María Arguedas, la estructura mítica sustenta toda una visión del mundo y no solamente lo inexplicable o prodigioso. Eso, en cambio, es lo que ocurre en el realismo mágico, que se apoya en una cultura más sincrética y además en la mezcla de elementos míticos de diferentes tradiciones, de elementos milagrosos, de referencias literarias de variada procedencia, de exageraciones y metáforas producidas sobre la marcha del texto. Esto ocurre, por ejemplo, en la literatura de García Márquez, que además toma el discurso oral más como una estrategia que como el transmisor de un sistema de valores sólido. La idea, que me parece discutible, de que lo real maravilloso o realismo mágico se basa en una cosmovisión viene ya de Alejo Carpentier en su prólogo a *El reino de este mundo*, la recoge González Vigil (1995) en su cuidadosa introducción a *Los ríos profundos*. También Fernández (1992) asimila la narrativa mítica a lo real maravilloso, y opina que la quema de ponchos proféticos tejidos por doña Añada en *El cantar de Agapito Robles* (1978), de Manuel Scorza, quema que tiene lugar en *La tumba del relámpago* (1979), marcaría un intento de liberarse de un futuro predeterminado. Así, este género significaría la renuncia al aparato mágico realista que antes había servido para la creación de una



atmósfera mítica, y podría interpretarse como un síntoma de la crisis de aquella manera narrativa que había encontrado su culminación en *Cien años de soledad*. Por ello, "no es imposible entrever o imaginar un proceso que a partir de los años setenta habría llevado a los escritores desde los tratamientos míticos hasta un enfrentamiento directo con la realidad política y social de la América hispánica" (180). Hasta aquí las opiniones de Fernández: las observaciones son esclarecedoras por lo que se refiere al realismo mágico, pero resulta en cambio muy discutible la mencionada asimilación de lo mágico y lo mítico. Y de hecho, los narradores andinos recientes no parecen considerar a Scorza un punto de referencia, mientras que sí continúa siéndolo Arguedas, quien puede adoptar el papel de modelo, y de padre a veces rechazado y objeto de *misreadings*. Pero, sobre todo, el papel de lo mítico hay que considerarlo desde una dimensión cultural global y no sólo en tanto que procedimiento literario. La diferencia fundamental radica en el alto grado de cohesión cultural del componente mítico, a diferencia de lo real maravilloso, que opera con elementos textualmente heterogéneos. Para ejemplificar estas reflexiones, dos ejemplos de narra-

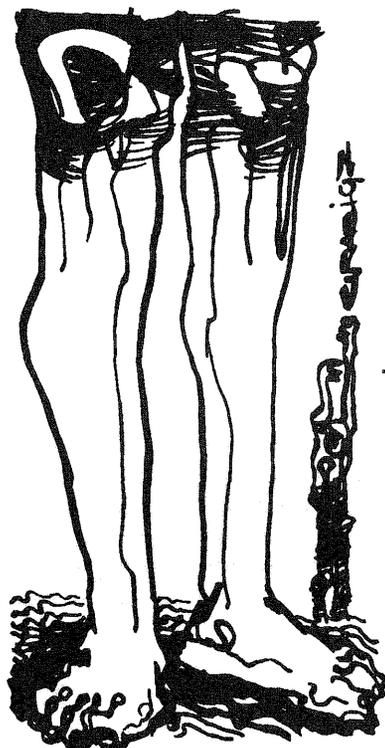
tiva andina reciente pueden servir para mostrar la función estructural de la oralidad como vehículo de la tradición y de una cosmovisión que configura el sentido del relato.

El primero de ellos es un relato de Oscar Colchado (1985), titulado *Cordillera negra*. La historia que se narra es la rebelión de Atusparia, en 1885, desde la perspectiva popular, el bando de Uchcu Pedro, quien decide seguir luchando cuando ya Atusparia se retira. El narrador es un campesino que participa en la lucha, y entre él y Uchcu Pedro se establece una rivalidad mítica que afecta a Tayta Mayo, el Cristo del que es devoto el narrador, y que Uchcu Pedro considera el dios de los mistis abusivos, y por otro lado a Wiraqocha, cuyas manifestaciones percibe Uchcu Pedro en las lágrimas de sangre que bajan del Huascarán pidiendo venganza, en un cóndor, en las mismas lágrimas de la luna, y en el *yana puma* que ve el narrador, quien al final se convierte en piedra marcando así su asimilación a la lucha de Uchcu Pedro, ya muerto. Porque como es sabido, piedra no connota en la cultura andina inmovilidad, sino más bien la posibilidad de renacer en forma humana. El punto de vista oral y mítico está convenientemente unificado aquí por un narrador

iletrado que subsume en su propia oralidad la de los otros personajes, y que aporta soluciones al efecto de la mezcla de quechua y castellano bastante similares a las de Arguedas. Lo mítico tiene aquí una función liberadora y subversiva: la tradicional división andina del mundo en estratos que se ordenan en un eje vertical funciona en el relato para resaltar la lucha de los indios relegados al *Ukhu pacha* o mundo de abajo, lucha encaminada a acceder al *Kay pacha* o mundo de aquí, ocupado por los blancos. Estos conceptos corresponderían según Villafán Broncano (1993: 58-59) a los *hanan* y *hurin*, arriba y abajo, que marcan aún más explícitamente la lucha por la inversión de las posiciones.

Bastante diferente es el otro texto, la novela de Enrique Rosas Paravicino (1994) *El gran Señor*, que carece de la transparencia estructural del relato de Colchado, pero que resulta tanto o más interesante. La narración se estructura sobre el eje de un acontecimiento de gran carga mítico-religiosa: la peregrinación al Señor de Qoyllurit'i, el viaje que para algunos es de cinco días con sus noches hasta el Taytacha Qoyllurit'i. El acontecimiento tiene carácter cristiano pero está cargado de componentes religiosos andinos; el fervor tradicional se presenta desde diferentes puntos de vista pero acaba teniendo un carácter aglutinante y purificador. La heterogeneidad de los elementos míticos no se manifiesta con la claridad de contenidos de Colchado, pero resulta por lo mismo más complejo. Por ejemplo, el menor de los pabluchas que suben en cuadrilla haciendo sonar sus silbatos, en su papel de narrador, cuenta cómo cada uno hace su bloque de nieve, una vez en la cumbre, para transportarlo de bajada. Eso es parte de la penitencia; así se ayuda al Señor a llevar la cruz. Pero también, después de la ceremonia andina que incluye las ofrendas a los espíritus que regulan el tránsito del *Kay-pacha* al *Hanaq-pacha*, los peregrinos de Angasmarca entierran en la nieve la ofrenda que contiene el alma del ganado, como parte de su *despacho*. Así les había recomendado el *arariwa*, el oficiante o el mirador de coca. Aquí se alude explícitamente a los contenidos

andinos de la fiesta cristiana pero, sobre todo, es evidente a lo largo del relato la configuración de la peregrinación como una celebración comunal y animista. Esta confluencia se simboliza en el origen de la festividad tal como se la conoce en la actualidad, origen que radica en el culto a la imagen de Cristo grabado en una piedra y adorado en una capilla de Sinak'ara. Se sintetiza así el elemento sagrado andino, la piedra que es *huaca*, con el cristiano,



y eso se manifiesta de otros modos, por ejemplo en la carga de piedras que depositan los penitentes al pie de las apachetas, de manera que "la cruz de los campesinos se alzaba siempre sobre un montículo sólido y pedregoso" (180). En otros momentos se subraya el carácter conflictivo de esta confluencia, como en la magnífica escena en que uno de los bailarines habla con el Señor de su vida que "ya no es vida" (200), y de su disposición, a pesar de todo, de ofrecer al Señor cada año los once peregrinos que subirán a adorarlo. Pero su fervor y sus lágrimas fluyen mirando al nevado en vez de al santuario, y es reprendido varias veces por el celador, quien le acusa de invocar a sus espíritus (203).

La piedra no sólo aparece como un símbolo de la religiosidad andina, sino que su valor se concreta en una fuerza misteriosa: la potencialidad y

los anhelos que fraguan "en la magia de las piedras" (183), las cuales "al contacto del deseo cobran vida" (177). En efecto, los sueños de los peregrinos se materializan en el comercio simbólico con las piedras, que los novenantes adquieren como si fueran "acémilas, muebles, casas, volvos, maquinariñas, talleres y comercios" (178), y que propiciarán la posesión de estos bienes. En relación con esto, el paralelismo con los mitos y ritos antiguos se hace evidente cuando se habla de la *huaca*, de la divinidad de piedra que es adorada siglos atrás en ese mismo lugar para propiciar la fertilidad y la abundancia (179), y de la continuidad de esos rituales.

La disposición espacial simbólica también tiene aquí un papel importante, pero en este relato adquiere un significado más trascendente que en el anterior: el *Ukhu-pacha* o mundo de abajo es el lugar oscuro donde moran algunos difuntos, mientras que otros han efectuado el paso, en tanto que espíritus, al *Hanaq-pacha* o mundo de arriba, lugar que tiene en la novela otras manifestaciones simbólicas dignas de ser estudiadas. Es de notar cómo desde el *Kay-pacha* o mundo de aquí estas otras dimensiones se manifiestan y remiten al que me parece uno de los grandes temas del libro, el de la ascendencia, las raíces, la cadena que en *El gran Señor* constantemente señala a los antepasados -de acción positiva o negativa- en los que se apoya el sentido del presente. También el espacio "otro" representado por el *Paititi* y su gemelo Jarihuanaco, cubierto por la neblina y guardado por el rayo y el trueno, toma un significado especial, porque Balduino Aparicio renuncia a encontrar este *Paititi* -la utopía del pasado- para concentrarse en el proyecto de reactivar las minas y traer el progreso al pueblo invirtiendo en electrificar y en industria textil para no depender del gobierno.

El relato de Rosas está construido a partir de técnicas contemporáneas como los cambios de narrador y la inserción de fragmentos documentales. Todo esto está al servicio de lo que resulta el principal logro de la novela: el movimiento coral, intenso y colorido de las gentes, que por

momentos recuerda al mejor Arguedas. La oralidad y lo mítico remiten aquí a un sentido colectivo y a unas voces diversas que van "desde el wajcha que labra la tierra y cuida de su ganado, hasta el misti que vive en los pueblos de la quebrada y viaja en grandes camiones" (Rosas, 1994: 141). Hay en la novela un componente ideológico no siempre analizado en el que en cierta manera se oponen la conciencia política propuesta por Sendero Luminoso y la conciencia colectiva que aglutina la fiesta popular. Pero hay vías de unión, tal vez involuntarias, entre las dos dimensiones. De lo que no hay duda es de la fuerza que emana la novela, fuerza que se sustenta sobre las bases de esta continuidad de lo mítico y lo oral. De nuevo, no se trata de presentar acontecimientos prodigiosos, sino de estructurar el contenido a partir de una visión del mundo que es la que nos muestra los conflictos y las luchas.

REFERENCIAS

COLCHADO LUCIO, Oscar (1985), *Cordillera Negra*, Lima, Lluvia Editores.

FERNANDEZ, Teodocio (1992), "La narrativa de Miguel Barnet: Historias de gentes sin historia", en José Ignacio Uzquiza, ed., *Lo real maravilloso en Iberoamérica. Relaciones entre literatura y sociedad*, Cáceres, Junta de Extremadura-Universidad de Extremadura, pp. 173-193.

GONZALES VIGIL, Ricardo (1995), "Introducción", a José María Arguedas, *Los ríos profundos*, ed. de Ricardo González Vigil, Madrid, Cátedra.

ORTIZ, Lourdes, *La fuente de la vida*, Barcelona, Planeta, 1995.

ROSAS PARAVICINO, Enrique (1994), *El gran Señor*, Qosqo, Municipalidad del Qosqo.

VARGAS LLOSA, Mario, *Lituma en los Andes*, Barcelona, Planeta, 1993.

VILLAFAN BRONCANO, Macedonio, La trilogía andina de Oscar Colchado Lucio", en Oscar Colchado Lucio, *Kuya Kuya / Cordillera Negra*, Lima, Lanzón, 1993, pp. 55-59.

ZEVALLOS AGUILAR, Juan (1995), "Literatura indígena y neoindigenismo. ¿Mistificaciones de la crítica académica limeña?", *Sieteculebras* (nueva época), 8, pp. 15-18.

HOTEL GARCILASO

Calle Garcilaso 233 - 285
Telefax. 084 - 222401

Tel. 233031 - 233501
227951 - 222425

CUSCO - PERU

CALIDAD, CONFORT Y ELEGANCIA

*Reviviendo 5 siglos de Historia en este
Monumento Histórico*

HABITACIONES CON:

- Baño Privado
- Teléfono
- Agua caliente las 24 Hrs.
- Alfombrado
- TV Color

NUESTROS SERVICIOS:

- Comedor/Bar
- Cafetería
- Lavandería
- Servicio médico
- Oxigenoterapia
- Información Turística

*Estamos ubicados en el corazón de la Ciudad a una cuadra
de la Plaza de Armas*

**NUESTRO SERVICIO ES NUESTRA MEJOR
RECOMENDACION**



REPRESENTACIONES GENERALES SUR AMERICA

Enciclopedias, Textos de Ingeniería, Medicina y
Cultura General

**Otorgamos amplias facilidades y
crédito a sola firma**

Nuestros representantes lo estarán visitando, o si
prefiere estamos atendiendo en:

**Calle Nueva 431, Of. 308, Tel / Fax 225890
CUSCO**

...OVE E LA MORTE, OVE LA MORTE MIA?

*De Arnaldo Acosta Bello
para sus amigos
Di noi
para Arnaldo*

... non ha 'l mondo che 'l mal pareggi
No hay en el mundo quien mi dolor iguale.
Ni mar más amargo que la vida.
Por fortuna la muerte pasa
cerrándonos los ojos.

¿Entre las cenizas cristaliza la vida?

Llegó el otoño. **Déjole** al sol su suerte
oscura, su clara razón, al agua **déjole**
su cuerpo fugaz, a la tierra su martillo
espeso, al fuego su externo extravío.

Cobró el cuervo. ¿Finalizó la fiesta?
"Ingrávido final sin fin de siempre".

Aún así, lleno de polvo y huesos,
"Sesenta patadas sobre la puerta
no sirven para derribar una vida
si bien necesita ocultarse
hundirse en el silencio para sentir
la semilla, tiene sin embargo
la certidumbre de ver en la oscuridad
oir los pasos que la persiguen".

La nuca enciende su adagio:

"Igual que el agua conoce
el frío de la tierra, las piedras
de un sol iluminan al enemigo
escriben con sangre el epílogo
la última página de una vida
que tuvo por apodo donarla".

Un sombrío estuario arrastra
en silencio las aguas de nuestros sueños.
"Una legión de héroes ha perdido
los brazos, han extraviado la brújula,
es como si sus ojos flotaran en el océano".

¿Recogerán el cristal de la poesía:
alba de oro en la negra noche humana?

Romperá con furia la niebla, responde Betania.

Orgullo de ver de nuevo el mundo

dicen Pepe Barroeta, Alberto, Solange,
Jesús Enrique Guédez, puerto de Nutrias,
Angel Eduardo, Sanoja y Cadenas.

Pregonan - ¿sotto voce?- Lancini, Samuel
- donde quiera qui parle-, Jacobo Borges, Raiza
y Pedro, Barinas y Camaguán, el estero y su verano.

Tú, Arnaldo, y Tarik, semana santa en el Valle,
- quemazón de la memoria, afilado puñal
de los recuerdos sin sábado de gloria
ni domingo de resurrección.

El oscuro pámpano entrabado, los balleneros
de Achab, "el beso que encontró en el aire
la sangre de una rosa, el pájaro de plumas
imposibles".

Betania como una flor escarlata:
"Te espero en la resina iluminada del ciruelo
tallado con mi pincel unos círculos hondos
en su tallo. No tardes, o te iré a buscar
con todo mi amor, que hoy no respeta,
no puede respetar".

Arnaldo, Longaria, Avaro sueño.
Comienzas pronto. No más Creta,
no más Laura ni Petrarca
" ni vino amargo ni agosto un mes negro
cortado como el trébol".

Engendra lilas la tierra yerta.
"Nadie quebrará la flor ni cerrará piel
y pezuña en las lechugas, ni regará
estiércol negro en el aire dorado
ni hundirá cerdas de inacabable tormento".

El pie de la sota junta copas y bastos,
tristezas, alegría, oros, espadas,
viejas ramas en ciernes.

Comienza pronto,
poeta de la tabla redonda.
As de corazón.

Mérida, abril, 96

Edmundo Aray

HACIA UN REENCUENTRO CON MARIATEGUI

- David Ugarte -

Mariátegui era un hombre atento a los hechos históricos y a los sujetos que hacen los hechos, para ser fiel a lo percibido. Utilizó fundamentalmente el método periodístico y cinematográfico. Comunicaba lo que observaba mediante sus artículos periodísticos, lo hizo mediante el género del ensayo.

El ensayo es un género libre, observa la realidad y escribe libremente. Mariátegui sintió siempre orgullo de su parcialidad, de su filiación siempre se ufano de ello.

Desde su perspectiva, desde su mirador, sus artículos, son orgánicos, porque la suma de estos se volvían libros. Mostró que su pensamiento y su vida era un solo proceso ("mi pensamiento y mi vida es un solo proceso", solía escribir); *mostrando así un estilo de vida*; en sus reflexiones y escritos manejó con libertad sus fuentes. Se inspiraba en Krosch y en algún otro pensador y se distanciaba también; es lo que llamaría después Gustavo Gutiérrez: "La Autonomía Intelectual de Mariátegui".

Por otro lado el Amauta; era un hombre con métodos, con clara voluntad revolucionaria, mostraba "pesimismo de la realidad" y "Optimismo de la Acción", era un hombre con voluntad de transformación.

De la voluntad viene el mito; sobre este tema (El mito); nunca escondió sus fuentes tomada de Sorel, sin embargo el mito de la huelga general no aparece en su obra.

Mostró que el mito no es elaboración de un intelectual, viene de las entrañas de la historia; la multitud crea el mito. Ese es el valor del mito.

Mariátegui siempre mostró su independencia y autonomía intelectual, reconoce abiertamente y numerosamente que no se puede ser

original, ignorando lo escrito sobre el tema, al contrario debe lograrse según él, un juego de ideas, de contrastaciones. Se sintió admirador de Golbeti y Frank; luego se diferenciaba señalando que están en otro contexto.

Mariátegui quiere comprender el Perú, recorre las diferentes esquinas de la realidad peruana; se acerca al "Perú Integral"; señala que no es colonial ni incaico. Apunta que la literatura es también parte de la realidad de los ciudadanos que se ven como en un espejo en su literatura; se interesa por los sujetos; por ello mismo se interesa por la psicología "quiere que nada se escape de la realidad para transformarlo". Elabora conceptos y para conocer la realidad, la vida y los rincones nacionales, su objetivo era pensar con propiedad su realidad, al ahondar en una realidad se hace universal; lo que llamaría Hegel "Universalidad Concreta"; se encuentra en lo singular; pero está lejos del eclecticismo (que en ese yuxtaponer la síntesis superficial), más los contrapone, los hace pelear. Por eso señala que sus ensayos son inacabados y volver a ellos mientras viva.

La crítica para él no es desapego o desafecto, Mariátegui es un gigante, un punto de partida; por su autonomía intelectual, por no tener temor a contaminarse; interpretó la sociedad y buscó la singularidad de la sociedad.

EL PENSAMIENTO DE MARIATEGUI

El socialismo es visto por él como un proceso, la humanidad como un movimiento; o sea un proceso permanentemente inconcluso y abierto. Puntualiza que el marxismo no es ciencia, ni filosofía, sino un método, un método Marxista de

análisis de la sociedad; el análisis de la realidad, para hacer la revolución.

Parte de la consideración práctica del conocimiento, el conocimiento como elemento inseparable del hombre, para transformar la realidad. Incide que la imaginación permite conocer la realidad además de la razón. La razón y la imaginación son parte de esta práctica. La utopía y el mito expresan la práctica social.

Mariátegui encontró el Marxismo en la realidad peruana; no en Marx. El Marxismo es producto de la historia; la historia es una creación abierta. Mariátegui rechazó todo absolutismo; el conocimiento decía "incluye elementos no racionales, el conocimiento es provisional; no hay verdad absoluta", señala que debemos contentarnos con la verdad relativa, y no cae en ningún nihilismo, porque este niega la verdad. La verdad adquiere una verdadera fuerza movilizadora que lleva a la acción.

La sociedad no tiene leyes, recusa al determinismo, afirma que la historia es una creación abierta, las masas hacen la historia y hacen política, crean y recrean la vida deciden ellos mismo.

La originalidad del conocimiento no está supeditada a las concepciones; las condiciones materiales son resultados de las prácticas sociales, que se institucionalizan práctica e institución son la misma cosa.

Para Mariátegui la política tenía otro sentido y contenido era la autonomía, la emancipación de los individuos, capacidad de decidir por sí mismos; como hacer que los seres humanos decidan su destino; o sea sociabilizar el poder. Muy lejos de la teoría y concepción de Maquiavel que entendía que la política era un técnica de cómo llegar y mantener el poder.

HACIA UN REENCUENTRO CON MARIATEGUI

- David Ugarte -

Mariátegui era un hombre atento a los hechos históricos y a los sujetos que hacen los hechos, para ser fiel a lo percibido. Utilizó fundamentalmente el método periodístico y cinematográfico. Comunicaba lo que observaba mediante sus artículos periodísticos, lo hizo mediante el género del ensayo.

El ensayo es un género libre, observa la realidad y escribe libremente. Mariátegui sintió siempre orgullo de su parcialidad, de su filiación siempre se ufano de ello.

Desde su perspectiva, desde su mirador, sus artículos, son orgánicos, porque la suma de estos se volvían libros. Mostró que su pensamiento y su vida era un solo proceso ("mi pensamiento y mi vida es un solo proceso", solía escribir); *mostrando así un estilo de vida*; en sus reflexiones y escritos manejó con libertad sus fuentes. Se inspiraba en Krosch y en algún otro pensador y se distanciaba también; es lo que llamaría después Gustavo Gutiérrez: "La Autonomía Intelectual de Mariátegui".

Por otro lado el Amauta; era un hombre con métodos, con clara voluntad revolucionaria, mostraba "pesimismo de la realidad" y "Optimismo de la Acción", era un hombre con voluntad de transformación.

De la voluntad viene el mito; sobre este tema (El mito); nunca escondió sus fuentes tomada de Sorel, sin embargo el mito de la huelga general no aparece en su obra.

Mostró que el mito no es elaboración de un intelectual, viene de las entrañas de la historia; la multitud crea el mito. Ese es el valor del mito.

Mariátegui siempre mostró su independencia y autonomía intelectual, reconoce abiertamente y numerosamente que no se puede ser

original, ignorando lo escrito sobre el tema, al contrario debe lograrse según él, un juego de ideas, de contrastaciones. Se sintió admirador de Golbeti y Frank; luego se diferenciaba señalando que están en otro contexto.

Mariátegui quiere comprender el Perú, recorre las diferentes esquinas de la realidad peruana; se acerca al "Perú Integral"; señala que no es colonial ni incaico. Apunta que la literatura es también parte de la realidad de los ciudadanos que se ven como en un espejo en su literatura; se interesa por los sujetos; por ello mismo se interesa por la psicología "quiere que nada se escape de la realidad para transformarlo". Elabora conceptos y para conocer la realidad, la vida y los rincones nacionales, su objetivo era pensar con propiedad su realidad, al ahondar en una realidad se hace universal; lo que llamaría Hegel "Universalidad Concreta"; se encuentra en lo singular; pero está lejos del eclecticismo (que en ese yuxtaponer la síntesis superficial), más los contrapone, los hace pelear. Por eso señala que sus ensayos son inacabados y volver a ellos mientras viva.

La crítica para él no es desapego o desafecto, Mariátegui es un gigante, un punto de partida; por su autonomía intelectual, por no tener temor a contaminarse; interpretó la sociedad y buscó la singularidad de la sociedad.

EL PENSAMIENTO DE MARIATEGUI

El socialismo es visto por él como un proceso, la humanidad como un movimiento; o sea un proceso permanentemente inconcluso y abierto. Puntualiza que el marxismo no es ciencia, ni filosofía, sino un método, un método Marxista de

análisis de la sociedad; el análisis de la realidad, para hacer la revolución.

Parte de la consideración práctica del conocimiento, el conocimiento como elemento inseparable del hombre, para transformar la realidad. Incide que la imaginación permite conocer la realidad además de la razón. La razón y la imaginación son parte de esta práctica. La utopía y el mito expresan la práctica social.

Mariátegui encontró el Marxismo en la realidad peruana; no en Marx. El Marxismo es producto de la historia; la historia es una creación abierta. Mariátegui rechazó todo absolutismo; el conocimiento decía "incluye elementos no racionales, e conocimiento es provisional; no hay verdad absoluta", señala que debemos contentarnos con la verdad relativa, y no cae en ningún nihilismo, porque este niega la verdad. La verdad adquiere una verdadera fuerza movilizadora que lleva a la acción.

La sociedad no tiene leyes, recusa al determinismo, afirma que la historia es una creación abierta, la masas hacen la historia y hacen política, crean y recrean la vida deciden ellos mismo.

La originalidad del conocimiento no está supeditada a las concepciones; las condiciones materiales son resultados de las prácticas sociales, que se institucionalizar práctica e institución son la misma cosa.

Para Mariátegui la política tenía otro sentido y contenido era la autonomía, la emancipación de los individuos, capacidad de decidir por sí mismos; como hacer que los seres humanos decidan su destino; o se sociabilizar el poder. Muy lejos de la teoría y concepción de Maquiavel que entendía que la política era una técnica de cómo llegar y mantener el poder.

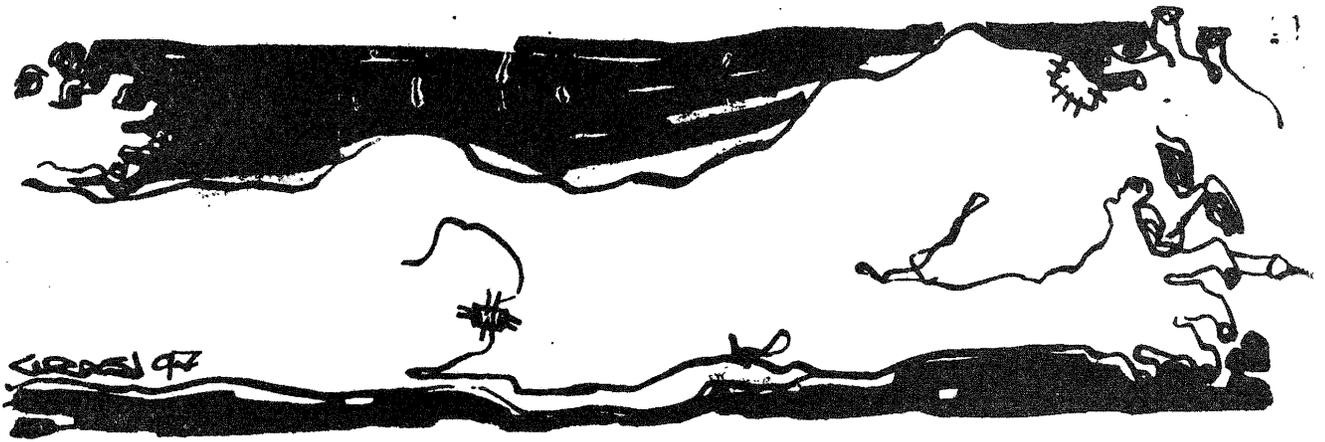
La vida y obra de Mariátegui es fascinante, no porque de respuestas a nuestro tiempo, sino por que es sugerente a dar respuesta a los problemas de nuestro tiempo. Ante el agotamiento de la razón incorpora el mito como eje movilizador, como la esperanza, como la idea noble que permite liberarse.

El mito mueve a la historia, la necesidad de basarse en la fe de un pueblo, el mito como sentimiento de las multitudes, el imaginario social; porque Mariátegui definía al hombre como un animal metafísico. Sostenía que el pueblo necesitaba creer en algo; por ello propone no distanciarse de la fe del pueblo y se traslada como ejemplo a la cita de Sorel que afirmaba que los primeros cristianos tumbaron al imperio romano, más

socarrona en su artículo "La naturaleza de la Tradición"; plantea recuperar íntegramente la tradición; señala que la tradición no es un fósil, sino una realidad en pleno proceso de transformación (Art. El Problema Indígena, la Ofensa provinciana contra la urbe, y el conflicto campo y ciudad). La relación entre modernidad y tradición. Trabajó fundamentalmente en el Libro "Peruanicemos el Perú". La modernidad alimenta la obra Mariáteguiana, dice que ella acelera el ritmo de la vida, a partir de la experiencia del automóvil, vuela en aeroplano por encima de Lima, por ello insiste en que todos los cambios que están ocurriendo no es posible fijar en una sola "teoría", sino con el método un poco periodístico y

historia, pero ésta no crea heroísmo como el mito. Por ello dice que razón y mito no son contradictorios; ambos más bien permiten la emancipación de la humanidad.

La III Internacional como centro de Dirección Internacional del Comunismo nunca entendió la particularidad histórica del Perú, menos a Mariátegui y a quien tan solo lo llamaban despectivamente "Un Intelectual", la III Internacional rompe la relación teórica y realidad, la línea que se probó de clase contra clase, fue un cambio brutal; y empezó una "época" de desmariáteguización el 30 y el 40. Este cambio de la relación teoría y realidad; se expresará en que no hay nada que conocer, sino línea que aplicar; Ravines será el impulsor de esta línea



que por la razón, por la fe; por ello Gramsci decía y comparaba al partido con la iglesia católica donde no se divorcian la élite (la teología) y el pueblo (la sencillez del creyente).

Mariátegui critica a la intelectualidad, pero crítica también lo popular; pero no cae en el populismo; busca lo cualitativo en lo popular.

El hombre cuando cree en el mito; cree en la necesidad del infinito, por ello mariátegui rescata la tradición como patrimonio y continuidad de la historia, sin embargo discrepa y está en contra de los tradicionalistas.

Critica al "individualismo brillante" porque está en contra de la cooperación, puntualiza que la tradición no es museo, como confundieron tradición y aristocracia los pasadistas, por ello recupera y libera a Palma; puntualiza la mirada

cinematográfico, discute con los hispanistas.

Mariátegui, fue un Marxista creador, hace novedad política en el país, surge con el movimiento político de masas.

Mariátegui tiene una filosofía de la praxis, un Marxismo autónomo creador, lo concibió como una doctrina del cambio histórico, es una praxis de liberación, en el trabajo conseguía su liberación, liberación del trabajo como parte de la emancipación humana.

Diseño un socialismo de raíz andina como alternativa a la sociedad, para ello puso en cuestión la realidad y no a ningún filósofo; con un método potente de una realidad concreta, se universaliza.

Mariátegui muestra la crisis de la razón occidental, lo que no significa negar la razón que es ciencia e

en el país, este desenganche del Marxismo se expresará en el PC, por no entender la relación de teoría y práctica, sino un glosario de citas que querían fundamentar.

Ravines, será esa suerte de APARACHIC que se proponía como objetivo fundamental dirigir masas y la multiplicación de cuadros.

Las viejas preguntas del 20 vuelven a hacerse presentes; estos tiempos como llamara Mariátegui, tiempos de confusión; de la fatiga difícil; perseverar es la mejor experiencia que le dejó la vida. Por ello la necesidad de la conciencia militante de no mirar lo superficial, sino lo intrínseco del capital, es una etapa donde se hace presente la invitación a un trabajo sistemático y riguroso de reflexión y ver la manera de como él pensó y volver a mirar todo lo que hasta hoy hemos construido.

UNA NARRADORA CUSQUEÑA INTERPELADA POR EL ORDEN Y EL MITO DEL PROGRESO

- Carolina Fernández -

1890, *Aves Sin Nido*, primera novela de la narradora cusqueña Clorinda Matto de Turner, fue prohibida por el Obispo de Arequipa, don Juan Ambrocio Huerta. Esta prohibición tuvo como precedente un artículo publicado en *El Perú Ilustrado*¹, semanario dirigido por la periodista y escritora. El artículo, titulado *Magdala*, había sido redactado por el narrador brasileño Coelho Neto con la venia iconoclasta de la directora.

Las instituciones políticas y sociales, en particular la iglesia, reaccionaron violentamente. El Arzobispo de Lima, Manuel Antonio Bandini dispuso la excomunión del autor y de la directora del referido semanario. El Ministro de Instrucción, Justicia y Culto, Dr. Gerardo Chávez, exigió al gobierno un severo castigo y juicio criminal. El mencionado artículo y novela atentaban contra el Estado y sus instituciones sociales.

Los conservadores del Cusco y Arequipa movilizaron a la población. En las movilizaciones, los discursos de los clérigos y laicos calificaban de satanás a la narradora. La Asociación Unión Católica y el Círculo de la Juventud Católica le enviaron un acta advirtiéndole que no osara volver a pisar suelo cusqueño y la proscribían del país.

La estética era interpelada por orden.

II

A fines del siglo XIX, las promesas de la modernidad encarnaban

pensamientos como los de Clorinda Matto de Turner. Lo que sigue es una reflexión introductoria a su discurso, el que si bien no adolece de contradicciones y ambigüedades es ciertamente liberador.

Me referiré básicamente a textos pocos conocidos, uno de ellos el drama histórico *Hima Sumac*,



algunos textos de conferencias y artículos periodísticos reunidos en *Hojas Sueltas*, en *Leyendas y Recortes* y en *Boreales Miniaturas y Porcelanas*.

Los temas que inquietaban a esta narradora cusqueña giraba en torno a la condición de subordinación del indio, de la mujer y la situación de la patria; trazándose como objetivo el hacer literatura peruana.

Entre sus propuestas para liberar la mujer y al indio consideraba central la ilustración de la mujer. En una conferencia suya titulada *La mujer entre Sombra* sostenía que en "mujer madre" recaía la responsabilidad de conservar la dignidad de la mujer. En otro artículo, *Las Obreras del Pensamiento*, afirmaba que las caídas telas de la realeza y del feudalismo impedían su instrucción retardando de este modo la ilustración de la humanidad.

En el artículo *La Industria Nacional*, señalaba que la inversión extranjera y una instrucción basada en el "verdadero cristianismo" eran los pilares para la industrialización del país. Matto de Turner en *Boreales Miniaturas y Porcelanas*, había confesado su simpatía por Manuel Pardo y por Andrés Bello. A Pardo la unió un ideario liberal, con Cáceres compartía su afán de "peruanizar el Perú". Pardo concibió y ejecutó algunas reformas y proyectos que constituyen uno de los intentos de modernizar el país: fundó escuelas, estableció los primeros registros vitales para la secularización de la sociedad, intentó dar los primeros pasos para la descentralización. Pese a ello, su propuesta no fue comprendida por los miembros de su propia fracción social.

Para Cáceres y Matto, "peruanizar el Perú", implicaba un proceso homogeneizante en el que la cultura peruana sería la "raza indígena". El concepto de raza en el discurso, al parecer, se asemeja

1 Ver el número 172, del 23 de agosto de 1890.

2 Verdadero cristianismo o cristianismo puro son frases que continuamente es posible encontrar en el discurso de Matto de Turner, estuvo vinculada a las instituciones protestantes. Entre 1901 y 1905, a pedido de la Sociedad Bíblica Americana con sede en Buenos Aires, tradujo al quechua *Los Evangelios según San Lucas, San Juan y San Mateo*. El agente general de la institución Andrés Murray le anunció con beneplácito, dicha traducción, en una carta que llegó a mis manos gracias a Tomás Gutiérrez, miembro de la Comisión de Estudios de Historia de la Iglesia en América Latina - CEHILA.

de civilización. El quechua la "lengua madre" debía ser el vínculo "im perecedero de unión para la raza peruana".

"Los que abogan por la extinción del quechua lanzan una blasfemia contra la antigua civilización peruana y la moderna necesidad de conocerla (...) y al proceder así trabajan, pues, en daño de la historia patria, desmoronando la base sobre la cual descansa el monumento americano que al correr de los siglos está llamado a ser libro de los estudios científicos del viejo mundo, ante el que ostentará con elementos propios, raza, idioma, arquitectura, costumbres, literatura, en fin todo diferente de los pueblos europeos".³

III

En *Hima Sumac*, drama histórico escrito en tres actos y en prosa, el cacique Yanañahui padre de la joven protagonista concibe que el cuerpo de la tierra madre y de los hombres y mujeres de su pueblo han sido vilmente mutilados: "Ellos han talado nuestros campos, han mutilado los miembros de los cadáveres sacrificados en aras de su codicia, ríos de sangre han inundado nuestras campiñas desde el sacrificio de Atahualpa, han profanado nuestros templos, han profanado a nuestras mujeres."⁴

El objetivo de la escritora, según lo sostiene en la introducción, era despertar el patriotismo, cuyos "gérmenes" consideraba vivos. Túpac Amaru, uno de los personajes del drama, constituye un símbolo de entrega y de lucha por la libertad del pueblo indígena y de la patria. La mujer y la patria cautivas estarían representadas en *Hima Sumac*.

La patria es como el individuo, los grandes golpes llaman a la madurez del pensamiento y de la obra. Para lograrlo se necesita fortalecer el espíritu con el ejemplo de los que

lucharon por la independencia; así se expresaba en *Hojas Sueltas*. Desde su visión, el país requería de orden; la monarquía había dividido el gigantesco imperio entre Huáscar y Atahualpa. Cuatro siglos más tarde, Bolívar trató de fraternizar a los peruanos; pero las revueltas y los enfrentamientos infructuosos persisten. Matto de Turner ansía: "...juntar en un solo grupo a los hijos del Perú para que

y popular porque el poeta vive de las creencias, las glorias, los sentimientos y recuerdos de su patria, y viene a ser en la creación lo que las estaciones son al tiempo."⁶

El Perú no estaba formado sólo por criollos y mestizos, una gran cultura había sido "desheredada": el mundo indígena y su cultura. El reclamo de su inclusión en la esfera ciudadana subvertía el orden. Los indios y las mujeres debían ser par-



a todos cobije el pabellón blanco y rojo..."⁵

El ideal de libertad, que fluyó a lo largo del siglo XIX, iba acompañado de desilusión; la República no era lo que esperaban, la libertad y la fraternidad no existen. Los males se acentúan, el desorden, la falta de patriotismo, la desolación de los pueblos y la condición del indio y de la mujer se agravan. La idea de patria se asocia a la tierra y toma el sentido de pertenencia a un pueblo, cuya memoria correspondería a la literatura rescatar.

La creación literaria debía entonces "...tener un carácter nacional

típicos de la reestructuración del cuerpo fragmentado. Pero son los intelectuales, como Matto de Turner, los que desde la estética asumen la tarea de imaginar la nación, dando a la letra el privilegio de reunificar el cuerpo patrio. La idea de una patria rota lo conduce a concebir una nación unificada.

La nación, a fines del siglo XIX, se convierte en un proyecto homogeneizante que aunado al mito del progreso de la reflexión positivista forma parte, aún hoy, de discursos que sobrevaloran las promesas de la modernidad. Pese a esto, para muchos, heterogeneidad no es más un estigma.

3 Matto de Turner, *Clorinda; Leyendas y Recortes*, 1893, pp102-102.

4 Matto de Turner, *Clorinda; Hima Sumac*, 1892, p.33.

5 Matto de Turner, *Clorinda; Boreales, Miniaturas y Porcelanas*, 1902, p.63

6 Matto de Turner; *Clorinda; Elementos de Literatura, según el Reglamento de Instrucción Pública para Uso del Bello Sexo*, 1884, p.45.

ENTREVISTA CON ALFREDO HERRERA FLORES

- Luis Gallegos A -

Nacido en Lampa, Puno, 1965, Alfredo Herrera Flores tiene publicados los poemarios *Etapas del viento y de las mieses* (1986), *Recital de poesía* (1990) y *Elogio de la Nostalgia* (1995). Obtuvo con *Montaña de Jade* el Premio Copé de Poesía 1995.

Después de haberte dedicado tanto tiempo al periodismo activo, ¿Cómo te sientes ahora en un cargo administrativo como la Dirección de Relaciones Públicas del Gobierno Regional?

Definitivamente ha sido un cambio importante, pero que no me aleja del periodismo ni menos de mi actividad literaria. El problema es que se presentan otro tipo de preocupaciones y lo más rescatable es que tengo la oportunidad de conocer una nueva faceta de la realidad peruana. Sólo espero no convertirme finalmente en un burócrata panzón y renegón.

¿Cómo has llevado tus actividades de escritor y periodista, hay armonía?

Armonía si hay, lo que a veces sucede es que una de estas actividades te absorbe más que la otra y eso puede desequilibrar un poco a la persona. Han habido momentos en que por ejemplo leía muy poco, o que me abrumaban algunos hechos de la realidad, pero en general tanto el periodismo como la propia literatura son campos que cada día te dan sorpresas.

¿Cómo es que te inicias en la literatura?

Creo que todo nace con el primer libro que leía. Tenía creo siete u ocho años y recibí como regalo una preciosa edición ilustrada de *Corazón*, de Amicis, y muy pronto ya estaba leyendo otros libros, claro que muchos no los entendía, pero otros si me apasionaron. Recuerdo haber escrito un cuento cuando estaba en los primeros años de secun-

daria, pero no volví a escribir nada hasta cuando estudiaba Ingeniería Civil, en Arequipa. Entonces me descubrí yo mismo escribiendo poemas y cuentos, hasta que de pronto ya tenía un libro publicado. Nunca pude entonces deshacerme de la literatura.

¿Quiénes fueron tus modelos o los escritores que más admiraste por entonces?

Definitivamente Vallejo fue un primer modelo, junto a Neruda. Después leí a Carlos Oquendo de Amat y a Martín Adán, pero en general los escritores que más admiré, y admiro, son Cervantes, Onetti, Cortázar, Gamaliel Churata, Octavio Paz, y bueno, otros tantos nombres que en realidad no es necesario nombrarlos.

También estudiaste literatura en Arequipa, hablemos un poco de esa experiencia.

Efectivamente ha sido una experiencia especial. No terminé los es-

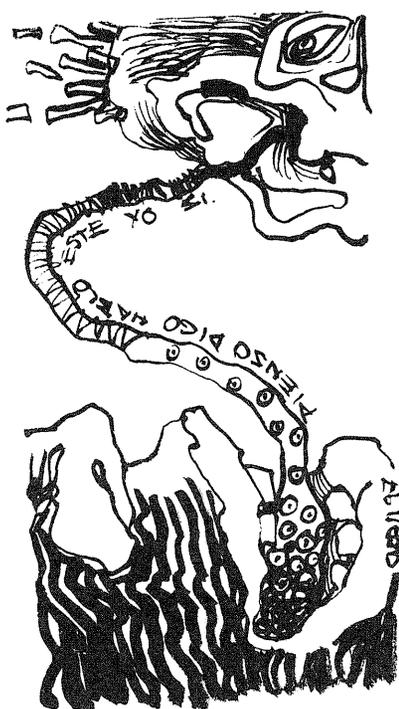
tudios, pero me topé con algunos buenos profesores, de quienes más aprendí en conversaciones de café o en los patios de la universidad. Entre ellos debo mencionar a Alberto Osorio, de quien ahora soy buen amigo, Pedro Luis González Pastor, y César Guzmán. Pero en general fue sólo un paseo por esos salones.

Tú eres uno de los poetas que ha recibido ya varios premios literarios, ¿qué han significado para ti?

Mira, los motivos que te impulsan a presentarte a un premio literario son varios, que van desde simple necesidad de que te lea hasta los intereses económicos, pero en realidad es jugarse una lotería, como tal, al enterarte de que has ganado te alegras mucho, lo celebras, te celebran, pero por último queda como responsabilidad, una carga de la cual no es fácil deshacerse. En 1988 obtuve una mención en el Premio COPE y en 1990 una mención en el Premio Poeta Joven del Perú, luego en 1995 obtuve primer premio del concurso nacional convocado por la Municipalidad de Paucarpata en Arequipa. Este año se falló el Premio COPE de 1995, en el que gané el primer lugar. Creo que lo más importante después de todo es el poema que recibí voy a escribir.

He notado elementos localistas puneños, o serranos, en tu poesía ¿te consideras un poeta andino?

Soy andino porque nací en un pueblo de los Andes, pero el hecho de que hayan ciertos elementos localistas no califican precisamente como tal a un escritor (estoy hablando de mi caso), pues así como hablo de lugares andinos también hablo de otros lugares, como China, sin que signifique que soy un poeta oriental. Ahora, hay q



entender que uno cuando escribe no está pensando si va ser de tal o cual corriente, simplemente deja sueltos a sus demonios y afloran las fijaciones, los sueños, las frustraciones, y todo aquello que es parte de nuestra humanidad.

¿Cuales son tus fijaciones, tus sueños?

Hay un tema común en mi poesía, la nostalgia, que vista desde varios ángulos toca los diferentes temas universales de la literatura, como la muerte, el amor, la soledad, Dios, etcétera. También una carga erótica que se manifiesta en varios niveles, son temas que siempre los tengo presente.

Precisamente uno de tus libros titula *Elogio de la Nostalgia*.

Así es. Es mi penúltimo libro, lo publico Lluvia Editores en Lima el año pasado. Es un libro cuyo tema central es precisamente la nostalgia y en realidad los cuarentitres poemas son uno solo. Mi último libro, *Montaña de Jade*, tiene ya un corte diferente, pero mantiene los temas.

Vuelves a Puno después de varios años, ¿cómo has encontrado el ambiente cultural?

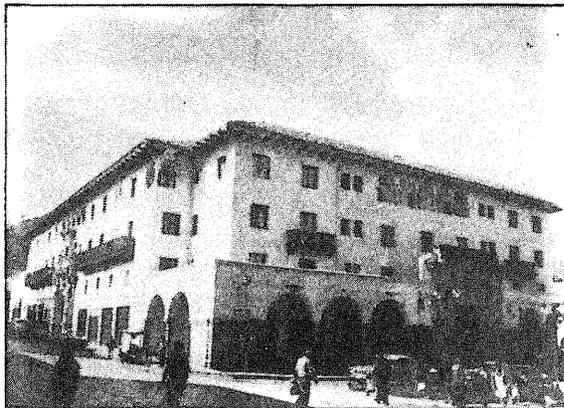
Se ha sabido siempre que Puno es uno de los centros culturales más importantes del país, han nacido aquí excelentes poetas e importantes intelectuales, ahora parece que no se nota mucho eso, a pesar que están escritores como Omar Aramayo, José Paniagua Núñez, Feliciano Padilla, Boris Espezuza, Elard Serruto, tu mismo. Creo que es necesario darnos un nuevo impulso, publicar revistas, y hacer recitales, hay que tener ideas culturales claras, propuestas, pero sobre todo hay que fomentar más amistad.

Como escritor joven, qué mensaje puedes dar a los jóvenes que son atraídos por la literatura.

Primero ponerle atención a lo que hacen, no descuidarla ni desistirla. Lo más importante es que lean mucho, que escriban mucho y que mantengan la confianza en su capacidad, eso es importante. Ah, y no se preocupen cuando los críticos y reseñistas de libros no les hacen caso o no hablan de sus libros, pues más tarde van a recibir silencios más dolorosos.



EN PLENO CORAZON DE LA CIUDAD



Reservas

Calle Heladeros 150

Teléfonos: 221811 / 224821

Fax: 222832

CUSCO

Reservas

Av. Porta 170 - 209

Miraflores

Tel/fax: 014 - 471379

LIMA

Kamikaze



DESDE 1985 REUNE A LOCOS RESPONSABLES

HAPPY HOUR 8.30 - 9.30 P.M.

SHOW EN VIVO TODO LOS DIAS 10.30 P.M.

Plaza del Regocijo Nº 274

FONO: 233865

CUSCO - PERU

GAZELA 3

Escucha. Oyeme:
debo saber
si el sabor de tu piel
guarda aún la calor
de los pueblos sublevados.

BEREBERE IX

Danzan los Kabiles
sobre el agónico terror
de los colonos del cantón,
y cantan un canto de gloria
y de esperanza;
y gritan
en su lengua de felpa
el estampido feliz de las balas
de la guerra patria.

En el ondular de los flautines
gritan, danzan, cantan
con saltos de diamante y los ecos
se expanden por la médula del mundo.

París, 96

Feliciano Mejía

LITERATURA ANDINA CONTEMPORÁNEA

- Ricardo Kaliman -

El título de esta conferencia es francamente polisémico. En ciertos contextos, ciertamente tal polisemia parecería notablemente reducida. La literatura andina contemporánea cubriría, dadas ciertas presuposiciones no siempre explícitas, un cuerpo más o menos definido de textos, un *canon* consensuado por la institución literaria, ese no por impreciso menos contundente mecanismo de consagración regido por presupuestos cuyo dominio se legitima más por la consolidación del tiempo que por la solidez de su raciocinio. En el rango admitido por esos presupuestos, en suma, el rótulo de "literatura andina contemporánea" suscita expectativas relativamente definidas, en la forma de un panorama generalizador de los rasgos salientes de ese canon, probablemente acompañado de apreciaciones particulares de dos o tres figuras que se pretenderían representativas de lo mejor de él. Supuestamente, estaríamos en condiciones de sustentar estos juicios de valor sobre la base de criterios universalmente válidos.

Como se echa de ver claramente en este preámbulo, estoy más bien inclinado a defraudar esas expectativas. Sin embargo, en consideración al respeto debido a quienes pueden haber llegado aquí movidos por ellas, me parece mucho más honesto encarar directamente algunos de esos presupuestos y tratar de justificar las razones por las que me parece abandonarlos y reemplazarlos por otro resultaría mucho más conducente para el objetivo que nos une a todos una empresa común: la producción del conocimiento en torno a las culturas andinas y, en caso particular, a las prácticas discursivas vigentes en esas culturas. Definir con algún rigor analítico qué es lo que podemos entender por "literatura andina contemporánea" resulta una interpretación igualmente válida del título de esa conferencia.

Comencemos por señalar que más que literatura en singular corresponde hablar de literaturas en plural. La idea de que existe una sola literatura, en efecto, está relacionada con el origen de esta palabra, en la que abarcaba el conjunto de ellos, caracterizados por su valor estético y/o su capacidad expresiva de valores y sentidos trascendentales para la especie humana en su conjunto. Desde este punto de vista, y suponiendo, para poder mantenerlo, que los criterios estéticos y la concepción de la condición humana, así como los códigos interpretativos mediante los cuales se accede a estos sentidos trascendentales, tiene una validez universal irrecusable, tendríamos en efecto una sola literatura, que se actualizaría entonces en cierto tiempo y espacio. Los adjetivos de "andina" y "contemporánea" en tal caso servirían para acotar un espacio y un tiempo y el concepto cubriría aquellas actualizaciones de la literatura univer-

salmente entendida en ese espacio (los Andes) y ese tiempo (nuestra contemporaneidad).

Sin embargo, sabemos hoy de la relatividad histórica y social de los criterios usados para jerarquizar la literatura. Basta considerar la historia de esa misma literatura para comprobarlo, si atendemos a los continuos cambios que se han producido en el canon, los cuales a su vez han sido una función de las modificaciones en las motivaciones y percepciones del mundo de los sectores sociales dominantes. *El Quijote de la Mancha*, por ejemplo, que hoy es considerado un paradigma literario, alcanzó ese rango más de tres siglos después de su producción, mientras que hasta ese momento había sido mantenido en la marginalizada esfera de algo así como una "subliteratura" popular, indigna de la consideración artística. En la práctica, en la suma, la circunscripción de lo literario ha resultado de la pretensión de universalidad de valores originados en los sectores sociales dominantes de las sociedades centrales, que no sólo han tenido la capacidad de imponerlos en el seno de sus propias sociedades, sino también en los sectores dominantes de otras sociedades en las que se han apropiado no sólo del poder político, sino también del poder cultural. Y han mantenido éste mucho tiempo después de perdido, al menos nominalmente, el poder político.

La distribución del poder es una variable altamente significativa en la formación de las subjetividades, y en consecuencia influye poderosamente en el desarrollo de las prácticas culturales. Sin embargo, eso no nos autoriza de ninguna manera a legitimar la arbitrariedad de seleccionar al poder como criterio único para circunscribir la literatura. Se impone, más bien, el paso epistemológico de reconocer que en las distintas sociedades humanas que han existido y existen, y dentro de ellas, los distintos grupos sociales que la conforman, no sólo desarrollan prácticas discursivas que les son peculiares, sino que además practican según criterios igualmente propios circunscripciones paralelas a la que la tradición europea ha realizado para caracterizar a la literatura. No hay entonces una sola literatura, sino varias literaturas, identificables, al menos idealmente, con las distintas comunidades humanas enlazadas a través de las predisposiciones vigentes en sus actos comunicativos. En lugar de continuar enumerado y reproduciendo los valores emanados del poder, la producción rigurosa del conocimiento nos orienta a la producción de instrumentos conceptuales que nos permiten aproximarnos a cualquiera de esas diversas manifestaciones y comprender la dinámica que le es propia, asumiendo como única

base de legitimidad el dictamen de las propias comunidades de comunicación.

Estas convenciones comunicativas están instaladas en la conciencia práctica de los miembros de las comunidades, y rara vez alcanzan una representación adecuada en su conciencia discursiva, es decir aquella conciencia de la cual podemos dar cuenta verbalmente, en los términos del sociólogo inglés Anthony Giddens. Esta propiedad no representa en sí problema para la reproducción de estas prácticas, en la medida en que los procesos normales de sociabilización permitan la adquisición de tales convenciones por todos los miembros de la comunidad. No obstante, la ausencia de autorreflexión, es decir del paso de la conciencia práctica a la discursiva, representa una potencial debilidad para las culturas subalternas. En efecto, los sectores hegemónicos han contado desde hace siglos con especialistas en la reflexión sobre sus propias prácticas, cuyos criterios, como queda dicho, han presumido universales. Y nunca han tratado de resistir, y por otra parte, a la tentación de difundir estas generalizaciones a través de los aparatos bajo su control, como la instrucción pública o los medios masivos de comunicación. La ausencia de conciencia discursiva alternativa, como lo muestran varios ejemplos de la práctica, representa un vacío, o en todo caso, un punto de fragilidad sobre los cuales las operaciones hegemónicas pueden operar para imponer sus propios puntos de vista y categorizaciones. Por este motivo, el imperativo del desarrollo de aparatos conceptuales no es sólo una consecuencia epistemológica derivada de la arbitrariedad del concepto tradicional de literatura sino también un instrumento de resistencia y un apoyo imprescindible para cualquier política cultural que se pretenda sensible a las necesidades de los sectores subalternos.

Por la misma naturaleza de la conciencia práctica, queda claro que los miembros de las comunidades comunicativas son observadores privilegiados de las



convenciones que constituyen nuestro nuevo objeto de estudio, sobre todo en relación con aquellas prácticas cuya reproducción implica una sociabilización iniciada en la niñez, un proceso que hoy sabemos no puede reemplazarse con ningún aprendizaje o familiarización que cualquier estudioso se proponga en edad adulta. En este sentido, la resistencia cultural implica que la autorreflexión surga desde el seno de la propia comunidad. Este razonamiento se limita a constatar una maravillosa viabilidad de la producción del conocimiento desde el interior de las propias comunidades, pero en verdad me interesa remarcar esto, no implica asumir el postmoderno escepticismo sobre la posibilidad de decir del otro, un postulado que más bien parece condicionar en nombre de un supuesto progresismo descolonizador la exclusión definitiva del otro en el discurso académico y cognoscitivo en general, lo cual equivale a reproducir bajo otro disfraz, las seculares exclusiones que empezamos denunciando.

Una vez tomada estas posiciones con respecto al sustantivo "literatura", convertido ahora en "literaturas", me parece importante escudriñar, aunque naturalmente en similar brevedad, los sentidos que puede haberle al adjetivo "andinas", cuya pluralidad no reduce a la concordancia gramatical, sino que escudriña también una diversidad de modos de entender su alcance, circunstancia que no siempre veo esclarecida. Pronto, está claro que los Andes geológicos a los que alude literalmente son una metonimia cuando de prácticas culturales se trata, por cuanto no basta ni es necesario que una práctica cultural se desarrolle en los Andes para que se la considere una "práctica cultural andina" en el sentido que solemos dar a esta expresión. Como ejemplo de que no es una condición suficiente, mencionemos a la cultura mapuche, en los Andes patagónicos que no incluimos dentro del "área cultural andina". Como ejemplo de que no es una condición necesaria, están las prácticas andinas de los migrantes serranos de la costa peruana, cuya "andinidad" no parece pues merecer discusión.

Un examen de los distintos usos del adjetivo "andino" aplicado a prácticas culturales nos conduce al bosquejo esbozado por Angel Rama en su libro *Transculturación narrativa en América Latina*, aceptable síntesis de un sentido generalizado. Según esta narración, las culturas andinas se asientan sobre las diversas culturas que compartieron un territorio cuya circunscripción coincide aproximadamente con la del Tawantinsuyu. Estas culturas han sido -continúa Rama- "particularmente refractarias a las transformaciones del mundo moderno", lo cual les ha permitido conservar una identidad marcadamente diferenciada con respecto a las culturas neoeuropeas que se desarrollaron en otras partes de Latinoamérica. En particular en las capitales y grandes ciudades de las naciones dentro de las cuales quedaron articuladas. La primera pregunta que surge al analizar este relato a la luz de los criterios de unidad de estas culturas andinas fueron diversas en su origen y luego fueron "refractarias", entre otras cosas, a la homogeneización producida desde las metrópolis coloniales primero y las republicanas, entonces eso quiere decir que esa identidad se ha mantenido. ¿De dónde surge entonces



presunción de que tiene sentido englobarlas a todas bajo un común denominador?

Antes de pasar a discutir la real posibilidad de que existan en efecto relaciones estrechas entre las distintas culturas reconocibles dentro de ese territorio en determinados aspectos, aunque no en todos, me parece que es importante advertir que cronológicamente, la primera homogeneización de lo andino partió de la perspectiva ilustrada neoeuropea, que cifró esa identidad en la otredad de las culturas englobadas bajo ese territorio con respecto a sí misma, lo cual representa una típica operación colonizadora, que simplifica categóricamente al otro para mejor controlarlo. Es más que probable que de esta primera construcción imaginaria se derive nuestra presuposición de unidad de lo andino, que todavía suele asumirse sin suficiente examen, induciendo para todas las culturas de la región rasgos que sólo se han encontrado en algunas de ellas. Bajo los auspicios del modelo del Tawantinsuyu, esta inducción incompleta buscó todavía otra simplificación mayor, mediante el curioso postulado de que "en el Perú se concentra con mayor vigor la problemática andina", curioso porque si se lo examina detenidamente, se descubre que esta sólo podría ser una conclusión, resultante de un conocimiento más o menos profundo del estado de cosas a todo lo largo de la región, que estamos lejos de tener en un grado mínimamente aceptable. Y hablo como quien se ocupa de la temática pertinente en el extremo sur de la región delimitada, el "noroeste argentino", sobre cuyas culturas populares indígenas vigentes existe en un desconocimiento mayúsculo, fruto por cierto de una larga tradición académica, en la que hasta el día de hoy sigue predominando el desconocimiento de la otredad de estas culturas, o, en todo caso, de su derecho a preservarla.

El otro factor que determinó la construcción de lo andino desde el ojo hegemónico fue la delimitación territorial y administrativa de las naciones-estado, que arrojaron como consecuencia la necesidad para las élites

de configurar un discurso que incorporara las masas rurales a los proyectos de naciones modernas liberales. En este discurso, el área relevante se vio seccionada, pero otra vez no por criterios que derivan de su propia naturaleza, sino por las fronteras azarosamente impuestas. En este contexto puede entenderse, por ejemplo, que el surgimiento de discursos indigenistas, destinados a denunciar el estado de servidumbre de las masas indígenas como obstáculo para el progreso nacional, en la medida que contradecía el modo de producción liberal donde cada ciudadano debe controlar sus actos de producción y consumo, se realizara en términos de "problema indígena" circunscripto dentro de cada nación-estado. Es en este sentido que los discursos indigenistas pueden categorizarse como típicos discursos postcoloniales, surgidos de la necesidad de la élite de incorporar las masas rurales al proceso del desarrollo de una nación moderna.

Las novelas indigenistas, surgida en este contexto ideológico, fueron el modelo de la propuesta conceptual de las "literaturas heterogéneas" de Antonio Cornejo Polar, definidas como aquellas en las que un elemento de un modo de producción cultural se articula en el marco de otro modo de producción cultural. En este caso, el modo de producción cultural andino constituye el referente de, novela, prestigioso género narrativo del modo de producción cultural ilustrado neoeuropeo. Sin embargo, a lo largo del desarrollo de esta literatura heterogénea, lo andino fue durante mucho tiempo la construcción imaginada por el sujeto hegemónico, una situación que sólo entró en crisis cuando las transformaciones acaecidas en las formaciones sociales nacionales permitieran que individuos formados en mayor cercanía con las culturas andinas comenzaran a hacer escuchar su voz en ese circuito. El año 1941 puede tomarse como un punto de articulación de la crisis, pues entonces se publican *El mundo es Ancho y Ajeno* de Ciro Alegría, y particularmente *Yawar fiesta*, novela clave en el desarrollo del proyecto de José María Arguedas, decidido a desterrar la imagen ignominiosa que del indio venía dando la novela indigenista y la creación de un español que, con "sutiles desordenamientos", pudiera expresar las particularidades del alma indígena que él había conocido y vivido profundamente en su infancia. El proyecto de Arguedas culmina en su novela póstuma, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, donde, en lugar de un dialecto que conjugara la exigencias literarias canónicas con su voluntad expresiva andina (generando un dialecto que no se habla en ninguna parte) experimenta el entrecruzamiento de las reproducciones de las diversas variedades dialectales que conviven en el puerto de Chimbote en el auge del boom pesquero de los sesenta, y a través de las cuales intenta plasmar los conflictos económicos y sociales que conmueven la sociedad nacional.

Un proyecto diferente mueve a Arturo Peralta, puneño exiliado que bajo el seudónimo de Gamaliel Churata publica en La Paz en 1957 el multigenérico e inquietante texto titulado *El pez de oro*, donde a través de una quechuiaymarización de un español cervantino, desarrolla su utopía de la reinstauración de una sociedad justa inspirada en un idealizado incario. Este dis-

curso constituye una contrapropuesta militante a la homogeneización de lo andino percibida como otredad por los sujetos neoeuropeos. En este caso, la unidad de lo andino se plantea como una reserva cultural latente como una ch'ulla en los habitantes del territorio, dotada de una energía que le permitirá reinstaurarse en la modernidad. Ser antiguo es el mejor modo de ser moderno, afirma Churata, y por eso se apropia de todas las formas genéricas europeas y dialoga combativamente con los textos fundamentales de la cultura conquistadora para ponerlos en tela de juicio permanente. Aunque quizá pueda atribuirse alguna influencia decisiva en la producción de este texto al espíritu de avanzada que animó a las vanguardias europeas, su concepción ideológica se nutrió sin duda directamente de los discursos mesiánicos que acompañaron la ola de levantamiento indígenas durante las primeras décadas del siglo XX, y un poco más indirectamente en la tradición que Lienhard ha llamado el Pachacuti taki, de la cual son exponentes, por ejemplo las distintas versiones de Inkarrí y una tradición poética cuyas manifestaciones Lienhard ha detectado en textos tanto de 1921 como de 1984.

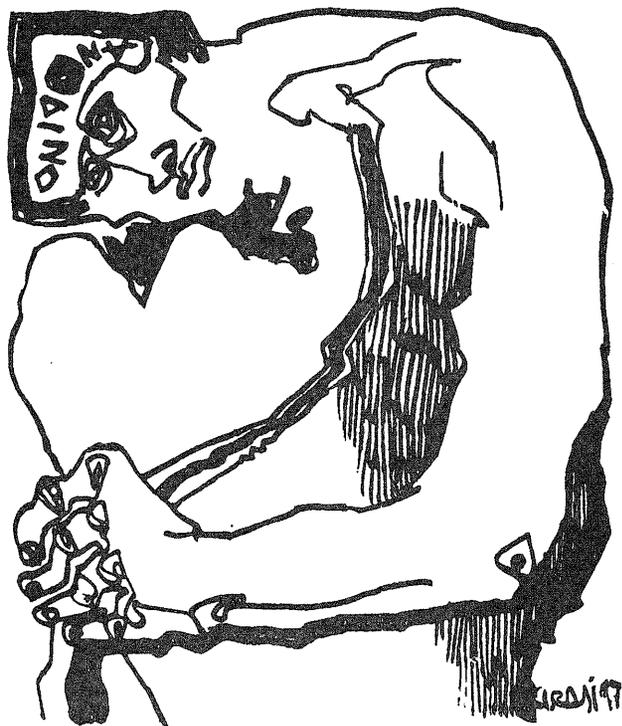
Munido de este discurso panandino, no resulta extraño que el libro de Churata no haya alcanzado aceptación en el contexto letrado neoeuropeo y que sólo hoy puede hablarse de un relativo aumento de consideración, aunque apenas todavía en los márgenes de la institución de los estudios literarios latinoamericanos. Desde el problema que a nosotros nos atañe, representa la emergencia más impetuosa y desbordada que conocemos de una voluntad panandina cuyo carácter imaginario se comprueba precisamente en lo denodado del esfuerzo.

Frente al claro sesgo ideológico de estos dos contrapuestos discursos que construyen una imaginaria unidad de lo andino, el uno por parte de un proyecto colonizador, el otro actualizado una heroica y secular resistencia, quienes estamos embarcados en la produc-

ción del conocimiento socialmente útil, debemos seguramente tomar una posición que garantice la más adecuada representación de la realidad y la menor sumisión a los factores del poder que han practicado la sistemática exclusión de estas culturas. Esto implica, en primer lugar, tomar conciencia de las presunciones apriorísticas que homogeneizan lo andino desde distintas posiciones discursivas y buscar las generalizaciones relevantes sobre la base de las investigaciones empíricas cuya base conceptual podamos sustentar desde criterios epistemológicos lo más independientes posibles.

¿Qué se incluye entonces bajo el rótulo de "literaturas andinas contemporáneas"? Podemos decir, como síntesis de esta ya apretada argumentación, que se incluye cualquier práctica discursiva jerarquizada solas otras en el seno de una comunidad de comunicación dada en la que de alguna manera emerja el sujeto andino, definido este a su vez en términos de las culturas otras del sujeto neoeuropeo, vinculadas históricamente a las culturas originarias en el área que, por ahora operativamente, podríamos considerar pertinentes. Desde este punto de vista, se incluyen, ciertamente prácticas del circuito neoeuropeo como las que he analizado y mucho más, en la medida en que puedan aquilatar el grado de penetración de los sujetos andinos en ella al menos denunciar su falsificación. Este trabajo se ha vuelto cada vez más complejo, por cuanto formas de articulación de los sujetos andinos en formaciones sociales relevantes se han diversificado cada vez más y sus posiciones ya no pueden reducirse al campesinado. Y, sin embargo, es con las prácticas discursivas vigentes en las comunidades rurales semirurales donde el mayor esfuerzo nos espera, y cuanto allí es donde están vigentes los circuitos de comunicación más puramente andinos, mayormente canalizados por vía de la oralidad, un campo con particular dinámica puede percibirse adecuadamente con los aparatos conceptuales heredados de un total consolidado grafocentrismo. De hecho, como he argumentado en otra parte, los estudios literarios latinoamericanos - y diría, más bien, los estudios culturales general - pesa la tarea de reformular el objeto de estudio y la metodología de trabajo a la luz de las consecuencias que conlleva la incorporación de la oralidad.

Un breve estudio semiótico de la hermosa fotografía del afiche con que se difundió la noticia de este tan grande espacio de reflexión y formación que ha constituido para mí el curso de Lingüística y Educación Bilingüe permitirá coronar estas breves reflexiones con una simbólica declaración de nuestra tarea. La fotografía muestra primer plano un magnífico portón colonial, que encierra tras sus rejas otros tantos símbolos de la historia colonializadora de los Andes: un edificio colonial, la escuela mástil destinado al símbolo nacional republicano, sujetos andinos apenas se divisan en la piel trigueña; las trenzas que se adivinan entre los estudiantes desfiladas por el delantal blanco. Nuestra tarea consiste en romper el candado para acercarnos a estos sujetos liberados, o quizá invertir la foto, para que podamos asumir la perspectiva desde los apus que se delin borrosos en el fondo.



DE RETORNO A LA NOVELISTICA DE ERNESTO SABATO

- Enrique Rosas Paravicino -

Pocos son los escritores latino-americanos que logran conseguir una simbiosis magistral de novela y ensayo, esos dos géneros tan definitivos de muchas consagraciones. Ernesto Sábato (nacido en Rojas, Buenos Aires, en 1911) forma parte de esa reducida estirpe. Es ya conocido que esta proclividad por la reflexión le viene a Sábato desde venenos diversos: de su etapa inicial de hombre de ciencia, de su predisposición a cierta angustia metafísica, de una fina sensibilidad orientada a escrutar la desesperanza humana, y de otros tantos factores que subyacen en el caudal de sus más remotas vivencias. En 1943 renunció a su quehacer científico (que era la física y las matemáticas) porque se convenció que el verdadero estudio sobre el hombre no pasa por esas disciplinas. Había llegado entonces a la convicción de que sólo a través de la reflexión literaria, filosófica y metafísica podía develarse el gran secreto "que rodea la existencia humana". Años más tarde, Sábato dirá en su ensayo *El escritor y sus fantasmas* lo siguiente: "La novela intenta explorar y encontrar un sentido en la existencia del hombre, y eso resulta a menudo incompatible con la obtención de la 'mera belleza'. Intenta dar la totalidad del hombre. Y ésa es también la pretensión de la metafísica, pero no de las bellas artes."

Si bien Sábato oscila siempre entre el ensayo y la novela, sin embargo es este segundo género que le confiere la trascendencia que empieza a alcanzar a partir de 1948. Su trilogía novelística (muy parecida en el número a *La Orestiada* de esquiló, ese clásico griego que en el



siglo V antes de Cristo subrayaba ya la fatalidad del destino) posee una

sinéresis de estética, humanismo, y ética sabatianos. En un primer instante, cuando aparece *El Túnel*, su primera novela, el lector tiene la impresión de estar ante un escritor muy reflexivo, dotado de una aguda capacidad de interpretación, aunque en la medida que se accede a más textos suyos, constatamos que la intuición es además otro rasgo tan gravitante en sus indagaciones, particularmente de ese lado oscuro del universo que él llama *investigaciones sobre las fuerzas ocultas y las potencias del mal*.

La estética literaria sabatiana se funda en principios más filosóficos que formales. Al contrario de otros escritores que sólo propugnan la renovación técnica y lingüística, Sábato postula un discurso narrativo que va directamente al meollo de la conciencia humana. El empleo de la diversidad de técnicas narrativas varía de acuerdo a los grados de complejidad estructural cada vez más crecientes de su novelística. Como pocos de su generación, le asignó a la novela un rol mucho más que un mero vehículo estético. Para Sábato la novela es toda una opción integradora, capaz de restituir al ser humano aquella unidad parcelada por la "razón instrumental", esa racionalidad hegemónica que tanto estrago causara en el derrotero de la sociedad moderna¹. Su obsesión actúa por ahí. En 1982 expresa en el diario Clarín de Buenos Aires: "Hay dos movimientos que debemos apoyar en esta formidable crisis de nuestro tiempo. Uno, el de la liberación de los pueblos oprimidos (...) El otro es común para cualquier sociedad actual o futura: el retorno a la unidad primigenia del hombre

1 Luis Britto García dice de este tema: "El discurso que segrega las funciones del lenguaje es el mismo que pretende separar a los hombres en científicos, seres sociales, dirigentes, poetas, actores e inventores de códigos, y prohíbe a cada ser humano ejercer más de una función para luego prohibírselas todas. Si tal disección es posible en el campo semiológico, no es válida en el antropológico: el ser humano es un sistema de integración e implicación mutua de funciones y discursos; toda civilización es un arreglo específico de conexiones entre ellos." (Cit. CASA DE LAS AMERICAS. No. 201)



con la revalorización del pensamiento mítico-simbólico. Para esto el arte desempeña un papel esencial y de primera magnitud, frente a la ciencia, que ha sido responsable de la fatal escisión."

El Túnel (1948) tiene la gran virtud de definir el cimiento estético y filosófico de lo que sería el mundo sabatiano. En esta *nouvelle* de atmósfera tensa, de un trazado psicológico preciso, el lector asiste a la inmolación del alma humana en ese espejismo alucinante que es el amor de Juan Pablo Castel por María Iribarne. El atormentado pintor, que es Castel, encarna al homicida maniático que es capaz de reflexionar sobre la condición humana, a partir del recuento de su crimen. Este rasgo es una constante en la poética sabatiana, pero en *El Túnel* la reflexión alcanza con frecuencia ribetes sórdidos: "Que el mundo es horrible, es una verdad que no necesita demostración. Bastaría un hecho para probarlo, en todo caso: en un campo de concentración un ex pianista se quejó de hambre y entonces lo obligaron a comerse una rata, *pero viva*." Como se podrá apreciar, el pathos que emana de la conciencia homicida del protagonista no hace sino imprimir una gran tirantez al relato. Sin embargo, como todo texto primigenio, *El Túnel* resulta siendo un prelude necesario para la obra que vendría después, que en este caso es *Sobre héroes y tumbas*, la ópera magna del escritor argentino.

Hay quien inscribe a Ernesto Sábato en la línea de la creación barroca, no por su estilo, sino por su capacidad "de producir la superación de la inmanencia literaria y de aludir vivamente a la situación histórica"². De ser así *Sobre héroes y tumbas* (1961) sería entonces la expresión más cabal de esa tendencia tan controversialmente debatida. Desde un inicio, la publicación de este segundo texto fue señalada por la crítica como obra fundadora de una nueva vertiente en la literatura latinoamericana. Su propuesta acrecentaba no sólo la narrativa fantástica rioplatense, sino apuntalaba además la percepción del

mundo-cloaca, concatenado a una referencialidad tanto histórica como actual de la sociedad argentina. *Sobre héroes y tumbas* es la típica novela heredera de los atributos de la *Bildungsroman* donde el ser humano corre inexorablemente al encuentro de su destino. Martín del castillo (e héroe reflexivo) que funciona como el *alter ego* del Sábato joven, Alejandra, la sacerdotisa incestuosa que oficia el culto de su propia tragedia Fernando Vidal, el antihéroe que incuba esa obsesión demoníaca por develar el misterio de la Secta de los Ciegos; Bruno, la segunda personificación autobiográfica del narrador omnisciente; el espíritu de general Lavalle que asiste a su propio funeral en el páramo andino. todos, todos están inmersos en esa trama délfica que hace del hombre una ficha del destino. En su tercer novela, *Abaddón el exterminado*; Sábato reiterará así sobre este tema: "Pascal afirma que la vida es un mesa de juego, en la que el destino pone nuestro nacimiento, nuestro carácter, nuestra circunstancia, que no podemos eludir."

Novela por demás compleja como los grandes frisos de la literatura universal, *Sobre héroes y tumbas* integra en su densidad varias historias que discurren en un simbiosis de tiempos diversos. No obstante, hay quien como el crítico Carlos Ossa cree percibir "un gran quiebre, un corte insuperable que está representado en *Informe sobre ciegos*, que abre un gran hiato en todo el hilo conductor del relato..."³. juicio nuestro, tal fractura no existía ya que la estructuración de una novela no siempre sigue las líneas armoniosas de cierta geometría abstracta. En su afán de totalidad representativa, la novela integra las hebras disímiles de la psicología humana, recoge la voz plural de varias conciencias, entrelaza los cabos sueltos de una realidad intrincada que no tiene la lógica de la aritmética, sino por el contrario la complejidad absurda de la vida. En ese sentido, *Informe sobre ciegos* puede interpretarse también como gran parábola de la civilización hegemónica (tenebrosamente po-

2 Graciela Maturo, Historia de la Literatura Latinoamericana, fascículo 9. Ed. Oveja Negra

3 Carlos Ossa: "La nueva generación de autores" HECHOS MUNDIALES No 61.

ciaca) que, a través de organismos ocultos de carácter religioso, económico, científico y de inteligencia, controla y regula la vida de los individuos en un mundo, como el moderno, donde la evolución social y cultural de la especie humana ha quedado rígidamente encausada en un orden mundial monocéntrico.

Abaddón el exterminador, el tercer texto de la orestíada de Sábato, es aún mucho más intrincado y poliangular. Novela de una simbología plural, en la que la apretada imbricación de hechos y la vasta polifonía de voces exigen del lector una participación singular. Le exigen a que sea pieza activa del mismo engranaje de las historias, a que ponga las manos en el fuego de los rituales expiatorios, puesto que no recibirá del narrador ninguna concesión facilista. Texto confesional y de introspección en el que el demiurgo se desnuda para que su alma dicte un testimonio completo sobre las oblaciones del sujeto creador. Aquí el novelista Sábato, al aparecer como personaje de su propia novela, goza de esa extraña libertad de reinventar los hechos desde el interior del discurso. Comparte el teatro de la ficción con personajes disímiles como el orate Natalicio Barragán, Marcelo Carranza (el guerrillero asesinado), Jorge Ledesma, los incestuosos Nacho y Agustina, el judaísta Schneider, el soñador Carlucho y el nazi Schnitzler, entre otros. En la evocación de otros personajes idealistas, aparece también el Che Guevara, en su justa dimensión humana y épica, como la conciencia activa que encarna la utopía revolucionaria.

Abaddón el exterminador establece también vasos comunicantes con las anteriores novelas de Sábato. Con frecuencia reaparecen aquí los espíritus impenitentes de *El Túnel* y de *Sobre héroes y tumbas*. Da la impresión de que el hilo narrativo de estos dos textos se prolongara en el entramado del tercer discurso novelesco. Las obsesiones de la búsqueda sabatiana siguen siendo las mismas (aunque más enriquecidas por su expansión a otros tópicos), es decir: la conspiración de

las *potencias del mal*, la crisis de la civilización moderna, la vigencia de la realidad extrasensorial, la revaloración de la racionalidad mítico-simbólica, la necesidad de la utopía como proyecto alternativo, el rol del arte y la literatura en el proceso de humanización de la sociedad, etc. Otro tema recurrente del discurso es el mismo acto de novelar. En la carta a un joven escritor, al que lo trata de "Querido y remoto muchacho", Sábato abunda en disquisiciones puntuales sobre la aventura de escribir en un contexto de decadencia de valores. El mensaje, como es de suponer, es de gran optimismo. Y esta fe de hierro en la literatura se ve repotenciada con la advocación de paradigmas como Shakespeare, Stendhal, Balzac, Dostoievski, Flaubert, Proust, Melville, Hemingway, Faulkner y Kafka, entre otros, que también son los modelos incontrastables de Sábato.

Toda esta plasmación escritural (en la que se fusionan libros de ensayo y de narrativa) halla una consonancia inobjetable en la praxis política y ciudadana de su autor. Este unimismarse de la prédica y de la actitud lo llevó a Sábato a presidir la Comisión Nacional sobre Desaparición de Personas, una designación indiscutible hecha a la altura de su entereza moral y de su coraje. En el período infame de la dictadura militar, el notable escritor continuó reflexionando en voz alta sobre problemas públicos como los de defensa de las libertades ciudadanas, la necesidad de la democracia, la convivencia política, la ilegitimidad de los gobiernos de facto, la plena justicia social. Estas opiniones, inicialmente difundidas por diversos medios de prensa, luego fueron reunidas en dos breves volúmenes, *Apologías y rechazos* (1980) y *La robotización del hombre* (1981). De ese modo, al entrelazar su vocación estética universal con su actitud de compromiso público con sus compatriotas, Sábato se constituye también en un gran referente moral, en alguien que los hombres de este tiempo -y los de mañana- sabrán identificar por su entrega a los fines más elevados de la verdadera dignificación humana.



LA VIOLENCIA POLITICA Y LA NARRATIVA PERUANA ANDINA: 1986-1996

- Mark Cox -

En los años ochenta y los comienzos de los noventa el Perú experimenta un alto nivel de violencia política. Aunque un análisis desde la perspectiva de la narrativa ficticia tarda unos años, en 1986 aparecen las primeras obras publicadas sobre la violencia. Desde 1986 por lo menos cuarenta y siete escritores han publicado setenta y ocho cuentos, y dieciocho novelas acerca de la violencia política. Esta producción forma parte de un «boom» en la narrativa andina que comienza en los años ochenta.

La teoría del campo de la producción cultural de Pierre Bourdieu analiza las condiciones sociales de la producción, la distribución, y el consumo de bienes culturales. Usando la teoría de Bourdieu, este artículo plantea la idea que este «boom» fue ayudado en gran parte por la demanda de un público lector, la labor de casas editoriales, concursos literarios que les confieren consagración a escritores, y escritores jóvenes que se enfocan en la región andina.

Una razón para este «boom» en la narrativa andina es un público lector con interés en el tema de la violencia política. En un estudio acerca de la narrativa indigenista, Efraín Kristal opina que una razón principal para el éxito de la narrativa indigenista ha sido la curiosidad acerca de la sierra por lectores en las ciudades. Conjetura que por causa de las migraciones masivas a los centros urbanos disminuye el interés y el misterio asociados con las personas de la sierra debido a su cercanía (58). Sin embargo, con la violencia en los años ochenta y noventa aumenta el interés por lo que acontece en la sierra.

Donde hay una demanda, es necesario tener una oferta, y Lluvia Editores se ha destacado en sus esfuerzos por promover y distribuir obras narrativas sobre la región

andina. Fundada en 1978, ha publicado unos doscientos cincuenta libros de narrativa y de poesía. Esteban Quiroz, su dueño y editor, comenta que una meta principal de Lluvia Editores es publicar literatura por escritores de su generación, muchos de ellos de las provincias (Entrevista 19 junio 1995). Quiere

escritores. Es casi la cuarta parte de los cuarenta y siete escritores que han atrevido a tocar el tema. Quiere decir que no quiere decir que haya tenido una política expresa de publicar con una temática sobre la violencia política sino que es un tema importante para una generación de escritores. La meta de Lluvia Editores es prom



decir que son principalmente escritores del llamado «baby boom», nacidos entre 1946 y 1964.

Dos muestras del impacto de Lluvia Editores se ven en la producción de obras neoindigenistas y obras sobre la violencia política. En *La narrativa indigenista peruana* (1994), Tomás G. Escajadillo denomina a diecinueve escritores como «Los últimos» escritores de la narrativa neoindigenista (187-241). Lluvia Editores ha publicado libros de la mayoría de estos escritores. En cuanto a la violencia política, ha publicado por lo menos una obra con temática sobre la violencia de once

a esa generación. Ninguna otra editorial ha tenido el mismo interés en el área de la narrativa sobre violencia política. Cuatro editoriales han producido dos libros con temática sobre la violencia y las otras han publicado solo un libro. Así, se destaca aún el papel importante que ha jugado Lluvia Editores.

Una fuente principal de la generación de escritores en el campo de la producción cultural en los años ochenta y noventa ha sido el concurso bianual Premio Cuentos, patrocinado por Petrus. Su función en el campo es

LA VIOLENCIA POLITICA Y LA NARRATIVA PERUANA ANDINA: 1986-1996

- Mark Cox -

En los años ochenta y los comienzos de los noventa el Perú experimenta un alto nivel de violencia política. Aunque un análisis desde la perspectiva de la narrativa ficticia tarda unos años, en 1986 aparecen las primeras obras publicadas sobre la violencia. Desde 1986 por lo menos cuarenta y siete escritores han publicado setenta y ocho cuentos, y dieciocho novelas acerca de la violencia política. Esta producción forma parte de un «boom» en la narrativa andina que comienza en los años ochenta.

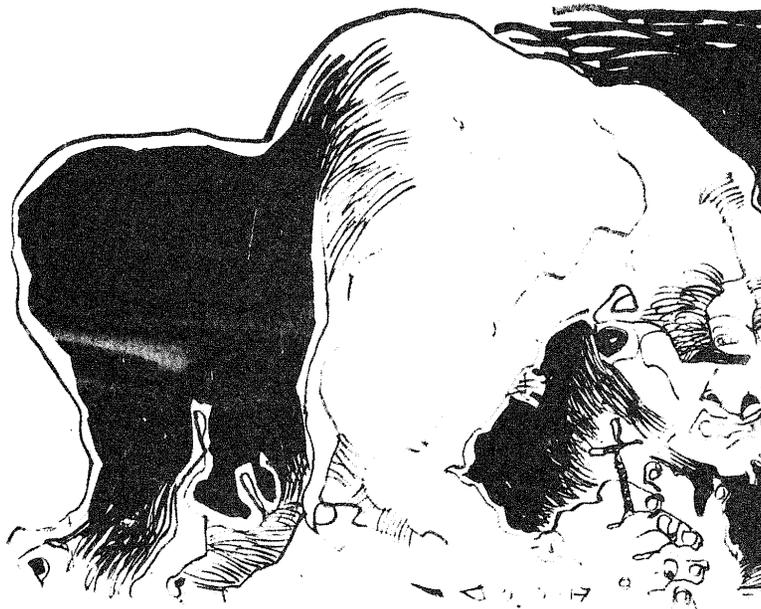
La teoría del campo de la producción cultural de Pierre Bourdieu analiza las condiciones sociales de la producción, la distribución, y el consumo de bienes culturales. Usando la teoría de Bourdieu, este artículo plantea la idea que este «boom» fue ayudado en gran parte por la demanda de un público lector, la labor de casas editoriales, concursos literarios que les confieren consagración a escritores, y escritores jóvenes que se enfocan en la región andina.

Una razón para este «boom» en la narrativa andina es un público lector con interés en el tema de la violencia política. En un estudio acerca de la narrativa indigenista, Efraín Kristal opina que una razón principal para el éxito de la narrativa indigenista ha sido la curiosidad acerca de la sierra por lectores en las ciudades. Conjetura que por causa de las migraciones masivas a los centros urbanos disminuye el interés y el misterio asociados con las personas de la sierra debido a su cercanía (58). Sin embargo, con la violencia en los años ochenta y noventa aumenta el interés por lo que acontece en la sierra.

Donde hay una demanda, es necesario tener una oferta, y Lluvia Editores se ha destacado en sus esfuerzos por promover y distribuir obras narrativas sobre la región

andina. Fundada en 1978, ha publicado unos doscientos cincuenta libros de narrativa y de poesía. Esteban Quiroz, su dueño y editor, comenta que una meta principal de Lluvia Editores es publicar literatura por escritores de su generación, muchos de ellos de las provincias (Entrevista 19 junio 1995). Quiere

escritores. Es casi la cuarta parte los cuarenta y siete escritores han atrevido a tocar el tema no quiere decir que haya tenido política expresa de publicar con una temática sobre la violencia sino que es un tema importante una generación de escritores. La meta de Lluvia Editores es pro-



decir que son principalmente escritores del llamado «baby boom», nacidos entre 1946 y 1964.

Dos muestras del impacto de Lluvia Editores se ven en la producción de obras neoindigenistas y obras sobre la violencia política. En *La narrativa indigenista peruana* (1994), Tomás G. Escajadillo denomina a diecinueve escritores como «Los últimos» escritores de la narrativa neoindigenista (187-241). Lluvia Editores ha publicado libros de la mayoría de estos escritores. En cuanto a la violencia política, ha publicado por lo menos una obra con temática sobre la violencia de once

a esa generación. Ninguna editorial ha tenido el mismo interés en el área de la narrativa sobre violencia política. Cuatro editoriales han producido doce libros con temática sobre la violencia y las otras han publicado otros libros. Así, se destaca aún el papel importante que ha tenido Lluvia Editores.

Una fuente principal de producción de escritores en el campo de la producción cultural en los años ochenta y noventa ha sido el concurso bianual Premio Cuento, patrocinado por Petromin. Su función en el campo e

conferir consagración institucional a productores contemporáneos (Bourdieu 26). Durante todos los concursos han participado representantes de instituciones claves como la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, la Pontificia Universidad Católica del Perú, el Instituto Nacional de Cultura, el Pen Club del Perú, y Petroperú. Desde el comienzo del concurso en 1979, ciento seis escritores han sido premiados. Entre estos finalistas y ganadores figuran varios escritores de las provincias o que escriben sobre las provincias.

Cinco de los cuentos premiados por el concurso Copé han tratado de la violencia. Dante Castro Arrasco

otros cuentos incluyen a Oscar Colchado Lucio (1979 y 1981), Feliciano Padilla Chalco (1992), Alfredo Pita (1979), Enrique Rosas Paravicino (1987), Jorge Valenzuela (1985), y Zeín Zorrilla (1983). Julio Ortega (1981), Oscar Colchado Lucio (1983) y Luis Nieto Degregori (1992) ganaron el primer premio. Por lo tanto, el Premio Copé de Cuento ha jugado un papel importante en preparar el terreno para que otros escritores traten el tema de la violencia.

En el concurso «El cuento de las mil palabras», patrocinado por *Caretas*, otros cuentos sobre la violencia, al igual que escritores que tratan del tema, han sido premiados.

miados por otros cuentos incluyen a Sócrates Zuzunaga Huaita, Guillermo Niño de Guzmán, Alfredo Pita, y Pilar Dughi.

Otras obras sobre la violencia política han sido premiadas en diferentes concursos literarios. *Un rincón para los muertos* (1987), de Samuel Cavero, ganó el Premio Nacional de Novela «Francisco Izquierdo Ríos» patrocinado por la Asociación Nacional de Escritores y Artistas. Fuera del país, Dante Castro Arrasco ganó el Premio Casa de las Américas del cuento en 1992, con *Tierra de pishtacos*. Dos de los seis cuentos tratan de la violencia. Oscar Colchado Lucio ganó el primer premio en el Concurso Latinoamericano de Cuento, organizado por el Consejo de Integración Cultural Latinoamericana con su libro de cuentos *Hacia el Janaq Pacha* (1988).

Con este vistazo a escritores que han sido finalistas o ganadores en concursos literarios, se sabe que hay muchos escritores que han tratado el tema de la violencia, y, además, son considerados con cierto talento por haber sido premiados por estos concursos.

Al analizar a los escritores que han publicado un cuento o más sobre la violencia, es claro que la violencia es un elemento que define a una generación de escritores. Sólo ha sido posible conseguir la fecha de nacimiento de treinta y uno de los cuarenta y siete escritores que han publicado algo sobre la violencia política. Con unas excepciones notables, son los escritores más jóvenes quienes primero afrontan el tema de la violencia en su producción narrativa. La edad promedio de estos treinta y un escritores en 1980, el comienzo de la guerra, era 29 años, y el promedio cuando publicaron una primera obra sobre la violencia era 36 años. Había seis escritores mayores de cincuenta años cuando publicaron su primera obra sobre la violencia, siete entre 40 y 49 años, doce entre 30 y 39 años, y seis entre 20 y 29 años. Las primeras obras publicadas sobre la violencia por los escritores que tenían más de cincuenta años fueron a partir de



(1987) con «Ñakay Pacha (el tiempo del dolor)», y Jaime Pantigozo (1994) con «El canto del tuco» ganaron el segundo premio. Finalistas fueron Enrique Rosas Paravicino (1985) con «Al filo del rayo», Walter Ventosilla (1992) con «Trampa tendida», y Zeín Zorrilla (1985) con «Castrando al buey.» Especialmente importantes son los casos de Rosas, Zorrilla, y Castro, porque en esa época era un poco riesgoso, quizá políticamente y profesionalmente, tratar del tema.¹ Escritores que han escrito sobre la violencia y han sido premiados por

Hace falta hacer un análisis completo, pero basándose en el libro reciente, *13 años de los mejores cuentos de 1000 palabras* (1995), es posible hacer unos comentarios preliminares. Cuentos premiados sobre la violencia incluyen: Matilde Baralia O'Connell «La muerte de Aurora» (1986), Oscar Colchado Lucio «Hacia el Janaq Pacha» (tercer lugar 1987), Walter Ventosilla Quispe «En la quebrada» (1987), y Aída Pachás Legoas «El puente» (segundo lugar 1989). Escritores que han escrito sobre la violencia y han sido pre-

1 Véase el debate entre Dante Castro y Luis Nieto Degregori: Dante Castro, «Los Andes en llamas», *Unicornio* 31, 7 de mayo de 1990, y Luis Nieto Degregori, «Incendio en un vaso de agua», *Unicornio* 32, 21 de mayo de 1990.

1990, cuatro años después de las primeras publicaciones sobre la violencia. También se destaca la ausencia de un gran número de escritores mayores y ya establecidos que no han publicado nada sobre el tema.

Al analizar la producción narrativa según el origen geográfico del escritor, se puede llegar a la conclusión preliminar que los escritores del sur y del centro han dedicado más de su producción narrativa a la violencia que los escritores del norte y de Lima/Callao. De los treinta y cuatro escritores con el lugar de nacimiento (en el Perú) identificado, trece son de Lima o el Callao. De estos, seis han publicado sólo un cuento, y dos han publicado dos cuentos. Sólo Dante Castro y Ricardo Vírquez, seis y dieciséis cuentos respectivamente, y Abelardo Sánchez León, Percy Pereira, y Guillermo Thorndike, cada uno con una novela, han publicado más. Del norte hay dos escritores (de La Libertad y de Cajamarca) y han publicado una novela (Pedro Morillas) y un cuento (Alfredo Pita). Del centro hay doce escritores: tres de Ancash, seis de Ayacucho, dos de Huancavelica, y uno de Ica.² Cuatro han publicado un sólo cuento y dos han publicado dos cuentos. Julio Ortega, Zonia Cueto/Clodoaldo Soto, Samuel Cavero, y Luis Castro Padilla han publicado novelas, y Julián Pérez ha publicado cuatro cuentos. En el sur hay siete escritores, cuatro del Cusco, dos de Arequipa, y uno de Puno. Este grupo de escritores ha sido el más prolífico. En cuanto a cuentos, Luis Nieto Degregori ha publicado siete, Enrique Rosas Paravicino y Eloy Feria Macizo seis, Mario Guevara Paredes y Feliciano Padilla Chalco tres, y Jaime Pantigozo uno. Mario Vargas Llosa y Rosas Paravicino han publicado novelas.

Desde otra perspectiva, se puede comparar a los 106 escritores que han sido finalistas y ganadores en el Premio Copé con los escritores que han publicado obras sobre la

violencia. Según la región geográfica se tiene el número de escritores y el porcentaje de los finalistas y ganadores del Premio Copé: Lima/Callao (44, 42%), norte (23, 22%), centro (18, 17%), y sur (15, 14%).³ De los treinta y cuatro escritores que han escrito sobre la violencia, se tiene los siguientes números: Lima/Callao (13, 38%), norte (2, 6%), centro (12, 35%), y sur (7, 21%). Al analizar las diferencias, es obvio que los escritores procedentes del centro y del sur se preocupan más del tema de la violencia política.

¿Cuál es el futuro de la consagración de estos escritores? Todavía es muy temprano para atrever a dar una respuesta. Pierre

escritores. En la lista de *Hueso número* Mario Vargas Llosa estaba el quinto lugar (93). En la encuesta «Las 10 mejores novelas peruanas hecha por *Debate* en 1994-95, Vargas Llosa encabeza la lista y tiene cinco veces más votos que cualquier otro escritor, menos Arguedas. Sin embargo, las novelas más premiadas de Vargas Llosa son las que publicó en los años sesenta, con la excepción notable de *La guerra del fin del mundo* (29-31). Poco a poco, Vargas Llosa ha ganado más consagración. En casos similares con Bryce y Scorza. En *Hueso número* Bryce estaba en el lugar quince y en *Debate* estaba en el tercer lugar. Scorza estaba en el lugar veinte y dos, y luego en el décimo



Bourdieu señala que el sistema educacional tiene un proceso lento de evolución en cuanto a la inclusión de nuevos escritores (26). Tomando dos encuestas de *Hueso número* y *Debate* como ejemplos del proceso lento de consagración, se ve más claro. En la encuesta de los diez mejores prosistas en *Hueso número* en 1979 Mario Vargas Llosa estaba en el quinto lugar con 43 de 68 votos, o sea 63% de los votos (93).⁴ Tomando en cuenta un enfoque diferente, todavía es posible ver cómo cambian las ideas sobre la calidad de los

lugar. De los cinco escritores vivos que recibieron más votos en la encuesta de *Debate*, todos publicaron sus primeras obras en los años sesenta y nacieron en los años treinta hasta 1942. Si se compara los votos de todos los participantes y los once críticos literarios⁵, los grupos escogen a los mismos escritores para las primeras cinco posiciones.

Quiere decir que los escritores «baby boom» tendrán que seguir escribiendo, luchando por establecerse en el campo de la producción

2 Zonia Cueto y Clodoaldo Soto, ambos de Ayacucho, escribieron una novela juntos.

3 Un escritor nació en Alemania, otro en Nueva York, y no hay información sobre el origen de cuatro.

4 Los cinco mejores prosistas eran: Arguedas, Inca Garcilaso, Ribeyro, Mariátegui, y Vargas Llosa.

5 Raúl Bueno Chávez, Antonio Cornejo Polar, Washington Delgado, Peter Elmore, Tomás G. Escajadillo, Ricardo González Vigil, Miguel Ángel Huamán, Marco Martos, Estuardo Nuñez, Abelardo Oquendo, y Julio Ortega.

cultural, y esperando ganar la atención de lectores, editores, críticos literarios, y otros. Será interesante seguir a esta generación de escritores para ver cómo progresan.

CITAS CITADAS

Bourdieu, Pierre. «The Market of Symbolic Goods». *Poetics* 14 (1985): 13-44.

Castro, Dante. «Los Andes en llamas». *Unicornio* 31, 7 de mayo de 1990.

- Entrevista personal. 21 junio 1996. Departamento de Relaciones Públicas de Petroperú. *Avenida Oeste y los cuentos ganadores del Premio Copé 1981*. Lima: Ediciones Copé, 1982.

- *Cide Hamete Benengeli, coautor del Quijote y los cuentos ganadores del Premio Copé 1987*. Lima: Ediciones Copé, 1989.

- *Corallera Negra y los cuentos ganadores del Premio Copé 1983*. Lima: Ediciones Copé, 1984.

- *Cuando las últimas luces se hayan apagado y los cuentos ganadores del Premio Copé 1994*. Lima: Ediciones Copé, 1995.

- *La fuga de Agamenón Castro y los cuentos ganadores del Premio Copé 1985*. Lima: Ediciones Copé, 1986.

- *La iniciación suprema de Guacri Caur y los cuentos ganadores del Premio Copé 1989*. Lima: Ediciones Copé, 1991.

- *María Nieves y los cuentos ganadores del Premio Copé 1992*. Lima: Ediciones Copé, 1994.

- *Premio Copé de cuento 1979*. Lima: Ediciones Copé, 1981.

«Las 10 mejores novelas peruanas». *Debate* marzo-abril (1995): 28-43. Escajadillo, Tomás G. *La narrativa indigenista peruana*. Lima: Mantaro, 1994.

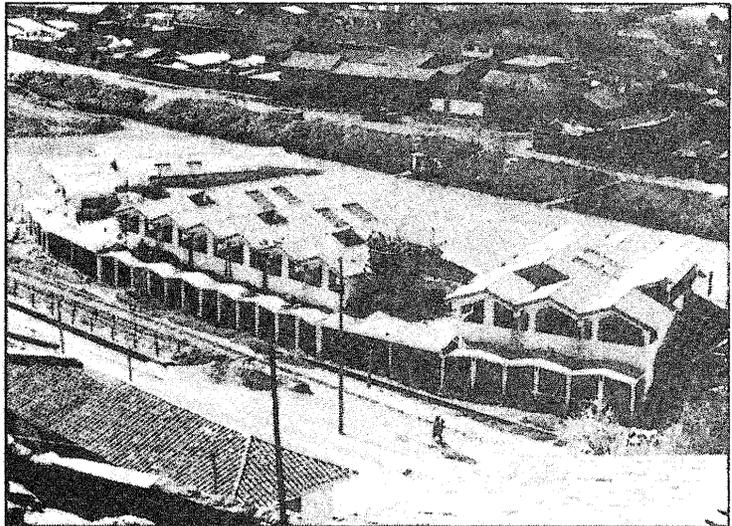
Kristal, Efraín. «Del indigenismo a la narrativa urbana en el Perú». *Revista de crítica literaria latinoamericana* 14.27 (1988): 57-74.

Nieto Degregori, Luis. Entrevista personal. 7 julio 1996.- «Incendio en un vaso de agua». *Unicornio* 32, 21 de mayo de 1990.

«Preferencias literarias II: prosistas». *Hueso número* 3 (1979): 92-99. Quiroz Cisneros, Esteban. Entrevista personal. 19 junio 1995.

13 años de los mejores cuentos de 1000 palabras. Lima: Jaime Campodónico, 1995.

EL TERMINAL TERRESTRE YA ES UNA REALIDAD



*Próxima inauguración del
Gran Terminal Terrestre del Cusco.
La infraestructura de mayor importancia
Comercial y Económica de la ciudad.*

**SEPARE AHORA MISMO SU LOCAL
EN LA EMUFEC (EMPRESA
MUNICIPAL DE FESTEJOS
RECREACION Y TURISMO DEL
CUSCO), AV. EL SOL 103, GALERIAS
TURISTICAS OF. 101 - TEL. 226711
CUSCO**

ALTO EN EL CAMINO

Había un bosque que ardía en diciembre
y una catedral detenida entre oscuras flores
muchos hombres llegaron a la orilla del lago
otros pasaron de largo empujados por el viento
me quedé en el bosque que ardía en diciembre
porque alguien había muerto en la ciudad
con una camisa azul y una carta en la mano
mientras muchachas de lejanos países salían
de una estación que se introducía en la noche.
Pasajeros de otros tiempos aún se asomaban
a un universo de fulgurantes predicciones.
La orilla del lago se reflejaba en la ventanilla
el viento alborotaba cabelleras juveniles
el hombre de la camisa azul entró en la catedral
otros pasaron de largo entre flores oscuras
las muchachas desnudas en el bosque rumoroso
miraban a los que retornaban de la noche
la luna iluminaba a los pasajeros en el lago
uno de ellos dijo que nunca sospechó nada
era diciembre y el bosque ardía al mediodía
y en la noche no hubo flores en la catedral.

Jesús Urzagasti

ENTREVISTA CON CESAR ITIER

“El teatro quechua cuzqueño”

- Luis Nieto Degregori -

En su libro *El teatro quechua del Cuzco*, coeditado por el Instituto Francés de Estudios Andinos y el Centro Bartolomé de Las Casas, el filólogo francés César Itier rescata un capítulo importante de la historia literaria cuzqueña y en general peruana. Sobre este apasionante tema versa la siguiente entrevista.

¿Por qué es importante este fenómeno cultural del teatro quechua en el Cuzco?

Es un fenómeno literario que ha caído en un olvido casi total, pero que tuvo un gran desarrollo entre la época de la Guerra del Pacífico y mediados de nuestro siglo. Es importante a la vez como testimonio de lo que fue la cultura y la sociedad del Cuzco en esa época y también porque hay obras literarias que tienen una calidad muy grande e interesante, que son todavía dignas de leerse y de representarse.

¿Dentro de qué tradición se enmarca este teatro quechua?

Hay una muy antigua tradición que se remonta al parecer por lo menos hasta fines del siglo XVI, pero que está documentada con textos dramáticos en quechua solamente a partir de mediados del siglo XVII. Es una tradición criolla, cuzqueña, de escribir literatura erudita en quechua, religiosa pero también profana, y uno de los géneros en los que más desarrolló esa literatura fue el teatro. Hubo una actividad dramática ininterrumpida por lo menos desde mediados del siglo XVII hasta el XX, con momentos de menor o mayor auge, por supuesto.

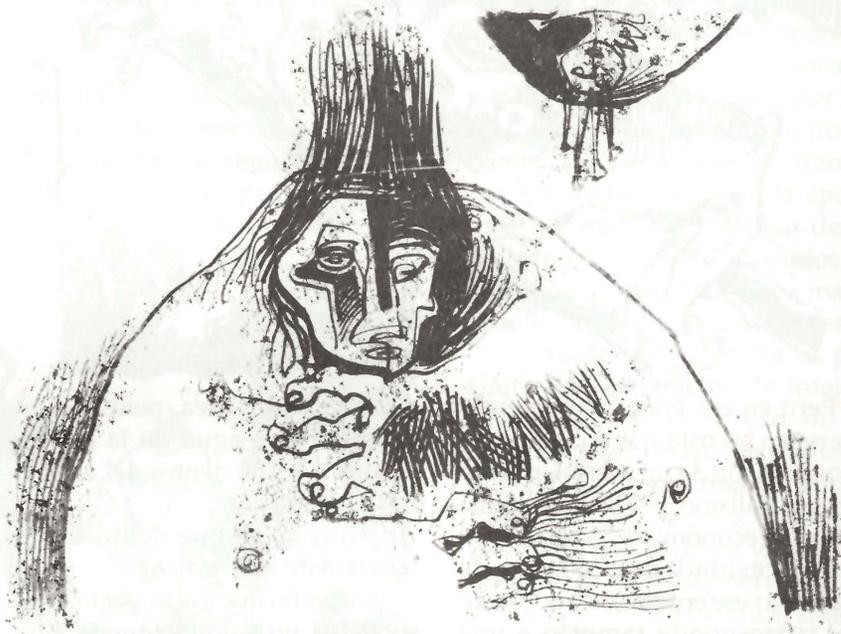
Entonces, esos autores de principios de nuestro siglo recogen una tradición muy antigua y es

realmente una tradición, como se puede ver en el vocabulario, en la manera de hacer teatro, de hacer poesía. En cierta forma, lo que tenemos a principios de siglo es el último destello de una antigua tradición literaria.

¿Cómo es este teatro cuzqueño de comienzos de siglo? ¿Qué temática maneja? ¿A qué público va dirigido?

Es un teatro escrito por

rosos, que son dramas ambientados en la época de los Incas, con temas históricos sacados de las crónicas o de leyendas regionales todavía vigentes, y las comedias costumbristas ambientadas en el mundo rural del Cuzco de la época, comedias casi todas que denuncian el gamonalismo, los abusos contra los indígenas, a las malas autoridades y ese tipo de problemas, que son tópicos de la



miembros de lo que sería la élite social cuzqueña de la época: medianos terratenientes, universitarios, personas que tenían estudios superiores y también curas. El público de ese teatro abarca toda la sociedad, desde los estratos más altos, que en esa época eran todos quechuahablantes, hasta los estratos populares e incluso estratos más rurales, cuando las obras se representaban en pequeñas ciudades o en pueblos de la región.

Hay dos tipos de obras: los “dramas incaicos”, los más nume-

literatura indigenista.

Los dramas incaicos pretender reanudar una tradición prehispánica, incaica, a través del modelo mayor de todos esos dramas, el “Ollantay”, pues en la época todos los intelectuales cuzqueños pensaban que el “Ollantay” era una obra incaica. Ciñeron su creación a este modelo con el objetivo de hacer un teatro nacional ambientado en la época de mayor gloria que había tenido el Perú y en la lengua que ellos reconocían como la lengua nacional; es decir, el quechua, no el castellano.

Sobre esto último que decías, me imagino que las élites cuzqueñas utilizan el teatro como un elemento para construir identidad y diferenciarse de Lima.

Sí, es una de sus motivaciones. Es una época en la que las tendencias regionalistas son muy fuertes. Hay por supuesto la voluntad de afirmar la mayor legitimidad nacional de las élites cuzqueñas, que se encuentran un poco postradas, marginadas, en el proceso de desarrollo que conoce

aprendido el quechua de la domesticidad muy numerosa que tenían en sus casas y que procedía del campo. Incluso hablaban quechua en esas familias de la élite entre ellos, entre padres e hijos, entre esposos, entre hermanos. También se hablaba quechua en conversaciones amicales, íntimas. El castellano era la lengua más bien de la esfera social y pública y era también la lengua de la enseñanza. Calificaban al castellano de lengua moderna; en cambio, al quechua

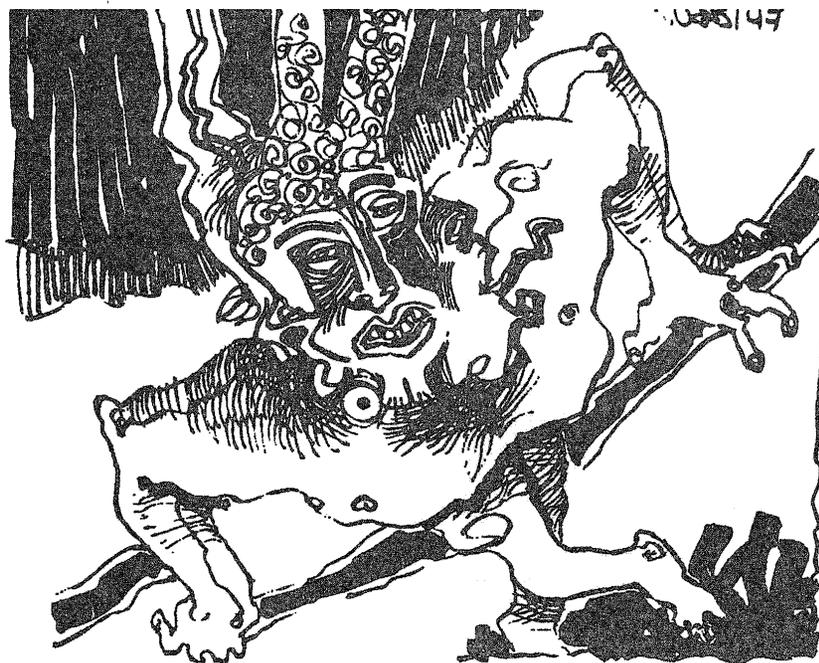
Lima, a la sierra central, a Bolívar y en una oportunidad ha ido a Ecuador y Argentina. Entonces recordamos que a principios del siglo la mayoría de los peruanos eran quechuahablantes bilingües monolingües y que a cada una de esas representaciones asistían treinta, cuarenta o cincuenta personas, pero a veces hasta centenares, entonces es posible pensar que ese teatro tuvo un impacto bastante importante, tal vez comparable al de las más exitosas obras literarias que se publicaban en castellano en Lima.

¿Cuáles serían las razones del olvido en que ha caído?

Tal vez la principal razón es de tipo ideológico. A partir de los años cuarenta, cincuenta, las ciudades de la sierra sur conocen un desarrollo económico importante. Los vínculos con Lima se hacen mucho más estrechos, al tiempo que surge una clase media numerosa. Todas esas transformaciones sociales van a implicar un rechazo del quechua. Los grupos sociales ascendentes nuevos que se desarrollan en Cuzco y en otras ciudades de la sierra andina dejan de hablar quechua. Hasta los años cincuenta el quechua no era una marca de inferioridad social o cultural que sí era síntoma de esto era saber el castellano. Pero a partir de mediados de nuestro siglo el quechua en sí se convierte en símbolo de atraso, de arcaísmo, de inferioridad social. Entonces, la gente deja de practicarlo y de enseñárselo a sus hijos. El olvido en el que ha caído este teatro a partir de los años cincuenta coincide, pues, con un momento en que la población urbana trata de olvidar sus tradiciones y de mirar hacia adelante.

Hay un personaje que intervino en la introducción al teatro que es quien en cierto modo contribuyó a que este teatro quechua pueda ser rescatado por Georges Dumézil. ¿Quién es?

Georges Dumézil es un filólogo e historiador de las religiones, especialista en mitología,



el Perú en esa época, mucho más fuerte en la costa que en la sierra y acompañado de un acentuamiento del centralismo político, administrativo y económico. Sin embargo, esa necesidad que sienten de reafirmar ese arraigamiento nacional corresponde también a una demanda del público limeño, que quiere ver en el Cuzco el depositario de las tradiciones autóctonas del Perú.

Otro tema interesante es el del idioma que hablaban las élites cuzqueñas. ¿Cuál era la situación lingüística del Cuzco en ese período?

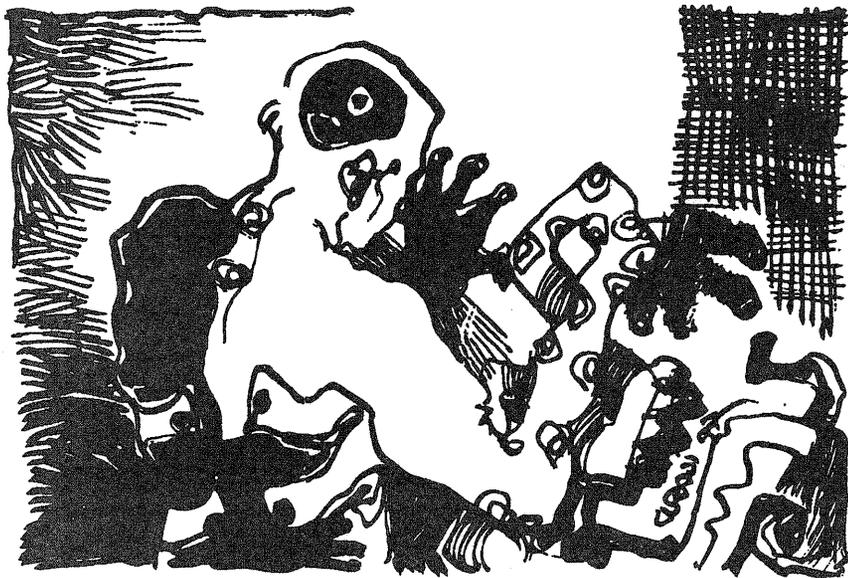
En la ciudad del Cuzco por lo menos la mitad de la población era quechuahablante monolingüe y entre la mitad y un tercio era bilingüe quechua-castellano, y a este sector pertenecía justamente la élite y la clase media. Ellos habían

de lengua primitiva, pero el quechua era la lengua de la comunicación diaria, dentro del estrato mismo de la élite.

¿Cuál crees que debió ser el impacto de este teatro?

Sospecho que ese impacto en la sociedad no sólo cuzqueña sino peruana en general pudo ser bastante importante. Tengo hasta ahora un poco más de treinta libretos de dramas y comedias en quechua y tengo registradas un poco más de cien obras que se escribieron y se representaron en la época. Sospecho que fueron más, tal vez muchas más. Algunas de esas obras fueron representadas numerosas veces y varias compañías dramáticas cuzqueñas viajaban en giras de manera muy regular por toda una región que se extendía desde Puno hasta Abancay. Incluso hicieron varias giras a

falleció hace exactamente diez años y que se especializó mayormente en los idiomas y las mitologías indo-europeas. El siempre había soñado con conocer el Cuzco y en el año 1952 decidió tomarse unas vacaciones, se estableció en esta ciudad por unos seis meses y aprendió quechua rápidamente. Trabajó de manera muy cercana con Andrés Alencastre, conoció a varios de los dramaturgos cuzqueños que todavía vivían y copió unas diecinueve obras dramáticas que se habían escrito entre la Guerra del Pacífico y mediados del presente siglo. Posteriormente en Francia publicó tres de estas obras: dos comedias de los años treinta de Andrés Alencastre y un drama incaico, "Sumaq Tika", de Nicanor Jara. Esa "Sumaq Tika", que se compuso en 1892, fue la obra más representada y de más éxito a lo largo de toda esa época. Finalmente, publicó varios artículos, muy importantes, de lingüística y de etnografía sobre el quechua y posteriormente volvió a su antigua y principal dedicación.



Dumézil, cuando estaba en el Perú, trabó amistad con un historiador peruanista francés, Pierre Duviols, quien fue mi asesor de tesis. Cuando yo me acerqué a Pierre Duviols para hacer una maestría con él, me propuso ese tema del teatro quechua, que nadie conocía todavía.

Quizás debiera acotar aquí que

otra de las razones por las que ese teatro cayó en el olvido es que los andinistas no suelen manejar el quechua. Entonces, los textos en quechua, de cualquier naturaleza, de cualquier época, han sido ampliamente subexplotados. Muchas veces nuestro conocimiento de la cultura andina está sesgado por esa falta de conocimiento del idioma de parte de la mayoría de los que estudian esa realidad.

Has hecho mención a tu tesis, que es la que da origen al libro motivo de esta entrevista. ¿Qué diferencias hay entre el libro y la tesis de doctorado?

Yo empecé a trabajar sobre ese tema el año 84 y sustenté la tesis de doctorado en 1991. Mi tesis es una presentación general de lo que fue ese fenómeno dramático. Presento, por una parte, una antología de extractos de varias obras de distintos autores y un intento de comprensión de lo que fue ese fenómeno en general. Posteriormente, seguí trabajando sobre el tema, profundicé en algunos aspectos y decidí no

publicar la tesis tal como estaba sino hacer dos libros, dedicando el primero a un autor en particular. La obra que escogí fue la de Nemesio Zúñiga Cazorla porque su dramas fueron los que más me gustaron y conmovieron. Me pareció que tenían una calidad literaria muy importante y que era un dramaturgo muy logrado. En

el segundo tomé presentaré la obra del conjunto de otros autores y publicaré unas cuatro o cinco obras en quechua acompañadas con una traducción.

Cuéntanos un poco sobre Nemesio Zúñiga Cazorla, el autor al que presentas en esta oportunidad.

Nemesio Zúñiga Cazorla no es muy representativo de lo que fue ese teatro porque la mayoría de los autores que escribieron y representaron obras desde la Guerra del Pacífico hasta los años treinta por lo menos pertenecían a un estrato social y cultural muy definido, de medianos terratenientes residentes en la ciudad que habían seguido casi todos estudios universitarios y estaban muy vinculados a las ideas indigenistas y también a las ideas de González Prada. Defendían en sus dramas una visión de la sociedad peruana muy marcada por las ideas positivistas y por las de González Prada porque justamente, a pesar de que los dramas estaban ambientados en la época inca, en realidad trataban de la sociedad peruana de principios de siglo y, en particular, de sus males y de las razones por las cuales el Perú había sido derrotado por Chile. Esa generación de intelectuales peruanos, y eso no es exclusivo del Cuzco, se dedica a denunciar el gamonalismo que impera en el campo, a denunciar el centralismo de Lima y, entre las taras de la sociedad peruana que denuncian, está el control que la iglesia ejerce sobre la población, a veces obscurantista o abusivo.

Entonces, un autor como Nemesio Zúñiga Cazorla -de una extracción social más modesta y que no había estudiado en la universidad sino en el seminario, ordenándose cura en 1917- se va a dedicar a defender a la iglesia contra los ataques de los intelectuales universitarios positivistas. A través de ese teatro, observamos como los intelectuales universitarios y la iglesia están peleando por el control ideológico de la población. Es probablemente en esta región del Cuzco, a través

del teatro, donde más se dio ese enfrentamiento entre dos tipos de intelectuales, enfrentamiento que por lo demás se dio en todo el país, pero por otros medios.

¿Qué relación encuentras entre este teatro quechua y el Inti Raymi?

Hay una relación bastante estrecha. Es cierta forma podemos decir que el Inti Raymi echa sus raíces en todo ese teatro que se produce desde fines del siglo pasado. La idea de representar el

muy práctica porque muy bien podría desaparecer el quechua y no producirse mayores problemas sociales. Yo creo, sin embargo, que un idioma es una riqueza, un patrimonio constituido durante miles y miles de años y que cada vez que desaparece una lengua son miles y miles de años de creación cultural que desaparecen para siempre. Yo creo que cada generación tiene la responsabilidad de conservar, enriquecer, hacer evolucionar el patrimonio cultural

olvidado es justamente mostrar la riqueza de la tradición literaria quechua y contribuir en algo a los cultores, los que escriben este idioma, que los hay, pueden encontrar allí materia de reflexión para enriquecer su propia práctica literaria.

Una última pregunta, sobre otra vertiente de la tradición literaria quechua, la tradición oral. ¿Qué es ATOQ, el grupo de trabajo en el que estás actualmente?

Aparte de trabajar sobre la tradición literaria en el sentido estricto; es decir, la tradición escrita quechua, también trabajo sobre la tradición oral en esta lengua, es también una vertiente muy importante de la producción de textos y de la transmisión de ideas y de cultura entre los quechua hablantes. Somos muy pocas personas en el Perú los que trabajamos sobre la tradición quechua, pero algunos hemos formado una asociación que se llama ATOQ, que significa zorro quechua (el zorro es un personaje muy importante de la tradición oral quechua, de los cuentos), que también es la sigla de nuestra asociación: Archivo de la Tradición Oral Quechua. Esta asociación integramos por el momento cinco miembros: Ricardo Valderrama, Carmen Escalante, que viene trabajando desde hace muchos años sobre mitología y que también han recogido interesantes historias de vida; Andrés Chirinos, especialista en la elaboración de material de lectura para los programas de educación bilingüe a partir de la tradición quechua; y, finalmente, Geoffrey Taylor, que es un eminente filólogo australiano radicado en Francia desde hace muchos años y cuya obra más conocida es su edición y su traducción de la relación quechua de Huarochirí. El objetivo de la asociación es fomentar intercambios, la reflexión entre nosotros, y también tener una mayor presencia gracias a la suma de esfuerzos.



Inti Raymi es una idea que se remonta a mucho antes de 1944, cuando se escenificó por primera vez. En muchos dramas incaicos, desde fines del siglo anterior, hay escenas dedicadas a representar ceremonias religiosas incaicas, entre ellas el Inti Raymi. Además, varias veces a principios de siglo se trató de escenificar esta ceremonia en alguna plaza o algún teatro del Cuzco.

Una pregunta sobre un tema que mencionas en la introducción del libro: la importancia de que se siga cultivando el quechua como lengua literaria. ¿En qué radica esta importancia?

No sé si es una importancia

que hemos recibido de las generaciones anteriores. Entonces, a mi entender, el principal peligro que corre el quechua es justamente dejar de ser una lengua literaria. Si no se escribe y no se lee en quechua, si no existe nada para leer en este idioma que interese a quienes lo hablan, entonces simplemente dejará de transmitirse, de aprenderse y de enseñarse y desaparecerá. Por lo tanto, la existencia de una literatura es la condición primera para la supervivencia de un idioma en nuestro mundo. Por ello, una de las razones que me han movido a echar alguna luz sobre todo ese fenómeno literario ahora casi

LA RENOVADA ESCRITURA POETICA DE ESTOS TRES

- Mario Pantoja -

La primera manifestación escrita de Juan Alberto Osorio (Sicuaní, 1944) fue el *Ultimo Credo* (1966), un cuadernillo de su quehacer poético, en donde la dimensión del yo lírico está presente, y donde en composiciones cortas hace gala de su intención innovadora dentro de la poesía cusqueña contemporánea. Este cuadernillo, de economía verbal y de imaginación limitada, nos da la idea de un 'poeta puro': "Tu rostro de silencio,/ de palabra imposible,/ la miro,/ la siento.// Tu música inaudita/ los labios/me cierran". Aquí con lo simple de su escritura poética nos da pues el anuncio de una nueva poesía, en coincidencia con las pretensiones del movimiento Hora Zero, que hará su aparición en la capital en 1970 (integrado en su mayoría por poetas provincianos), con una lluvia de manifiestos que provocaron enojos, en poetas de grupos anteriores. En estos textos iniciales, Osorio acude a los ritmos de la poesía concreta (sin el lenguaje excesivamente incendiario de los otros poetas de ese entonces), a los que llega por una connatural tendencia personal, tanto emocional como reflexiva.

La Morada Escarlata (1970), que viene precedida por un cálido "testimonio conversacional" del autor, es índice de un creciente enriquecimiento en impulso lírico, calidad poética y unidad temática. El enfoque de Osorio es crítico. La visión del mundo se amplía en la medida que se exaltan las circunstancias de tiempos y hechos de la historia que ingresan a los poemas con rasgos concretos e identificables: "Que curas insatisfechos del reparto/ disputaban con soldados/ oro - bebida y amuletos./ Qué creían que ellos por las puras/ iban arriesgando el cuello/ sudando en marcha/ y sobre cactus decir misas sin vino/ y entre pisoteadas arcabuces/ interrumpidos coitos/

hipos/ caballos indiferentes/ tambalearse con la cruz en alto?". Hay en los poemas de este volumen una deslumbrante concreción y precisión del lenguaje, que permite que a la realidad misma transmita un complejo de pensamiento y emoción. El método coincide con lo que Eliot ha llamado 'el correlato objetivo', en el cual se evitan las limitaciones de la poesía tradicional.



Inaucis (1977), el más extenso de sus poemas, tras las huellas de Ezra Pound, Saint-John Perse y tras la ritualidad de Julio Ortega, "no obstante el anagrama de su título y el ambiente lírico que se respira en sus páginas - como sostiene el editor-, es una crónica poética de un hecho histórico, cuya particularidad le da una

vigencia trascendente".

Dueña de la belleza, la poesía en *Inaucis* alcanza, en sus realizaciones, la fuerza épica que los sostiene en pie, la celebración de su culmen lírico. Por eso la música la acompaña siempre. El resultado de su transfiguración épica no es una realidad que corresponde con la realidad ambiental de Sicuaní, sino algo que proyecta, irradia sobre el mundo circundante su propia sobreabundancia emotiva. El saber del poeta de "Camino a las Indias", se expresa por medio de transparencias, ocultándose al tiempo que se muestra, porque sólo se presenta en imágenes poéticas y movimientos, esa realidad que está en 50 cantos.

Este mejor poema de Osorio, *Inaucis* - seguramente de especial significado para el autor, ya anunciado en *La Morada Escarlata*, tiene la serenidad que le proporciona el calculado equilibrio entre la lírica y la épica. Una lectura incisiva - Manuel Pantigoso dixit- permite, sin embargo, extraer una intensa emocionalidad subyacente que sabe mostrar, a través del viaje de la historia y de los hechos cotidianos, el comportamiento humano y social del individuo dentro de la realidad determinada".

En efecto, *Inaucis* es el gran poema en movimiento, de la fuerza lírica en despliegue, de la expresión misma de la vida en su incensante transformación épica.

ROSAS: UNA POETICA DE "LOS DIOS TESTARUDOS"

Corro el riesgo, a todas luces, de parecer apologético de mi propia generación literaria, aunque prometo que no llegaré a escribir ninguna "bohemia de mi tiempo" (salvo a exigencia de una mujer sensual e inteligente). Sin embargo, debo decir que

Enrique Rosas (Ocongate, 1948) que ha publicado dos volúmenes de poesía, bajo los títulos de *Ubicación del Hombre* (1969) y *Los Dioses Testarudos* (1973), es una de las voces más representativas de la "Generación del 70", dentro de la literatura cusqueña contemporánea. El sabe del oficio de escribir poesía, desde muy joven (con la que arribó a la narrativa, para entretener al lector con una escritura personal muy bien trabajada, resultado de un largo aprendizaje poético, dentro de su cabal conocimiento del universo andino). Sabe de la voz prometeica de León Felipe: sabe de su fuego verbal. Continuador - pero por distinta ruta - de la línea excelente del poeta Español del *Exodo y del Llanto*, Rosas ha escalado al espacio cósmico de la poesía cusqueña contemporánea: colocando verso sobre verso los poemas, hasta edificar esa casa cósmica que es su primer libro, donde se albergan los "átomos radioactivos", los "aerolitos apagados" y los "relámpagos vivos"; donde también "ensaya el viento una desesperada danza". Estos elementos evidencian "las vivencias mítico - cósmicas que lleva consigo" el autor de "Sierra Lóbrega".

Esta generación del 70 que se volvió, enojosamente, término de innovación poética más audaz con el Movimiento Hora Zero, establecido en "Lima, la Horrible", que se pobló de poetas provincianos (liderados por los Pimentel, Ramírez y Verástegui), puede en el Cusco, legítimamente, proponer como tres de sus mejores libros *La Morada Escarlata* (1970), *Los Dioses Testarudos* (1973) y *Mate de Cedrón* (1974), de Juan Alberto Osorio, Enrique Rosas y Vladimir Herrera. Sólo algunas entonaciones, algunos énfasis de innovación, aproximan a estos tres libros delegados, pese a las enormes diferencias en sus estructuras poéticas.

Con *Los Dioses Testarudos*, que es una instancia mejor elaborada de la visión poética andina, Rosas sitúa a su poesía en la encrucijada de la tradición en lengua castellana (de los Neruda y Alberti) de base estético - ideológica. Bajo esta tendencia se va a inscribir, fácilmente, el final hallazgo de un nuevo lenguaje poético: al "realismo social" (reformulando las vivencias mítico-cósmicas de su pri-

mer libro) que se inspira en la relación dialéctica entre unidades textuales que registran el pulso vital de nuestro tiempo: "¡ Nosotros ! // Transeúntes de una calle que da fuera del tiempo, / (parias, gitanos, ilotas, yanaconas) / triturados por la armonía de los zodiacos. // ¡ Nosotros ! // Expulsados de todas las tribus, / espectando una danza de caníbales, / o el saqueo de un poblado de kampas. / ... // ¡ Nosotros ! // ... Millones de candidatos a la silla eléctrica. / Rostros fichados por las computadoras de la CIA. / Reos pendientes de juicio. / 'La inmensa mayoría'. / Los que hallan la locura en el horno del siglo" ("Banquete Presidido por una Bandera negra"). Libro con el que llega el autor a asumir



-claro está - la lectura de las circunstancias del presente y de la historia social de nuestros pueblos. De esta forma, cuando la poesía toma esa amplitud, recupera su propia función, se convierte en instrumento de exaltación mítica, de comunicación masiva, de solidaridad social. Y en esa misma línea, de *Tambores y Cadalsos* será el libro de entonación

parecida, aunque de una estructura poética diferente, pero al fin y al cabo el cierre del ciclo poético del que actualmente es uno de nuestros mejores narradores.

HERRERA: UNA POETICA " DEL VERANO INCULTO

Le bastó a Vladimir Herrera (Lampa, 1950), un poemario (*Mate de Cedrón*, 1974) para consagrarse como uno de los mejores poetas de la Generación del 70. Con este volumen de poemas de renovada escritura - al de Enrique Verástegui: *Extramuros del Mundo* (1971), como más significativos - consiguióidamente la admiración de lectores críticos de las más diversas tendencias: un consenso que pueden resumir muy pocas voces del 70 (menoscabadas la mayoría de ellas por reacciones que desataron las divisiones y los manifiestos 'parri de quienes animaban al movimiento Hora Zero, con pretensiones descentralistas (en su mayoría: provincianos), con la inauguración en Lima (enero 1970) luego lanzar la publicación de vista "Hora Zero" en Chiclayo y Pucallpa.

Herrera que ha vivido los años de su infancia y parte de su juventud en Cusco - a Confesión personal: "bajo el signo de Sagitario. Pasadas las Universidades del Cusco: Marcos, La Católica y el Pedagógico de Santiago de Chile, escuchar hablar de Derecho y Antropología; flor preferida es el crisantemo; número de suerte el 13, el libro les recomienda leer a los poetas: *La Condición Humana*".

Los años de furor poético de la Generación del 70, Herrera se traba también en Cusco escribiendo poemas para su primer libro, participando en las distintas actividades culturales con abierta polémica.

La poesía de Herrera, iniciada en *Mate de Cedrón* y continuada en *Verano Inculto* (Valencia, 1980) y *bre Poesía Peruana* (Barcelona) es una extraordinaria aventura de conocer poético: asumida con propia identidad puesta a prueba en cada libro; esta aventura empieza con el autoconocimiento, que a

implica el conocimiento de Góngora (en las Soledades) y de Martín Adán (en Travesía de Extramares y Escrito a Ciegas); continúa con el conocer a Lezama Lima (en Muerte de Narciso y La Fijeza), y culmina en el conocimiento de las formas críticas, del hacer poético, que es un discurso nunca completo y sólo pleno cuando afinca en la complejidad que requiere. Pero más que un mero proceso literario, este conocer, es un riesgo desnudo, cuyo acopio se despoja en cada poema, como si el lenguaje debiera recomenzar ante cada experiencia, para hacer, como ella misma, un acto único, irreplicable.

Un tanto parco, muy riguroso, exigente consigo mismo, Herrera nos ha entregado un segundo y tercer libros constituidos como los mejores de su escritura poética dentro de la poesía peruana en los últimos catorce años. Digamos que ha valido la pena esperar seis años para *Del Verano Inculto* y nueve años para *Pobre Poesía Peruana*. Los poemas de estos libros son excelentes (y son de nivel hispanoamericanos a juicio de muchos críticos). Estos dos libros son

obras de innegable madurez (tanto en sus recursos expresivos como en su visión profunda del quehacer poético). Leamos "Ritmo Hesiocástico" de *Del Verano Inculto*: "Ojos de galana sola en una frase común con olivos/ son mar espeso con alejandrinos y espuma y litoral/ irisado/ con naranjos enanos transportados en oda/ y rosas/ son mar que hace las veces de mar entrote de olas/ albergando/ El animal de la quimera y testuz/ de finísima práctica/ Luz de isla o cola de Juno/ caracterizan lejanía en el entendimiento, cobran de sí/ Devotas voluptuosas gobernándose/ y lunarios influidos/ fijos en la lectura errante/ y género epiceno el de dos astros/ cuando queda entre ambos/ Dos un indicio aspa y sospecha de agua soleada y/ servil con/ Aura de viajes señalada en mucho/ brazo desnudo y/ vertida/ En ensueño menor de hermana respirando siempre en/ lo herboso/ mi tema/ Eternizando el mar espeso con sosegar de velas/ y resaca".

A como va Vladimir Herrera en estos dos últimos libros, la poesía nace de la palabra y a ella se llega por iluminación, respondiendo a un de-

safio de la realidad compleja. La poesía, en *Del Verano Inculto*, nace de la conjunción de las palabras, de sus enlaces y conexiones insólitas de las que brota como ente superior lo poético.

Del Verano Inculto y *Pobre Poesía Peruana* resultan sin duda libros cercanos (y a la vez distantes) a la poesía barroca en lengua española.

Es pues el barroco de nuestros días - tal como muestra Herrera y observa Severo Sarduy-, también, "arte de abundancia, de hipérboles de voluptuosidad erótica y, en especial, de humor bajo las formas de la parodia". El estilo neobarroco se derrama en frases desbordantes, continuas digresiones, abundantes citas más o menos ingeniosas y erotizantes alusiones; ello es lo que se hace que el lenguaje se complique y se convierta, en los ejemplos más altos, en una especie de caos verbal, o en frases retorcidas que buscan el sentido en falsas concordancias que persiguen el abigarramiento del placer verbal. Lo que posibilita que estos dos libros sean las obras capitales de la lírica peruana contemporánea.

*Cuando visite
Cusco...*



ALPACA GOLDEN

*Alta calidad en prendas de vestir
en Alpaca y Alpaca Bebé*

*San Agustín 403
Telefax.: (5184) 262914*

*Palacio 110
Telf.: 622775*

APUNTE HALLADO EN UNA BASILICA MAS UNA APOSTILLA

Sin poder y sin sosiego, cristiano,
orate de raza antigua y manso
vuelves los ojos a Bizancio
pues aquí el tirano, tu padre,
no cesa en sus despojos:
Roma ha caído hace ya tanto.
Vencido y sin reposo busca piedad
en lo que queda del imperio
y nadie puede verte, creyente,
y apenas si importa: los enjutos
dioses agonizan sonriendo.
Tal vez resistan la tormenta
y recobren sus perdidas glorias;
otros, vencidos como tú,
tal vez inclinen la rígida cabeza
ante los nuevos redentores
que asoman tras de las lomas
para sembrar por fin tolerancia.

Escampaba y la tierra se entregaba a la noche
mas ni la lluvia ni la oscuridad apagaron
el fulgor de aquel mensaje: tolerancia
planta exótica por todos soñada y donde sea
desgarrada sin jamás haberla poseído
(pienso en el felino negro que recorre los Andes
descogotando todo lo que halla a su paso;
pienso, no lo duden, también en vosotros
enmascarados en la Danza de las Tijeras).
Habida cuenta de las noticias del país
ya no creo en la piedad de los nuevos,
y mucho menos en la de los bigotudos.

Pobres y jactanciosos como somos
ya pocas fuerzas nos quedan a los errantes
para recomponer aquel paraíso perdido.
¿Cómo enfrentarnos ante tan inmenso trabajo?
Los batracios croan a mis pies, a orillas
del camino que conduce al soledoso mar.

París, 96

Jorge Nájar

EL INCAISMO DE RICARDO PALMA EN LAS TRADICIONES PERUANAS

-Juan Zevallos Aguilar-

Una de las pocas cosas en la que todos los peruanos estamos de acuerdo es en nuestra admiración y respeto por los Incas y por el Tawantinsuyo. Este sentimiento de admiración y la subsiguiente celebración de las grandezas del Tawantinsuyo es denominado incaismo. El motivo para que los peruanos seamos incaistas se debe a que el incaismo nos hace sentir orgullosos de un pasado común que puede ser un modelo para el futuro, en vista de que no estamos satisfechos con el presente que vivimos. El consenso que tenemos los peruanos sobre la apreciación del pasado incaico es uno de los pocos logros de intelectuales y artistas que desde la "ciudad letrada" se han preocupado en construir una imagen positiva del Tawantinsuyo. La lista de escritores empeñados en esta tarea empieza con el Inca Garcilaso de la Vega que fijó las bases del incaismo que sigue siendo reforzado y modificado por intelectuales y artistas contemporáneos. Pero también no hay que olvidar que la población peruana no alfabeta, a través de otras formas culturales no literarias, como la tradición oral y los rituales, ha difundido y promovido el incaismo. De allí que si bien la mayoría de los peruanos de distintas épocas somos incaistas, los usos del incaismo están determinados por las diferentes agendas culturales, políticas y sociales que tenemos.

En este artículo voy a explorar el incaismo de Ricardo Palma. La importancia del incaismo del autor de las **Tradiciones peruanas** radica en la prestigiosa posición que ocupó en la institución literaria peruana del siglo XIX y en el hecho de que su obras constituyen el canon de la literatura peruana del siglo XIX. El carácter canónico de estos textos ha definido modalidades de escritura y tópicos en la literatura peruana¹ y, por tanto, su lectura obligatoria en los programas de estudio de los niveles primario, secundario y universitario. La obligatoriedad de su lectura hizo que la construcción incaista de Ricardo Palma modulara el incaismo de los peruanos alfabetos urbanos.

Sin lugar a dudas el objetivo más importante del proyecto intelectual y literario de Ricardo Palma fue la recuperación del pasado colonial. Sobre todo, la recuperación edulcorada de este pasado responde a una concepción de la identidad peruana mestiza en la que prevalecen los elementos hispanos.² Para Palma la colonia fue la época y la ciudad fue el escenario en los que se fraguaron el mestizaje peruano. Esta es una de las razones para que la mayor parte de las tradiciones peruanas se refieran a la colonia y se localicen en la Costa, en general, y en Lima en particular. Sin embargo, existen tres tradiciones con tema incaico.³ Estas

tradiciones incaistas están explícitamente articuladas a situaciones y personajes históricos de la conquista. Es notoria la diferencia que hace Palma entre incas e indios. En los textos literarios de Palma los Incas son, en sus palabras, diferentes de los "indios" que le tocó ver e interactuar en el siglo XIX.⁴ Palma establece la diferencia entre Incas e indios en base a una concepción multiétnica del Tawantinsuyo. Así, para Palma, una parte de los "indios" contemporáneos vendrían a ser una degeneración del grupo étnico Inca y la otra parte son los descendientes de grupos étnicos que estaban sometidos por los Incas.

Ricardo Palma se adscribe y refuerza la visión garcilasista de la prosperidad y grandeza del Tawantinsuyo, pero insiste en señalar que el "Imperio de los Incas" es una civilización muerta. Asimismo, a diferencia del Inca Garcilaso, relativiza la concepción de que en el Tawantinsuyo existía un "buen gobierno". De esta manera, junto a la celebración de la majestuosidad del poder incaico Palma en *Palla Huaracuna* tematiza el manejo arbitrario del poder de los Incas cuando sometían a otros grupos étnicos.⁵





Entonces la configuración del Tawantinsuyo como una formación cultural multiétnica en la cual el grupo étnico Inca somete con la arbitrariedad y la violencia a otros grupos étnicos deslegitima muy sutilmente aquella visión sublime del Tawantinsuyo con el propósito de justificar la conquista española. En este empeño de justificar la conquista española Palma diseña una economía discursiva trascendentalista. Palma utiliza las nociones de destino y azar por esta razón. Los Incas estaban destinados a ser conquistados por los españoles tal como lo anunciaba el sacerdote en *Palla Huaracuna* ⁶ o el mensaje divino que trasmite otro sacerdote en *La muerte en un beso*.⁷ De otra parte, no interpreta la multiétnicidad del Tawantinsuyo para explicar que la victoria de los conquistadores se produjo por las alianzas que establecieron con los grupos étnicos enemigos de los Incas tal como la evidencia histórica lo señala. Palma más bien reitera en *La muerte en un beso* que la "Fortuna" estaba en contra de los Incas y la conquista fue realizada por un puñado de valientes españoles que vencieron a miles de indios, tal como los hispanistas lo señalan hasta nuestros días. ⁸

La época del Tawantinsuyo que escoge Ricardo Palma en sus tradiciones es aquella que cubre los años de su máximo esplendor y expansión con el Inca Pachacutec en *Palla Huaracuna*, los años de la conquista en la que gobernaban Atahuallpa y su sucesor Toparca y los años de la resistencia indígena de Manco Inca en *La muerte en un beso* y *Los incas ajedrecistas*. Los rasgos comunes de los personajes que pertenecen a la realeza incaica son su poder, magnificencia y gallardía. Sin embargo, a excepción del Inca Pachacutec, todos los personajes incas que forman parte de sus historias

mueren de una manera similar. Los incas Atahu Toparca y Manco Inca están destinados a perecer manos españolas por circunstancias azarosas ligadas a un descontrol de emociones. Pachacutec goza de las magnificencias del poder pero el imperio que consolidando está condenado a desaparecer por la inteligencia del Inca Atahuallpa que le permite a jugar ajedrez mirando determinara su muerte y animadversión que adquiere de parte de uno de los conquistadores de menor rango. ⁹ Toparca es apresado por Diego de García con el propósito de poseer a Ocho la esposa de Toparca. Del mismo modo Manco morirá por un hecho fortuito que fue el efecto de la cólera inesperada de otro conquistador de menor cuantía. ¹⁰ En ningún caso se sugiere que la conquista fue una empresa política económica española ligada al desarrollo del colonialismo europeo. Palma sostiene con claridad meridiana su admiración por Francisco Pizarro, el artífice de la conquista según la versión oficial, y lo libra de cualquier responsabilidad de la conquista o arbitrariedad del poder. ¹¹ Según Palma, Francisco Pizarro en *La muerte en un beso* no tiene control de las acciones de los conquistadores que cometen los regicidios motivado por sus deseos o emociones personales.

Paralelo al discurso de celebración de los conquistadores. Los incas en *La muerte en un beso* son considerados personas traicioneras que siempre tramando actos contra los españoles.¹² Cuando se analiza esta configuración remarca el hecho de que algunas características son compartidas por los incas y los contemporáneos.¹³ Así establece una línea de continuidad entre incas e indios con el propósito de construir un estereotipo negativo. Esta construcción de estereotipo en el discurso palmiano se puede interpretar de dos maneras. Palma por un lado está manifiestamente su intranquilidad frente a las acciones de los contemporáneos; por otro lado, está tratando de neutralizar su desasosiego con el establecimiento de una continuidad histórica que fija su principio en la época incaica. ¹⁴

Ricardo Palma es consciente de que está elaborando una versión histórica. En sus tradiciones, simplemente señala sus fuentes de información es las fuentes de información oral para sostener la "verdad" de su relato. Pero queda la pregunta, si sus fuentes de información oral realmente existieron, por qué los informantes cuzqueños recuerdan los pormenores de las acciones que llevaron a los regicidios. Quiénes los cuzqueños que relataron estas historias aquellos cuzqueños letrados incaístas que promovieron la escenificación del *Ollantay* en que a pesar de que los textos de Palma proponen una hegemonía de la historia peruana se encuentran suficientes indicios de una historia alternativa.

1 Por ejemplo, Clorinda Matto de Turner escribió *Traición* tomando como modelo la tradición de Palma de la Riva Agüero escribe sobre Palla Huaracuna en *Peruanos* y José Santos Chocano escribe su versión de *La muerte en un beso* en el poema "La fusta" de su libro *Alma Ancestral*.

2 En el debate que se realizó sobre los orígenes incas del *Ollantay*, Ricardo Palma sostiene que el "Ollantay fue

en el segundo o tercer siglo de la conquista, y por pluma entendida en la literatura de los pueblos europeos, es la de que ni los antiguos ni los modernos poetas que han versificado en quichua hicieron uso de la rima, fuese ésta asonante o consonante." En: *Tradiciones Peruanas*. Madrid: Espasa Calpe S.A., 1953.

- 3 Estas son *La muerte en un beso* (1852), *Palla Huaracuna* (1860) y *Los incas ajedrecistas* (1910) publicadas en *Tradiciones Peruanas*. Madrid: Espasa Calpe S.A., 1953.
- 4 En una carta dirigida a Nicolás de Piérola, Ricardo Palma ensaya una opinión negativa contra los indígenas. "En mi concepto la causa principal del gran desastre del 83 está en que la mayoría del Perú la forma una raza abyecta y desagradable que Ud. quiso dignificar y ennoblecer. El indio no tiene sentido de patria, es enemigo nato del blanco y del hombre de la costa y señor por señor tanto le da ser chileno como turco." *Cartas a Piérola*. Lima: Editorial Milla Batres, 1979.
- 5 Esta tradición explica el origen de un topónimo quechua que da cuenta de una formación rocosa con forma de mujer. Según Palma en ese lugar fue ejecutada la doncella *pachi* (énfasis mío) por el Inca Tupac Yupanqui que está recorriendo su imperio. El Imperio Incaido está configurado como una formación económica y social próspera gobernada por Pachacutec pero al mismo tiempo "su cuerpo se ha bañado en la sangre de los enemigos."
- 6 "El gran sacerdote, al verlo moribundo, (cóndor herido) ha dicho que se acerca la ruina del imperio de Manco, y que otras gentes vendrán, en piraguas de alto bordo, a imponerle su religión y sus leyes."
- 7 "¡ Ojalá que el destino os sonría! Pero el dios de Tumbala me inspira a profetizarte, infeliz monarca, que serás el último de tu sagrada estripe. Tu reinado durará pocas lunas, y acaso tus vestiduras se verán también, como las de Atahualpa, manchadas con tu sangre."
- 8 " Pero ¡ay! que afanes tantos (planes de libertad) deben ser burlados por la fortuna que se encapricha en proteger a un puñado de castellanos".
- 9 Atahualpa interviene en una partida de ajedrez entre Hernandez de Soto y el tesorero Riquelme y hace ganar a Hernandez de Soto. Luego Hernandez invitó a jugar al Inca "cediéndole siempre las piezas blancas en muestra de respetuosa cortesía (...) y al cabo de un par de meses el discípulo era ya digno del maestro. Jugaba de igual a igual (...). La tradición popular asegura que el Inca no habría sido condenado a muerte si hubiera permanecido ignorante al ajedrez. Dice el pueblo que Atahualpa pagó con la vida el mate que por su consejo sufriera Riquelme en memorable tarde. En el famoso consejo de veinticuatro jueces, consejo convocado por Pizarro, se impuso a Atahualpa la pena de muerte por trece votos contra once. Riquelme fue uno de los trece que suscribieron la sentencia."
- 10 "El Inca se aespañoló (verbo de aquel siglo, equivalente a se españolizó) fácilmente, cobrando gran afición y aun destreza en ambos juegos, sobresaliendo como ajedrecista. Estaba escrito que, como al Inca Atahualpa, la afición al ajedrez había serle fatal al Inca Manco.

Una tarde hallábanse empeñados en una partida el Inca Manco y Gómez Pérez, teniendo por mirones a Diego Mendez y a tres caciques.

Mañco hizo una jugada de enroque no consentida por las prácticas del juego, y Gómez Pérez le arguyó:

- Es tarde para ese enroque, señor fullero.

No sabemos si el Inca alcanzaría darse cuenta de la acepción despectiva de la palabreja castellana; pero insistió en defender la que él creía correcta y válida jugada. Gómez Pérez volvió la

cara hacia su paisano Diego méndez y le dijo:

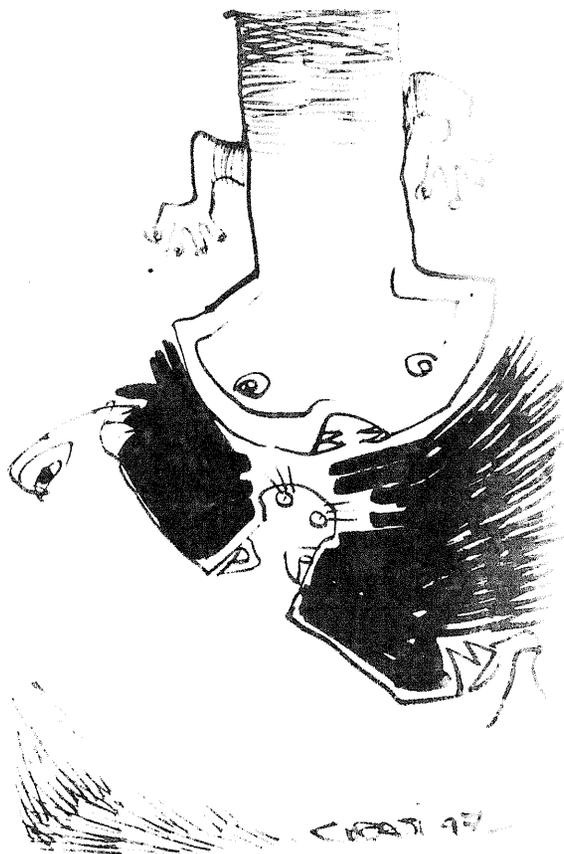
- Mire , capitán, con la que me sale este indio pu...erco!

Aquí cedo la palabra al cronista anónimo, cuyo manuscrito, que alcanza hasta la época del virrey Toledo, figura en el tomo VIII de Documentos inéditos del Archivo de Indias: "El Inca alzó entonces la mano y dióle un bofetón al español. Este metió mano a su daga y le dio dos puñaladas, de las que luego murió. Los indios acudieron a la venganza, e hicieron pedazos a dicho matador murió. Los indios acudieron a la venganza, e hicieron pedazos a dicho matador y a cuantos españoles en aquella provincia de Vilcabamba estaban".

"Varios cronistas dicen que la querrela tuvo lugar en el juego de bolos; pero otros afirman que el trágico suceso fue motivado por desacuerdo en una jugada de ajedrez.

La tradición popular entre los cuzqueños es la que yo relato, apoyándome también en la autoridad del anónimo escritor del siglo XVI."

- 11 "Disfrutando de la confianza de Pizarro, le arrancó una orden de prisión contra Toparca, de quien había motivos para recelar un alzamiento. Pizarro esa figura colosal en la historia del Perú, se dejaba dominar muchas veces por los caprichos de sus compañeros, y se prestó a ser juguete de don García."
- 12 " Toparca prepara, con ese sigilo inherente a los indios de América, los elementos necesarios para destruir a sus opresores."
- 13 " Y de entonces el indio, con la conciencia de su debilidad, es sombrío como el último rayo de luz. Por eso fué que gran parte del pueblo indiano prefirió sepultarse en las cuevas con sus ídolos, sus tesoros y sus recuerdos."
- 14 " Los antecedentes históricos nos dicen con sobrada elocuencia que el indio es orgánicamente cobarde. Bastaron 172 aventureros para aprisionar a Atahualpa, que iba escoltado por cincuenta mil hombres y realizar la conquista de un imperio cuyos habitantes contaban por millones." *Cartas a Piérola*. Lima: Editorial Milla Batres, 1979.



LA CIENCIA POPULAR TRADICIONAL EN HAPARKILLA

- Alfredo Valencia Zegarra -

La Pampa de Anta es una gran extensión plana e inundable que se extiende desde los pueblos de Anta e Izcuchaca hasta los grandes andenes incaicos de Zurite. De acuerdo a sus moradores, el nombre de Haparkilla en tiempos muy antiguos fue Hapinkilla, por cuanto en noches de luna toda la comunidad y la extensión llana que la rodea son iluminadas con extrema claridad. Sus habitantes tienen una concepción muy propia respecto a la ciencia popular tradicional: al cielo, los astros, la tierra y los distintos meteoros, concepción que vamos a exponer a continuación.¹

LA TIERRA

Los comuneros de Haparkilla tienen un concepto geocéntrico con respecto al movimiento del sol. Piensan que la tierra no se mueve y que se encuentra en el mismo lugar. El sol sale "por la parte de arriba y se pierde por el lado de abajo" como nos contó Saturnino Niso.

El anciano Manuel Pakillo nos manifestó que la "Pampa de Anta" en tiempos inmemoriales "cuando no había humanidad ni pueblos" estuvo cubierta de agua y que Dios envió hasta por tres veces a una paloma con el objeto de encontrar tierra. Finalmente el ave volvió con una pajita en el pico como señal de que las aguas se habían retirado. Estas aguas formaron las quebradas y los cerros pues el mundo antes de este evento era llano.

Cirilo Huamán nos dijo que en el subsuelo o "huqu Pacha" había hombrecitos muy pequeños, indicando con la mano una altura

aproximada de medio metro. Eran los "gentiles", que no causaban daño si no se les molestaba.

CABAÑUELAS Y EL CALENDARIO AGRICOLA

Los comuneros nos informaron que las cabañuelas constituyen una especie de previsión del tiempo, para lo cual hacen coincidir los doce primeros días del mes de agosto con las características meteorológicas de los doce meses del año que se avecina, comenzando por el primer mes que es agosto. Florentino Panti nos dijo que el tercer día del mes de agosto había llovido a medio día, lo cual quería decir que en el mes de octubre llovería a partir del 15.

Anastasio Ocos nos manifestó que el primer día de agosto comienza el «mosoq huata» o el año nuevo y es cuando viven la tierra, el fuego, así como los "gentiles" (espíritus de los antepasados) y los "Soqa".

En las comunidades de Haparkilla, Occoruro, Mosoqlacta, Markhu y Huerta, el cultivo del maíz se inicia en setiembre y la cosecha se realiza en abril o mayo. La siembra de la papa es en noviembre y la cosecha en abril. El trigo se cultiva de setiembre hasta mayo. La cebada desde noviembre hasta junio o julio y finalmente las habas se siembran en setiembre y se recogen en mayo.

LAS LAGUNILLAS

El comunero Pablo Páucar nos indicó que las lagunillas más importantes de la zona son las de Marquesbamba, de regular tamaño y con fauna principalmente de patos

silvestres y choqas, así como peces: chalwas y huitas. Existe lagunilla llamada Miraflores, que encuentra cerca de Huarocor y disminuye sus aguas en tiempos de secas.

Cerca de la comunidad del riachuelo Santa Rosa, cuya composta de ranas y unos cillos denominados "huitas" muriendo por la contaminación de las aguas debido a los desechos químicos proceden de la fábrica de Cachimayo, que se encuentran aguas arriba del riachuelo.

LA LLUVIA

La sequía es catastrófica para los cultivos de los comuneros por lo que la agricultura es la base de la economía. Esta es la razón por la que hacen una serie de ceremonias propiciatorias para que vengan las lluvias. En las noches, los niños de la comunidad se reúnen y, por las velas encendidas, salen en procesión cantando lo siguiente: "¡Hun Paraykita, Apachimuay, seññ Huaqcha Huahuaykipaq!".

Los niños nos dijeron que los mayores no participan en las salidas por cuanto se hallan pecados.

En las temporadas de sequía las aves tienen "atada" la lengua. Cuando se inician las primeras lluvias y chupan el jugo del maíz se les desata la lengua y recitan su canto melodioso.

Por el contrario, cuando llueve demasiado, hecho que ocurre generalmente durante los meses de enero a marzo causando inundaciones, colmando las ace-

1 La información sobre este tópico, la obtuve en el mes de julio de 1965, bajo la dirección del Dr. Demetrio Roca W. como prácticas de campo de Folklore. Visite la comunidad de Haparkilla, que se ubica en la Pampa de Anta (Cusco, Perú), entrevista siguientes comuneros: Pablo Paucar, Simón Pillco, Manuel Pakillo Q., Saturnino Niso, Cristobal Pillco, Joaquín Peres, Cirilo Huamán Paucar, Anastasio Ocos, Juan Huanka, Pablo Paucar, Fortunata Paiva; en Mosoqlacta a Juan Huanka, Gregorio Pillco, Cristobal Huerta a Florencio Apaza, Florentino Panti, Benigno Pillco; en Occoruro a Benigno Pillco, Juana P. Rocca, Cirilo Huamán; en José Hualpa, Timoteo Mosoq y Florentino Apaza.

malogrando los sembríos, destruyendo las casas y llenando de sapos la comunidad, la gente repite la siguiente corta oración para que pasen las lluvias: "Hay Papay Husarichinña".

Cristóbal Pillco nos manifestó que cuando la luna se encuentra en cuarto creciente o cuarto menguante durante los meses de diciembre a febrero las lluvias arrearán.

La luna influye en el ciclo menstrual de las mujeres y se nota por la falta de voluntad que demuestran para realizar sus actividades cotidianas.

Piensen que las nubes negras u oscuras o "Machu Phuyu" surgen de los manantes, hecho que se relaciona con el temor que tienen a los manantes o "Ponqhos" de donde procede el "Machu". El croar de los sapos en la noche anterior o con anticipación de algunas horas es presagio de lluvias.

EL SOL, LA LUNA, LA TIERRA Y SUS RELACIONES

Manuel Pakillo, en un descanso que por su edad debió tomar cuando se hallaba recogiendo papas en su chacra, nos manifestó que el sol es *marido* de la luna y los hombres son sus hijos. La tierra es también *madre* de todos los hombres, plantas y animales. A veces adopta diversos nombres como: «Pacha Tusa Mama» o «Pacha Ñusta Mama». La luna llena es conocida con el nombre de «pura» y la luna nueva como «Wañu» y se pierde causando las noches lóbregas. Cree que la luna se *enferma* cada mes y reinicia su marcha cuando se cura.

Pablo Páucar piensa que en la antigüedad los Inkas "amarraban" al Sol en los Intihuatanas de Saqsaywaman, Pisac y Machu Picchu «hasta cuando les daba la gana» con la finalidad de alargar la duración del día y trabajar más. Cree que los movimientos sísmicos "enferman" a la tierra. En Occoruro nos manifestaron que Machu Picchu fue construido con las piedras de la cantera de su comunidad y que los Incas llevaron las piedras a latigazos.

José Huallpa nos dijo que conocía la ruta del Sol: que cuando empieza

a caminar entra al mar y que los ríos siguen un camino largo y suben al "puerto", donde se encuentra un río llamado "mayu"² en cuyas márgenes se halla una cruz. Una de ellas es "Qolqe Santísima Cruz" y la otra "Qori Santísima Cruz". Desde este lugar se dirige al mar o "Mama qocha", confundiendo con sus aguas.

El recorrido del agua de los ríos hasta el mar fue *visto* por un hombre de la provincia de Acomayo, que se encontraba huyendo de la justicia por haber matado a un paisano suyo en estado etílico. Fugó por los picos de los cerros sin encontrar a nadie. Por fin a los doce días llegó al "puerto" y de allí bajó al mar, encontrando en la orilla a Dios, a quien le pidió perdón por sus pecados. Luego Dios le dijo que volviese a su tierra, para lo que le entregó tres panes de color amarillo y otros tres de color blanco, diciéndole: "Con esto llegarás a tu destino". Le puso también en la espalda y en el pecho un papel escrito para que las autoridades de cada pueblo le permitan llegar hasta el Cusco.

Dando un silvo, Dios llamo a un ángel para que éste lo lleve hasta Santo Domingo de Chahuares. Desde este lugar fue conducido por los hombres hasta su tierra, pasando por Qello Uno, San Agustín, Sayriyuq, Echarati, Quillabamba,



Maranura, Chaullay, Santa María, Santa Teresa, Machu Picchu, Ollantayambo, Maras, Chequereq, Lima Kucho, Poroy, Cachimayo y Cusco; es decir, siguiendo una ruta inversa a la que había tomado al bajar a la costa.

EL ARCO IRIS

¿Dónde se origina el arco iris? Los campesinos piensan que en los manantes colorados o "Qhoyos" o en otras aguas estancadas. Pablo Páucar nos contó que nace en un manante, tras el camino de la comunidad donde había un pastizal. Nos dijo que cuando niño había entrado a la lagunilla en busca de huevos de patos y que encontró por casualidad dentro del agua y a poca profundidad "kururos" pequeños (madejas de lana) de siete colores: morado, azul, verde, amarillo, rojo, negro, etc. y que pasó por encima de este "montoncito" sin tocarlo. Posteriormente contó este hecho a su padre, quien le dijo que se trataba del sitio en que nace el arco iris.

Los comuneros indican también que el arco iris se origina en la pampa de Huancarniyuq, que es considerada como muy antigua. Las personas que se quedan dormidas en las cercanías de dicho lugar cuando se embriagan, son «cogidas» por el «fiero», presentando al día siguiente fuertes dolores de cabeza o de estómago, abulia y perdiendo fuerzas para realizar cualquier esfuerzo mínimo.

El arco iris no puede ser visto con la boca abierta pues se corre el riesgo de perder los dientes. Es peligroso orinar en el suelo después de una lluvia cuando "sale" el arco iris porque es posible que penetre al cuerpo del individuo y lo enferme gravemente. Nadie debe señalarlo con la mano por cuanto puede perderla.

EL VIENTO

"Soqha Huayra" es un viento maligno que se origina en el cerro "Apu Lliniyayoq" y causa graves enfermedades a las personas que sufren su maligna influencia.

El viento que se se desliza por la enorme pampa de Anta a veces

produce pequeños remolinos. Al respecto, el campesino Juan Huanka nos dijo que cuando el *paqo* (brujo) ve un remolino, lo cubre de inmediato con su sombrero para convertirlo en un sapo que tiene también una especie de sombrero. Este sapo es criado por el brujo dentro de una olla nueva y alimentado con sangre que el brujo a veces extrae de su propia nariz. Lo viste y para mantenerlo contento lo hace bailar sobre la tapa de la olla cantándole una tonada. Cuando el «paqo» es solicitado para causar daño a alguna persona, prepara un brebaje con saliva del batracio para dárselo a dicha persona de manera disimulada.

EL RAYO

Los rayos son temidos en la comunidad por cuanto han matado a varios hombres y animales. Cristóbal Pillco nos mostró un sauce negrusco y quemado por el rayo que no reverdeció sino hasta el año siguiente. Piensa que el río arrastra tesoros y que por esta razón el rayo cayó sobre el sauce que crece junto a su orilla.

Cuando hay rayos, los comuneros repiten una oración breve para evitar el daño o no permitir que caiga en las cercanías. La virgen Santa Bárbara evita que caigan, por lo que los campesinos repiten: "*Santa Bárbara Doncella, libranos de esta centella*".

De acuerdo a la intensidad o sonido de los truenos se puede prever el comienzo o término de la lluvia. Cuando el trueno es fuerte, la lluvia será breve y si es suave y lejano, lloverá toda la noche.

LOS SANTOS DE ANIMALES Y PLANTAS

Pablo Páucar, agricultor originario de Haparkilla, nos manifestó que San Marcos es el santo del ganado vacuno, Santiago de los caballos, San Antonio de los chanchos, San Juan de los conejos, Santa Inés de los cuyes y San Ramón de los burros. En relación a las plantas, San Isidro es el santo del trigo y "*Santo Roma*" de las papas. Las casas también tienen su santo protector y no es otro que San Miguel Arcángel.



LAS ESTRELLAS

La ubicación de la comunidad en medio de la pampa y la lejanía de los cerros en el horizonte permiten que los campesinos sean magníficos observadores del cielo.

Cuando una estrella se "*desprende*" en forma de aerolito, la denominan "*Chaska Hurmayusac*" y creen que anuncia la muerte de algún familiar o que éste se encuentra enfermo. Si uno se halla lejos de su casa, es posible que sufra robo. Juan Huanka nos contó que la dirección que marca una estrella errante en el cielo indica el lugar donde se producirá el robo.

Existen muchas constelaciones, tales como el Ataúd, *Llamaq Ñahui*, *Calvario Cruz*, *Mayu*, *Qolqa*, *Huchuy Cruz*, *Parwa*, *Llutu* (Perdiz), etc.

El Ataúd consta de siete estrellas, cuatro de ellas delimitan un rectángulo que es el féretro, mientras que las tres restantes que se alinean detrás del rectángulo representan a las personas que acompañan al muerto.

Llamaq Ñahui son dos estrellas brillantes que se hallan ubicadas al Este de la Cruz del Sur. Los "*ojos de la llama*" se ubican en la nebulosa "*río*" que forma el cuello y el cuerpo de la llama.

Qolqa está conformada por var estrellas brillantes, cuya aparición indica la fecha de sembrío cosechas. Según Joaquín Pérez, el de enero (o junio según Juan Huanka) de cada año se festeja a San Antonio Abad y justamente en esa fecha aparecen por el Este las siete estrellas brillantes que reconocen como la constelación *Qolqa*.

Los campesinos de Haparkilla reconocen tres constelaciones con nombre de cruz: La Cruz del Calvario, "*Hatun Cruz*" y "*Huch Cruz*". La Cruz del Calvario es la más grande que la del Sur y se encuentra en sus proximidades; está formada también por cuatro estrellas. Vicer Páucar, en una noche despejada cuando se encontraba ventando trigo con una horqueta, reconoció esta constelación, incluso los clavos de la escalera y la soga que forman parte de la pasión de Cristo.

"*Llut'u Cruz*" es un conjunto de siete estrellas que tienen la forma de una perdiz y que se agrupan junto a la Cruz del Calvario.

En el mes de julio, a eso de las 10 de la noche y con cielo despejado, la nebulosa "*mayu*" aparece claramente en el cielo en forma de una gran mancha blanquecina en forma de nube alargada que se orienta de Este a Oeste y a medida que avanza el tiempo cambia de situación girando en el cielo, tal como nos hizo notar Juan Huanka, mientras se hallaba sacando las vainas de las habas de sus tallos. Efectivamente esta enorme "nube" presenta la forma de un gran río, cuyas manchas forman las orillas, correspondiendo la parte oscura al cauce. Junto a "*mayu*" encuentra otra pequeña, que es conocida con el nombre de "*Jampatu*" o sapo.

Benigno Pillco, de la comunidad de Occoruro, nos dijo que "*mayu*" en realidad es un río helado que da la vuelta por todo el cielo.

Terminamos manifestando que se aprecia una suerte de sincretismo religioso con fuerte énfasis en las creencias tradicionales andinas y que la observación de la tierra, el cielo y los fenómenos naturales es orientada hacia el control de la agricultura, que es la actividad más importante de los comuneros de Haparkilla.

CUENTO BREVE

EXTREMA AVILIDAD

Aunque se sabía el mejor imitador de toda la región; era suficiente oír algunos trinos, gorjeos y toda la suerte de averías de que eran capaces sus competidores para prever su impajaritable derrota.

Por eso, no debe extrañar que cuando debía lucirse y estaba a punto de ser echado a patadas; sin un gesto, se haya asomado a la ventana y sin un latido, se haya ido volando.

Jhon David Rodríguez

LAZARO

En aquellos tiempos, Jesús con sus apóstoles se dirigía a Jerusalén. En medio camino, se dijo: "Iré a Betania a visitar a las hermanas de Lázaro". No olvidaba a María, quien tiempo atrás le había ungido el cuerpo con perfume de nardo y enjugado los pies con su frondosa cabellera. Al llegar, se enteró por los vecinos que Lázaro, su amigo, había fallecido atormentado por sus demonios interiores. Pero lo que no le dijeron es que éste había sucumbido de una inmensa tristeza, debido a que sus hermanas quedarían irremediablemente solteras, porque ambas en secreto se disputaban al Salvador. Jesús, olvidándose del propósito de su llegada, empezó a consolarlas diciéndoles: "Yo soy la resurrección y la vida, el que cree en mí, aunque esté muerto, vivirá". Entre tanto, Lázaro, que yacía imperturbable en el sepulcro, se levantó sobresaltado, ya que el sueño profundo (que ya duraba cuatro días) fue perturbado por una extraña visión. Veía a sus hermanas acosar amorosamente al Salvador diciéndole que primero era hombre y después Dios. Al aproximarse Jesús a la puerta del sepulcro, acompañado de las inconsolables hermanas, se sorprendió al comprobar que Lázaro definitivamente ya pertenecía a este mundo.

Mario Guevara Paredes

RESEÑAS

TRES HISTORIAS DE AMOR. Samuel Cárdirch (Ed. El Albatros. Huánuco. 1996, 83 pp.)

Esta reciente entrega de Samuel Cárdirch consta de tres relatos: "El hombre que lo arreglaba todo", "Nati y los gorriones" e "Historia de un feo que fue a morir en un pueblo de bellos". Libro de plena madurez, con un dominio pleno de la técnica narrativa y un lenguaje terso que le confiere fuerza y nitidez al motivo.

Samuel Cárdirch antes había publicado "Malos Tiempos" (1986) y constituye, junto a Andrés Cloud y Mario Malpartida, la agrupación *Convergencia* de Huánuco. Su cuentística amalgama con igual posibilidad tanto la temática andina como la urbana. Relatos anteriores como "Día de crecida", "Un ángel bajado del cielo". "Verdica historia de Cecilio Encarnación, primer y último serafín de los quechuas" etc. evidencian en él esa soltura para moverse en dos diferentes escenarios de la ficción.

"Tres historias de amor" es una profundización sosegada de su excelente veta narrativa. La primera historia da cuenta de un misterioso forastero que visita los pueblos para componer los objetos malogrados. La segunda, narrada en primera persona, es una bella metáfora de la comunión del ser humano con la naturaleza. La tercera (que es la más extensa) derrocha bastante amabilidad y humor en la aventura de un hombre que acaso sin saberlo, va huyendo de sí mismo.

El libro, por su contenido y por sus alcances, reafirma aquella condición ya reconocida en su autor: la de ser un narrador de primera línea. (ERP).

EL PUENTE DE LAS LIBELULAS, Carlos Rengifo (Arteidea editores, Lima, 1996, 112 pp.)

El primer libro de ese joven narrador, Carlos Rengifo, contiene ocho relatos: "El acoso", "Un modo de sentarse", "La noche de Bukowski", "Huellas en la turbulencia", "En el nombre de Ramona, del hijo y del intrépido diablo", "Volviendo sobre los pasos", "Retrato de Mignon" y "El puente de las libélulas".

Egresado de la Carrera Profesional de Ciencias de la Comunicación, de la Universidad San Martín de Porras, Rengifo se hizo merecedor antes a una mención honrosa en el concurso "El Cuento de las 1000 palabras" de *Caretas* (1986) y luego fue finalista del concurso de cuento organizado por la Revista el *Nandu Desplumado* (1991).

En la nota de la contratapa, Roberto Reyes Tarazona dice lo siguiente: "De ese modo, Carlos Rengifo, con su primer libro de cuentos, se interna audazmente en el mundo sin drama de la anodina clase media de Lima (o lo queda de ella); audazmente porque, los escenarios, los ritos, los personajes, los soportes espirituales de esta clase, han sido ya auscultados por escritores de la talla de Ribeyro, Zavaleta, Reynoso y Vargas Llosa, quienes han puesto al desnudo su vacuidad y sin sentido".

"El puente de las libélulas" evidencia las excelentes posibilidades de fabulación de su autor; desde ya, lo instala a éste, por derecho propio, en un espacio de nuestro *literary establishment*. (ERP).

NOSTOS, Renato Sandoval (Editorial Nido de Cuervos, Lima, 1996, 63 pp.)

He aquí un libro que consta de un solo y enorme poema, aunque estructurado en 17 partes, cuya lectura deja la sensación de



¿PORQUE ESTUDIAR FRANCES?



Y ADEMAS:

- Te gusta viajar y conocer otros pueblos: El francés se habla también en Canadá, Bélgica, Suiza, Africa, algunas islas del Caribe, Indochina, etc.
- No te conformes con una versión oficial del mundo, quieres informarte de una manera más completa.
- Te interesa el turismo y acoger a los visitantes de una manera profesional, te interesa aprender sobre hotelería, comida internacional y mucho más.

CURSOS DE FRANCES:

- 1er nivel: Diploma Elemental
- 2do nivel: Diploma Práctico
- 3er nivel: Diploma de París

PREPARACION AL DELF

Los titulares de las unidades del DELF primer grado o del DALF pueden pedir, por equivalencia, uno de los cuatro Certificados de Competencia en Lenguas Modernas otorgado por el Consorcio Europeo y destinado principalmente a los empleadores.

CURSOS DE COMPUTACION:

- Microsoft Windows (Versión 95 para grupos de Trabajo). Aprenderás a utilizar a fondo los dispositivos multimedia y la capacidad de interconexión de la versión 90.
- Microsoft Office Professional: Es el conjunto de aplicaciones más útil para la oficina, la universidad y el hogar.
- Conexión a Internet: Pasa por la autopista virtual de la información (y de la diversión también).

C.E.I.P. Franco Peruano para niños de 3 a 5 años.

ALIANZA FRANCESA
Avenida de la Cultura 804
Tel: 223755 - 222331


la tertulia

CAFE - RESTAURANT

Platos a la Carta
Pizzas - Tapas - Pancakes - Sandwichs
Salads - Pies

Todos los días de
7 a.m. - 11 p.m.

Procuradores 44-50
Telefax 084-241422
CUSCO - PERU

naber sido escrito en una única y singular respiración. El poeta extrae de sí mismo -de una sutil y honda actitud introspectiva- el plasma necesario para constituir su canto, con nítidas resonancias de plenitud.

Jorge Eduardo Eilson dice de *Nostos*: "Con él, Renato Sandoval señala su ingreso a una poética mayor, no tanto por sus dimensiones -que no deja de ser parte importante de su naturaleza- sino por la madurez del canto y la altura del tono, que no decae nunca".

En tiempos difíciles como los que vivimos -en los que el mercantilismo lesiona los valores más intrínsecos de la conciencia del hombre- una poesía como la de Renato Sandoval nos restituye la vía del humanismo como una opción integradora. Todo el discurso poético de *Nostos* no es sino una gran apuesta por este derrotero. (ERP).

EL VALLE SAGRADO DE LOS INCAS, MITOS Y SIMBÓLOS.

Fernando y Edgar Elorrieta Salazar. Sociedad Pacaritanpu Hatha, 1996. 110 pp. 44 fotografías a color, 28 gráficos.

El libro está editado en un material de óptima calidad; y es la segunda entrega de los hermanos Elorrieta Salazar.

Su contenido consiste básicamente en un resumen del libro anterior: *La Gran Pirámide de Pacaritanpu, Entes y Campos de Poder en los Andes*. Cusco, 1992., con pequeños agregados aquí y allá, lo que causa la impresión de que la estructuración, formato y título del libro que reseñamos obedece sobre todo al deseo de los autores de hacer con su trabajo primigenio, una especie de Guía Turística del Valle Sagrado de los Inkas, objetivo totalmente legítimo, pero que conlleva las inevitables consecuencias, muy notorias en la obra.

Sin duda, este libro obtendrá el mismo destino que el primero: convertirse en un éxito de ventas, sin embargo su aporte intelectual es mínimo, lo que apenas, dadas las expectativas generadas por el primer libro. (RPV).

EVOHE Nº 2. Revista del Taller de Poesía de la Universidad de Lima, 1996, 154 pp.

Esta excelente y cuidada publicación, en formato de libro, está dirigida por el responsable del Taller poeta Renato Sandoval.

Dentro del vasto material que contiene este número, podemos encontrar entre otros trabajos el de Gerardo Fernández, quien adelanta textos de su próximo libro *Puerta de cuadrillas*. Rodolfo Hinostroza, conocido por sus libros *Consejero del lobo* y *Contra natura*, es entrevistado por José Carlos Yrigoyen. Luis La Hoz entrega poemas de su reciente producción. Javier Sologuren, renombrado poeta nacional, expone algunos apuntes sobre poesía y la importancia de una buena traducción. También incluyen trabajos de los brasileños Cecilia Meireles (1901 - 1964) y Mario Quintana (1906). Además textos de los poetas norteamericanos e.e. cumming (1894 - 1962), William Carlos Williams (1883 - 1963) y Sylvia Plath (1932 - 1963). Y como primicia del italiano Cesare Pavese publican dos poemas del libro *El vino triste*, libro póstumo que se creía perdido, ambos textos traducidos por R. S.

Con esta segunda entrega, *Evohé* (grito con que las bacantes invocaban a Dionisio, dios del vino y de la fertilidad) demuestra que con imaginación y el apoyo necesario, lo bien que una revista puede hacer por la poesía peruana. (MGP).



planifam

PROGRAMA DE PLANIFICACION FAMILIAR
Y SALUD MATERNO INFANTIL

1982 - 1997

*15 Años al Servicio de la Región
y la Población Cusqueña*

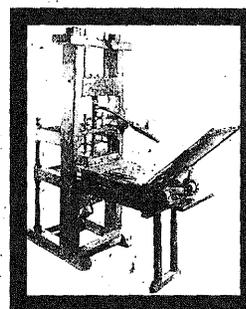
Clínica Central y Oficinas Administrativas

Calle Belén 306

Tele/fax: 239070 Teléfono: 243850

PLANIFAM

Por una mejor calidad de vida



IMPRENTA

del centro bartolomé de las casas

Creada hace dieciocho años, con la finalidad de atender las necesidades de impresión de publicaciones de la Editorial del Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas del Cuzco, la Imprenta del CBC ha abierto actualmente sus servicios a todo el público del sur andino y el país.

Ofrecemos: excelente calidad, precios competitivos, amplia experiencia editorial (más de 250 libros en nuestro haber), equipo profesional de alta capacitación.

- Servicio editorial (coordinación editorial, cuidado de edición, diseño gráfico)
- Línea de papelería fina (tarjetas, membretados)
- Libros
- Diseño de Afiches, bípticos, trípticos, invitaciones, partes, catálogos, folletos.

creamos arte...

Limacampa, Grande 565, Cuzco, Perú.

Teléfonos: (51-84) 234073 - 245745

Fax: (51-84) 245656

E-mail: editor@cbccus.org.pe

SOBRE LOS AUTORES

HELENA USANDIZAGA

Profesora de Literatura Hispanoamericana de la Universidad Autónoma de Barcelona (España).

EDMUNDO ARAY

Escritor. Poeta. Cineasta. Obra: *Aquí Venezuela Cuenta* (1968), *Crónica de Nuestro Amor* (1973), *Los Cuentos de Alfredo Alvarado*, *El Rey del Joropo* (1975), *Poesía de Cuba, Antología Viva* (1976), *Cantata del Monte Sagrado* (1983) y *Lili, siempre Lili* (1988).

DAVID UGARTE

Profesor de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad San Antonio Abad del Cusco.

CAROLINA FERNANDEZ

Poeta. Estudió Sociología en la Universidad San Marcos de Lima. Obra: *Cuando la Luna Crece* (1996).

LUIS GALLEGOS A.

Escritor. Trabajó en el Instituto Indigenista Peruano. Obra: *Las Voces del Viento* (1990), *Barlovento* (1991) y *Las Minas del Diablo* (1995).

FELICIANO MEJIA

Poeta. Estudió en la Universidad San Marcos de Lima, Le - Marail, La Sorbone y Caen (Francia). Obra: *Poemas Racionales* (1970), *Tiro de Gracia* (1979), *Círculo de Fuego* (1982) y *Kantuta Negra* (1990).

RICARDO KALIMAN

Profesor de Introducción a la Literatura y Teoría Literaria de la Universidad Nacional de Tucuman (Argentina).

ENRIQUE ROSAS PARAVICINO

Escritor. Fue Profesor de la Facultad de Comunicación e Idiomas de la Universidad San Antonio Abad del Cusco. Obra: *Al Filo del Rayo* (1988) y *El Gran Señor* (1994).

MARK COX

Profesor de Literatura Latinoamericana de la Universidad de Jacksonville (USA).

JESUS URSAGASTI

Poeta. Obra: *Tirinea* (1969), *Cuadernos de Lilino* (1972), *Yerubia* (1978), *En el País del Silencio* (1987) y *De la Ventana al Parque* (1992).

LUIS NIETO DE GREGORI

Escritor. Estudió la Universidad Patricio Lumumba de Moscú. Fue Profesor en la Universidad de Huamanga. Obra: *Con los Ojos para Siempre Abiertos* (1990) y *Señor Destos Reynos* (1995).

MARIO PANTOJA

Poeta. Profesor del Departamento Académico de Lingüística de la Universidad San Antonio Abad del Cusco. Obra: *Papel de viento* (1988).

JORGE NAJAR

Poeta. Obra: *Malas Maneras* (1973), *Patio de Peregrinos* (1976), *Finibus Tarrae* (1984) y *Toile écrite* (1992).

JUAN ZEVALLOS AGUILAR

Profesor del Departamento de Lenguas Latinas de la Universidad de Michigan (USA).

ALFREDO VALENCIA

Profesor de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad San Antonio Abad del Cusco. Obra: *Markavalle - El Rostro Oculto del Cusco* (1991) y *Machu Picchu la Investigación y Conservación del Monumento Arqueológico después de Hiran Binham* (1992).

JHON DAVID RODRIGUEZ

Escritor. Estudia en la Facultad de Derecho y Ciencias Políticas de la San Antonio Abad del Cusco.

MARIO GUEVARA PAREDES

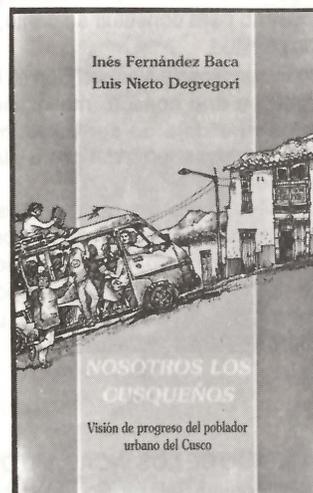
Escritor. Obra: *El Desaparecido* (1988) y *Cazador de Gringas & Otros Cuentos* (1995).

JOSE CARREÑO

Pintor. Sus obras se encuentran dispersas en diferentes colecciones privadas de Europa, América y Asia.

MARIO CURASI

Pintor. Profesor de la Escuela Autónoma de Bellas Artes Diego Quispe Tito del Cusco. Sus obras se encuentran en colecciones privadas de Europa y América.



Nosotros los Cusqueños Visión de progreso del poblador urbano del Cusco

“Los textos de Inés Fernández Baca y Luis Nieto Degregori son interlocutores forzosos para todos aquellos preocupados por el análisis de los sentidos comunes que están emergiendo en este Perú de fin de siglo...”

Es una publicación del
Centro Guaman Poma de Ayala



LLUVIA EDITORES

*Desarrolla una gran labor cultural,
publicando creaciones de jóvenes
escritores nacionales*

Av. Garcilaso de la Vega, 5to. piso,
Of. 501 - Telefax 4320732
Lima

NADA TE REFRESCA IGUAL

UNICA

DORADA



EMBOTELLADORA FRONTERA S.A. AV. DE LA CULTURA 216 - CUSCO TELF.: 235511

INSTITUTO NACIONAL DE CULTURA CUSCO

Homenaje a Luis Nieto Miranda
(1910 - 1997)

*Aquí me tienen solo
sin rendirme
mis viejas cicatrices
me acompañan.
Aquí estoy con mi fe
en el pueblo al tope
y una terca consigna
de batalla.*

Julio, 78

