

Revista Andina de Cultura

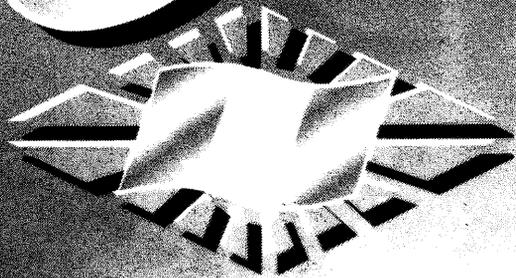
Sieteculebras

NUEVA EPOCA Nº 12 CUSCO OCTUBRE / NOVIEMBRE 1998 S/. 6.00



JULIO CHIROQUE : SUBJETIVIDAD - OBJETIVIDAD Y MILITANCIA EN EL TEXTO POETICO • REGULO FRANCO JORDAN: EL RETORNO MILENARIO DE LAS HUACAS DEL BRUJO • MANUEL J. BAQUERIZO: OSCAR COLCHADO: ENTRE LA FICCION EPICA Y LA FANTASIA • MARIO PANTOJA: LA CRITICA EN EL ESPEJO DEL POETA • MARIO GUEVARA PAREDES: ENTREVISTA CON LUIS FIGUEROA YABAR • ADOLFO SANCHEZ VAZQUEZ: IZQUIERDA Y DERECHA EN LA POLITICA: ¿Y EN LA MORAL? • JUAN CARLOS GALDO: CONTINUIDAD E INNOVACION EN LA NARRATIVA DE ENRIQUE ROSAS PARAVICINO • LUIS NIETO DE GREGORI: NUEVOS DATOS SOBRE

100 AÑOS



CERVEZUR

Una contribución a la cultura

UNMSM-CEDOC

SUMARIO

4	Julio Chiroque Paico SUBJETIVIDAD-OBJETIVIDAD Y MILITANCIA EN EL TEXTO POETICO	22	Luis Nieto Degregori NUEVOS DATOS SOBRE ESQUIVEL Y NAVIA
8	Miguel Angel Fuentes Gallegos POESIA	24	Mario Guevara Paredes ENTREVISTA CON LUIS FIGUEROA YABAR
9	Régulo Franco Jordán EL RETORNO MILENARIO DE LAS HUACAS DEL BRUJO	28	Adolfo Sánchez Vázquez IZQUIERDA Y DERECHA EN LA POLITICA: ¿Y EN LA MORAL?
14	Cronwell Jara CAZADOR DE GRINGAS & OTROS CUENTOS	36	Pazos Paz POESIA
16	Carolina Fernández POESIA	37	Juan Carlos Galdo Marín CONTINUIDAD E INNOVACION EN LA NARRATIVA DE ENRIQUE ROSAS PARAVICINO
17	Mario Pantoja LA CRITICA EN EL ESPEJO DEL POETA	39	Feliciano Padilla CUENTO
19	Manuel J. Baquerizo OSCAR COLCHADO: ENTRE LA FICCION EPICA Y LA FANTASIA ANDINA	42	CRITICA
		46	RESEÑAS

DIRECTOR:

Mario Guevara Paredes

CONSEJO EDITORIAL:

Luis Nieto Degregori

Enrique Rosas Paravicino

Rubén Pílares Villa

Ana Bertha Vizcarra

COLABORAN EN ESTE**NUMERO:**

Julio Chiroque Paico

Miguel Angel Fuentes Gallegos

Régulo Franco Jordán

Cronwell Jara

Carolina Fernández

Mario Pantoja

Manuel J. Baquerizo

Adolfo Sánchez Vázquez

Pazos Paz

Juan Carlos Galdo Marín

Feliciano Padilla

Boris Espezuía Salmón

CORRESPONSALES:

Héctor Gómez (Colombia)

Ricardo Torres (Ecuador)

Jesús Urzagasti (Bolivia)

Ricardo Kaliman (Argentina)

Edmundo Aray (Venezuela)

Alejandro Alonso (México)

CARATULA

Oleo de Mario Curasi

DIAGRAMACION:

Sieteculebras

ILUSTRACIONES:

Mario Curasi

IMPRESION:

Imprenta

"Edmundo Pantigozo"

CORRESPONDENCIA:

Mario Guevara Paredes

Av. Collasuyo P-14

Cusco - Perú

Tele/fax: 084-262914

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.

UNMSM-CEDOC

SUBJETIVIDAD-OBJETIVIDAD Y MILITANCIA EN EL TEXTO POETICO

- Julio Chiroque Paico -

Con la presente ponencia, Julio Chiroque participó en el IV Encuentro Nacional de Poetas: "Ulises Reategui", desarrollado en la ciudad de Pucallpa, en 1991; luego la entregó personalmente al director de "Sieteculebras" para su publicación, meses antes de que falleciera en un accidente ferroviario, en la ciudad de Puno, en 1992. Publicamos la ponencia en homenaje a César Vallejo, a 60 años de su deceso, y a Julio Chiroque.

Si hacemos una revisión crítica de libros de poesía, publicados con el auspicio de CONCYTEC; y, llegamos hasta *Angeles Novus II*, nos encontramos que sólo pocas excepciones merecen un estudio riguroso de crítica de arte poético. Una de aquellas excepciones es la obra publicada: *Poesía Completa de César Vallejo*, editada por CICLA y auspiciada por CONCYTEC.

Entendamos que una crítica de arte no debe de ser solamente estética. De ser así, llegaríamos solamente al esteticismo, lo que algunos llamarían: «arte puro», «arte natural», «arte por el arte».

No somos creyentes de aquellas categorías, que sólo conducen al purismo o neutralidad en el arte; que demanda a confusión y a no ubicarse dentro de alguna corriente en el arte. Somos creyentes de la crítica, digo, de la buena crítica fundamentada dentro de los parámetros de la estética y de la política. Los recursos técnicos en el arte cumplen criterios estéticos y de los que nos vamos a ocupar es aplicando el análisis psicolingüístico del texto poético en la obra de César Vallejo. Y con lo que respecta a la interpretación es política. Porque toda obra de arte está cargada de opción artística. En de-

finitiva, la opción artística es opción política del artista, en la que trata de crear conciencia al público al que se dirige.

La presente ponencia estará enmarcada de fragmentos poéticos de César Vallejo (1892-1938). Hemos escogido el último poema de los *Heraldos Negros* (L.H.N.: 1918 ó 1919): *Espergesia*. El nombre del poema, para algunos quiere decir esperanza, y, para otros génesis del esperma. Es de corto



e intenso aliento. Seguidamente pasaremos a ocuparnos de los «nueve monstruos» de *Poemas Humanos* (P.H.), asimismo, cerramos nuestro análisis con «Himno a los voluntarios de la República» de *España aparta de mí este cáliz* (E.A.C.); ambos son poemas de largo e intenso aliento.

Un texto poético puede empezar haciendo hincapié del yo personal del poeta para ser transmitido al otro. Al lector, o como diría Riffaterre al archilector -lector medio-. En este caso

el poeta parte de su vitalidad interna. Siendo ésta la acumulación de experiencias vividas y aprendidas a través de su práctica social. El yo poético se expresa directa o indirectamente por medio del signo lingüístico -según F. Saussure- es una entidad psíquica de dos caras: el concepto y la imagen acústica; «estos dos elementos están íntimamente unidos y se reclaman recíprocamente». De esta manera aseguran un doble funcionamiento; subjetivo y referencial. El yo y el no yo. Adentrándonos al texto poético de «*Espergesia*», el autor empieza con un pronombre personal de primera persona. El ego del poeta en el pronombre ubicado en el tiempo y en el espacio. Empieza el poema : «Yo nací un día/ que Dios estuvo enfermo./ Todos saben que vivo vivo,/que soy malo; y no saben/ del diciembre de ese enero./ Pues yo nací un día/ que Dios estuvo enfermo./(...)». En la formalidad del texto nos encontramos con la primera figura del sistema para lingüístico. La repetición, el «Yo nací un día» se repite en el texto completo del poema por cinco veces. Se hace presente también: la coordinación: «del diciembre de ese enero», último y primer mes del año. La versificación está vinculada a figuras homorrítmica y homofónicas; ritmo, rima asonancia, aliteración y armonía imitativa. Siguiendo la secuencia del texto, apreciamos una analogía, comparación : la metáfora. «Todos saben... Y no saben/ que la Luz es tísica,/ y la Sombra gorda.../ (...)». En el presente caso se da la segunda figura del sistema paralingüístico, referidos a los tropos literarios: metáfora, metonimia y sinécdoque. El mundo real se objetiviza en Luz es igual a tísica, y, Sombra es igual a gorda, la comparación la llevamos al plano de

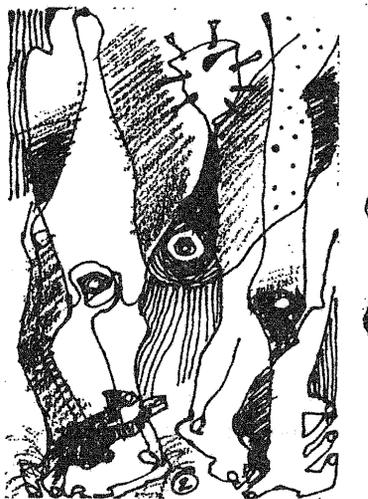
los quebrados y queda; como numerador Luz y Sombra; y como denominador tísica y gorda (Luz /tísica = Sombra/gorda). Hay precisión matemática en las palabras. Las palabras del numerador empiezan con mayúscula y las del denominador son minúsculas. El poeta aquí nos traslada a recrear la ciencia matemática, ya sea en el campo del aritmética y del álgebra.

Ahora empecemos a analizar los Nueve Monstruos: «I, desgraciadamente,/ el dolor crece en el mundo a cada rato,/ crece a treinta minutos por segundo, paso a paso,/ (...). Aquí apreciamos la tercera figura del sistema para lingüístico, referido a las alteraciones, rupturas e inconsecuencias de los planos lógicos y ontológicas. Las coordinaciones son de dos clases, las lógicas u ontológicas. Una de ellas operativiza las inconsecuencias y yuxtaposiciones de conceptos sin integración lógica. La otra acentúa el absurdo y la fantasía pura al margen de las leyes y principios que regulan la actuación de los entes. Hay desborde de imaginación en el acto creador. Analizando la frase «crece a treinta minutos por segundo, paso a paso,» decimos que la normalidad del tiempo es: una hora igual a 60 minutos y un minuto igual a 60 segundos (1 h= 60', 1'- 60"). Llevando el texto al plano de la física, aplicamos la fórmula de la velocidad, decimos: velocidad es igual a espacio sobre tiempo ($V=E/T$). La unidad de medida puede darse en: xKm/Hs., xMts/ min., (...). El texto nos dice «treinta minutos por segundo» que es igual a : 30 min./seg. ó 30 min. x seg. ; nos damos cuenta que ambas medidas son unidades de tiempo: minutos y segundos ('y"). En sí la frase poética es irreal e ilógica. Es fantasiosa, creativa y musical. En los Nueve Monstruos el poeta empieza con una premisa externa. En ella, el poeta invoca, sugiere y opina a través de su concepción del mundo que expresa y representa la acumulación de pensamiento y sentimiento. En otra parte del poema dice: «El dolor nos agarra, hermanos hombres,/ por detrás, de perfil,/ y nos aloca en los cinemas,/ nos clava en los gramófonos,/ nos esclava

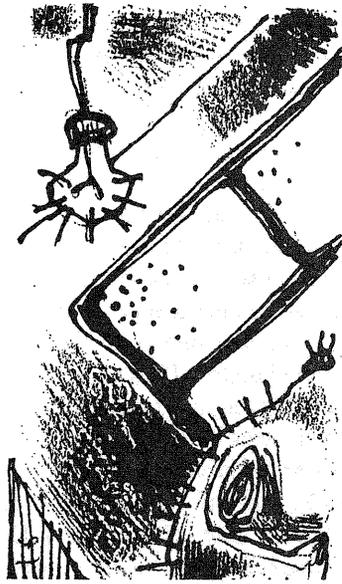
en los lechos, cae perpendicularmente/ a nuestros boletos, a nuestras cartas;/ y es muy grave sufrir, puede uno orar.../ Las premisas externas son objetivizadas en el sentimiento con representación de imágenes personales y referenciales; capturando el sentimiento de dolor = sufrir. El drama es socializado, de allí que la expresividad es intensa. El fragmento nos traslada a consecuencias religiosas representadas en «nos esclava» -equivalencias- y «puede uno orar». Prosiguiendo con el texto: «Pues de resultas/ del dolor, hay algunos/ que nacen, otros crecen, otros mueren,/ y otros que nacen y no mueren, otros/ que sin haber nacido, mueren, y otros/ que no nacen ni mueren (son los más)/ (...). En estos fragmentos se aprecia el concepto de vida y muerte. Que al compararlo con las proposiciones que hace Claude Lévi-Strauss -generador del movimiento estructuralista en las ciencias sociales, específicamente en la antropología-, al continuar con los análisis de la obra de Paul Radin, quién dedicó algunos pensamientos a cuatro mitos que él publicó bajo el título *The Culture of the Winnebago* (La Cultura de la Winnebago). El autor del *Pensamiento Salvaje*, después de ahondar sobre los cuatro mitos de la cultura Winnebago expuestos por Paul Radin, propone: a) La gente común vive (su ciclo de vida completo) y muere (muerte total). b) La gente extraordinaria

positiva muere (más pronto) y vive (más). c) La gente extraordinaria negativa no es capaz de vivir ni de morir. César Vallejo frente al esquema estructural, propone cuatro interpretaciones; siguiendo las frases del texto poético interpretamos: «que nacen, otros crecen, otros mueren» -Nacer-Crecer-Morir. Linealidad de la vida y de la muerte. «Y otros que nacen y no mueren». La eternidad de la vida. El ser permanente en el tiempo y en el espacio. Los que dejan obras para todos los tiempos y todos los espacios: Vallejo, Mariátegui,... quienes están presente en la cultura nacional e internacional. «Otros que sin haber nacido, mueren». Aquí se presentan las eyaculaciones precoces, las poluciones nocturnas, los cadáveres en vida. En sí la mortalidad de la vida - deja que los muertos entierren a sus muertos-. «Y otros que no nacen ni mueren (son los más)». Lo latente de la vida en cada ser humano, lo que está por venir. En lo que respecta al tema del texto poético, es una meditación filosófica de vida y muerte que el poeta se hace, para centrar su permanencia en génesis y desarrollo. Para culminar con los fragmentos de este poema de largo e intenso aliento y reafirmar la objetividad interpretamos: «Señor Ministro de Salud: qué hacer?! ¡Ah! desgraciadamente, hombres humanos,/ hay, hermanos, muchísimo que hacer». Aquí el poeta interroga al Estado, a su representante, al «Ministro de Salud». Las premisas externas invocan y hacen un llamado «hay, hermanos, muchísimo que hacer». La fuerza vital del poeta está centrada en la protesta desgarrada de una sociedad determinada.

Hasta el momento hemos tratado de demostrar la subjetividad y la objetividad del texto en la obra de César Vallejo. Para entrar a la tercera variable que es la militancia del poeta nos corresponde analizar: «Himno a los voluntarios de la República» y el poema empieza diciendo: «Voluntarios de España, miliciano/ de huesos fidedignos, cuando marcha a morir tu corazón, / cuando marcha a matar con su agonía/ mundial, no sé verdaderamente/ qué hacer, dónde ponerme; corro,



escribo, aplaudo,/ lloro, atisbo, destrozó, apagan, digo/(...). El poeta parte de la premisa externa y la conjuga con la premisa interna -dá golpes dialécticos, a ambas-, el poeta va tomando posición de clase como artista y como hombre, sin dejar de lado el trabajo estético del texto. Hay visión exterior y visión interior, para llegar a la unidad del poeta y su entorno -actitud de vida-. En el fragmento es notorio el espíritu de la época, la lucha de un pueblo a través de «voluntarios», para luego ir decantando y ubicándose; en los versos que siguen: «proletario que mueres de universo, ¡en qué frenética armonía/acabará tu grandeza, tu miseria, tu vorágine impelente,/ tu violencia metódica, tu caos teórico y práctico, tu gana/ dantesca, españolísima, de amar, aunque sea a traición, a tu enemigo!/(...) ¡Campesino caído en tu verde follaje por hombre,/ con la inflexión social de tu meñique,/ con tu buey que se queda. con tu física,/ también con tu palabra. atada a un palo/ y tu cielo arrendado/ y con la arcilla inserta en tu cansancio/ y la que estaba en tu uña, caminando!/ ¡Constructores/ agrícolas, civiles y guerreros,/ de la activa, hormigueante eternidad: estaba escrito/ que vosotros harías la luz, entornando/(...). Como podemos apreciar los estratos clasistas: «Proletario», «Campesino», «Constructores», «agrícolas», «civiles» y «guerreros». Son poetizados a través de la lucha de clases, y, de la misma manera el poeta asume su posición de clase que es muy diferente a pertenecer a un estrato social. Hay identidad y posición de clase. El fragmento nos remite al campesino y sus símbolos: «verde follaje», «con tu buey que se queda» y le da un sentido metafórico al «yugo» representado en «tu palabra atada a un palo», «cielo arrendado», se arrienda la tierra; el campesino de su tiempo. Seguro de los vencedores en la lucha de clase dice: «estaba escrito/ que vosotros harías la luz (...))». Pre anuncio de la esperanza. Siguiendo con el texto: ¡Se amarán todos los hombres/ y comerán tomados de las puntas de vuestros pañuelos tristes/ y beberán en nombre/ de vuestras



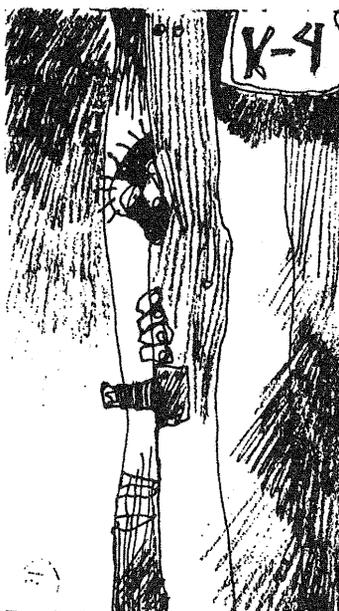
gargantas infaustas!» (...). Aquí nos encontramos con la cuarta figura del sistema paralingüístico, referido a la personificación, que es la de dar vida a los seres inanimados - en este caso el sentimiento y el objeto: «pañuelos tristes». Se hace presente también la personalización, que es la implicación personal; la referencia del ego aparecida en el texto: «gargantas infaustas». César Vallejo no es el poeta triste ni el infausto. Es el poema que lucha contra los males de su tiempo y los proyecta. Y como los males siguen siendo iguales a los de su tiempo. De allí, su vigencia y permanencia. Nos anuncia una sociedad que vendrá y la clase social que participa para el cambio: «¡Constructores/ agrícolas, civiles y guerreros, / de la activa, hormigueante eternidad: estaba escrito/ que vosotros harías la luz, entornando/ (...)!» «¡Entrelazándose hablarán los mudos, los tullidos andarán! ¡Verán, ya de regreso, los ciegos/ y palpitando escucharán los sordos! / ¡Sabrán los ignorantes, ignorarán los sabios!/ ¡Serán dados los besos que no pudisteis dar!/ ¡sólo la muerte morirá/ ¡La hormiga/ traerá pedacito de pan al elefante encadenado/ a su brutal delicadeza; ¡volverán/ los niños abortados a nacer perfectos, espaciales/ y trabajarán todos los hombres, / engendrarán todos los

hombres, / comprenderán todos los hombres! ¡Obrero, salvador, redentor nuestro, / perdónanos, hermano, nuestras deudas!» (...). La objetividad -dada por la premisa (s) externa-, de una sociedad determinada, oponiendo los males por lo que vendrá: «verán, ... los ciegos», «ignorarán los sabios», «volverán los niños ... a nacer perfectos, espaciales». La sociedad por llegar: «trabajarán todos los hombres», «engendrarán», «comprenderán». Se nos presenta la primera figura del sistema paralingüístico: la repetición «todos los hombres». El poeta ubica al protagonista principal del cambio social, ya no al personaje metafísico: «Dios, si al ¡Obrero, salvador, redentor nuestro». El final del fragmento está cruzado por el texto religioso del «padre nuestro»: «perdónanos, hermano, nuestras deudas!». En el texto que estamos analizando se dá también la solidaridad de los pueblos frente al fascismo europeo. Aquí el poeta hace un llamado y la defensa de su opción por la que opta. La República - instauración en aquel entonces - : ¡Voluntario italiano, entre cuyos animales de batalla/ un león abisinio va cojeando!/ ¡Voluntario soviético, marchando a la cabeza de tu pecho universal! / ¡Voluntario del sur, del norte, del oriente / y tú, el occidental, cerrando el canto fúnebre del alba! En el llamado que hace el poeta, pone en primer orden a la revolución Rusa: «marchando a la cabeza de tu pecho universal», y cerrado el llamado a los voluntarios anuncia la esperanza: «el canto fúnebre del alba». Apreciamos al fascismo de España, en la interpretación del poeta: ¡Porque en España matan, otros matan/ al niño, a su juguete que se para,/ a la madre Rosenda esplendorosa, / al viejo Adán que hablaba en alta voz con su caballo/ y al perro que dormía en la escalera./ Matan al libro, tiran a sus verbos auxiliares, / a su indefensa página primera! (...) El poeta nos pinta lo sanguinario que era y es el fascismo de su época y de la presente época, nombra personajes, animales y cosas con los adherentes fascistas se ensañaban: «madre Rosenda», «viejo Adán», «al niño»,

«al perro», «al libro», (...). A continuación apreciamos el concepto de libertad y la opción que el lector tomará: «Voluntarios, / por la vida, por los buenos, matad/ a la muerte, matad a los malos! / ¡Hacedlo por la libertad de todos, / del explotado y del explotador, / por la paz indolora -la sospecho / cuando duermo al pie de mi frente/ y más cuando circulo dando voces- / y hacedlo, voy diciendo, / por el analfabeto a quien escribo, / por el genio descalzo y su cordero, / por los camaradas caídos, / sus cenizas abrazadas al cadáver de un camino ! / (...). Como podemos apreciar en todo el recorrido de los fragmentos, la opción literaria es opción artística; que en definitiva es opción política del artista. En este caso del poeta. El poeta opta por la toma de posición de clase. No trata de solamente describir un paisaje o una impresión; sino, de militar artística y políticamente.

Los textos poéticos que hemos analizado tienen contenido: físico, matemático, filosófico, histórico, antropológico, sociológico, psicológico, lingüístico,... Y sobre todo estético. No como algunos poetas que pretenden hacer historia-poesía; un ejemplo en nuestro país: «Cementerio General» de Tulio Mora; ni en el título es original, porque el poemario nos remite al poeta Chileno: Néptali Reyes; Pablo Neruda, con su «Canto General», y también Neruda nos traslada a «Oro de Indias» de José Santos Chocano. Por otro lado, el «crítico» literario del diario El Comercio - Gonzáles Vigil - dice, que «Leonardo» hasta llegar a «Angelus Novus II», son obras maestras. La crítica peruana actual está por el «toma y daca» - entre crítico y poeta se alaban-. Así, que no debe sorprendernos que a Enrique Verástegui, lo pongan como un genial poeta. Que no es más que un simple prácticamente de experimentalismo y erotismo puro, Mariátegui diría: «disparate absoluto». Hay quienes plantean poesía integral -poeta integral-, múltiples voces, lirismo social, épica urbana; en fin, infinidad de matices; sin concretizar propuesta poética en sus textos. Expropiando a Marx, decimos: «Lo concre-

to es concreto porque es la síntesis de múltiples determinaciones, y por lo tanto unidad de la diversidad. Por eso aparece en el pensamiento como proceso de síntesis, como resultado, no como punto de partida, aunque sea el verdadero punto de partida y por consiguiente, asimismo, el punto de partida de la visión inmediata y de la representación. El primer proceso ha reducido la plenitud de la representación a una determinación abstracta; con el segundo, las determinaciones abstractas conducen a la reproducción de lo concreto por el camino del pensamiento». Esta larga cita hecha por tierra aquellas frases que sostienen que los textos poéticos deben de apartarse de lo ideológico, de lo político. Sí los artistas en general y los poetas en particular, digo, los buenos poetas tienen conocimiento de que estamos cargados de ideas políticas. Qué temor a ello? Al contrario recrearlas. Tal vez algunos poetas partan, como diría Hegel: «de la nada a la nada a través de la nada», Quienes han tratado de alguna manera de hacer teoría poética; han clasificado a los poetas peruanos en Clérigos y Juglares -Pablo Guevara-, en Intemporales e Históricos -Washington Delgado-. En cuanto a nuestro criterio afirmamos que el poeta de la presente época debe ser un militan-



te en estética y en política. Asimismo, la crítica de arte debe estar enmarcada dentro de los parámetros de la estética y de la política.

CONCLUSIONES

- El texto poético está rodeado de subjetividad, objetividad y opción literaria.
- No hay neutralidad en el arte ni en la ciencia. El artista asume posición de clase a la que quiere representar.
- El texto poético contiene conceptos de la ciencia y de la vida cotidiana.
- El poeta no está representado por generaciones, sino, ocupa todos los espacios y los tiempos. Es permanente.
- La crítica artística debe hacerse bajo los parámetros de la estética y la política.
- El texto poético recorre una tradición para generar un nuevo lenguaje. El poeta habla con sus propios códigos, símbolos, captura el espíritu de su época.

BIBLIOGRAFIA

- Armijos, Roberto y otros: «Caminando con César Vallejo» -Coloquio Grenoble, mayo 1988). Editorial Perla, Perú, 1988.
- Bachelard, Gaston: «La poética del espacio». F. C. E. -Breviarios, México, 1965.
- Benveniste, Emile: Problemas de la Lingüística General II, Ed. S. XXI, México, 1987.
- Culler, Jonathan: La Poética Estructuralista. Ed. Anagrama, España. 1979.
- Gonzáles Moreyra, V. R.: Aspectos Psicolingüísticos de la función poética del lenguaje -Tesis Doctoral, UNMSM, 1986.
- Mariátegui, J. C. : El artista y la época. Ed. Amauta, Lima, 1970.
- Marx - Engels: Sobre el arte. Ediciones Estudios, Bs. As., 1967.
- Riffaterre, Michael: Ensayos de estilística estructural, Ed. Seix Barral, Barcelona, 1976.
- De Saussure, Ferdinand: Curso de lingüística general, Ed. Losada, 1971.

INCOMPLICE

*Bien aventurados los turistas
porque serán asaltados*

Qué sucede amigos míos
por qué hablan con gran pasión
de la grandeza
telúrica de mi ciudad
de su gente honorable
y tranquila
si apenas alguien baja
del avión
inclinan la mirada
pusilánimes
con las manos extendidas
para cubrir con harapos
vuestras urnas veneradas
desde antes de la cruz.

De qué hablan
si apenas ese alguien
bosteza y parpadea
arrebatan el alma
de vuestro hermano
para calentar sus pies
antes de ofrendar
las piernas abiertas
de vuestras madres...

Miguel Angel Fuentes

EL RETORNO MILENARIO DE LAS HUACAS DEL BRUJO

- Régulo Franco Jordán -

Los días de fiestas patrias de 1990 fui invitado por el Dr. Guillermo Wiese de Osma, para efectuar un reconocimiento de las principales huacas del departamento de La Libertad. En aquel entonces habíamos concluido una temporada más de excavaciones arqueológicas en la ciudad sagrada de Pachacamac, al sur de Lima. Uno de estos días nos dirigimos al valle de Chicama considerada como una de las cunas de la civilización peruana. Fuimos al complejo arqueológico «El Brujo», ubicado a 60 kms. al noroeste de la ciudad de Trujillo, cerca al pueblo de Magdalena de Cao, en la provincia de Ascope. En este sitio se encontraba nada menos que la memorable y prehistórica Huaca Prieta adjudicada a los primeros experimentadores de la agricultura en el Perú. Allí, en compañía de algunos colegas fuimos a admirarla y conocerla con más profundidad. Esta legendaria huaca fue el imán de nuestra razón de estar. Llegamos al conjunto arqueológico «El Brujo» y la versión de uno de los pobladores del pueblo de Magdalena de Cao, de nombre Arturo Carrera, fue insospechable al afirmarnos sobre la existencia de figuras humanas labradas en los muros de una huaca al que los pobladores la llamaban Huaca Blanca y que hoy la conocemos como Huaca Cao Viejo.

Después de una corta visita de unos días al pueblo de Magdalena de Cao, nos enteramos que la otra huaca ubicada al lado del mar, conocida como Huaca El Brujo, era uno de los sitios más temidos por los pobladores del valle. La consideraban como una huaca negativa, donde hasta unas décadas atrás, los maestros «brujos» realizaban sus ritos maléficos, daños y hasta magia negra. Como era evidente, lamentablemente la huaca no había sido utilizada como un sitio sagrado para ac-

tos benéficos.

Por iniciativa del Dr. Wiese, después de la confesión de nuestro informante, me encargó posteriormente coordinar con el colega Segundo Vásquez, para tramitar con las autoridades del Instituto Nacional de Cultura - La Libertad, el permiso correspondiente para iniciar una temporada de investigaciones arqueológicas de emergencia por espacio de tres meses. El resultado era que ya estábamos «embujados». Dicho permiso se cristalizó unos días después y empezó un nuevo reto en nuestras vidas. Por entonces, en el panorama de la arqueología se desconocían figuras en relieve para la cultura Moche, lo cual fue gratificante para nosotros porque seríamos los primeros en descubrir científicamente el arte en relieve y a color correspondiente a la cultura Moche. Por interés del

Dr. Wiese, después de 8 meses, se firmó un Convenio Tripartito entre la Fundación Augusto N. Wiese, el Instituto Nacional de Cultura - La Libertad y La Universidad Nacional de Trujillo por 5 años y finalmente se firmó un nuevo convenio en 1996 hasta el 2005. En este lapso, las huacas deben seguir deslumbrándonos con todos sus misterios que aún resguarda durante cientos de años.

Como resultado de estos 8 años de investigación arqueológica y conservación, se ha constatado que estamos frente a un gran centro ceremonial cuyo prestigio regional alcanzó posiblemente dos milenios a partir de la construcción de templos y áreas sagradas durante la ocupación pre-Chavin, Chavin, Salinar, Virú y Moche. Sin embargo, la cuna de estas civilizaciones en el espacio ceremonial del Com-





Gringa Hunter & Other Short Stories

«It's a brief and awkward
book written from a current
viewpoint»

**La República
Newspaper**

«These are short stories with
fluid mastery resulting in
fine humor»

Latin American News

«The style is biting with an
effective use of irony in the
exploration of personality
vices between foreigners and
natives»

**Magazine of Sociological
Studies of the Association
of Mexico**

His narrative is the closest
to urban neorealism: next to
Julio Ramón Ribeyro's
teaching»

Correo Newspaper

plejo «El Brujo», se remonta al precerámico, hace 5000 años, cuyo símbolo material es Huaca Prieta.

Durante la ocupación Moche (0-700 d. C.), el Complejo «El Brujo», continuando con su tradición, se convirtió en la capital religiosa del conjunto de curacazgos o señoríos establecidos en el valle de Chicama. Esto no desmerece desde luego que en el valle haya existido menores centros religiosos y administrativos.

De las distintas construcciones Mochicas del Complejo Arqueológico «El Brujo» dos huacas son las principales: Huaca Cao Viejo y Huaca El Brujo o Cortada. Entre las dos, Huaca Cao Viejo habría tenido una mayor presencia religiosa para las manifestaciones ceremoniales. Fue una tradición para la época, la construcción de templos en forma de pirámides elevadas con terrazas en los cuatro frentes y una plaza ceremonial delantera, cuyo eje era premeditadamente orientada al Norte. La fachada principal Norte y aún los muros laterales de la plaza estaban ricamente decorados con exquisitas imágenes de contenido mágico ceremonial.

Ha llamado mucho mi atención el porqué de la existencia de estos centros ceremoniales de dos huacas o antiguos templos, como en este caso la Huaca Cao Viejo y la Huaca Cortada o en el caso de la Huaca el Sol y La Luna del Valle de Moche en Trujillo. En los últimos tiempos, los iconógrafos han planteado sobre la existencia de dos dioses mayores del panteón Moche, que muchas veces aparecen en temas figurativos de la cerámica, interactuando en ceremonias de presentación, sacrificios, combates etc. En la década de los cuarenta, Don Rafael Larco Hoyle había planteado que la Divinidad Mayor o Suprema de Moche era Aiapaec. Pero anteriormente en el siglo XVII, el padre Fernando de la Carrera en su «Arte de la lengua yunga», indica la presencia de dos Dioses: uno era Aiapaec y otro era Chicopeac. Según las indagaciones de la Dra. Rostworowski (1986), Aiapaec estaba relacionado con la reproducción del mundo animal, vegetal, humano; en cambio Chicopeac estaba relacionado

con una divinidad que mantenía todo lo existente, con los orígenes y los ancestros. De todo esto resulta que, todo el conjunto de representaciones de la Huaca Cao Viejo, están relacionados con la propiciación del mundo doméstico (ofrendas humanas, batallas rituales, sacrificios humanos, actos rituales, etc.) lo cual me lleva a pensar que este templo estuvo dedicado a Aiapaec. Por otro lado, un hermoso mural de peces estilizados con símbolos geométricos, existentes en la Huaca Cortada o El Brujo, además de su ubicación en la cercanía al mar, lo define como un templo dedicado a Chicopeac. De todas maneras falta profundizar un poco más la investigación arqueológica.

El templo Mochica de Cao Viejo, hasta donde sabemos, ha sufrido siete remodelaciones arquitectónicas, que la estamos considerando como fases arquitectónicas. De estas, las primeras fases tuvieron fachadas pintadas de color monocromo, pero con terrazas muy bien definidas, presentando recintos amplios, construidos con una ubicación hacia el mar. Mientras que en las fases tardías, a pesar del añadido de construcción sobre la bien formada pirámide temprana, aparece en la fachada principal y en las paredes interiores de la plaza ceremonial, ornamentaciones murales policromadas y en relieve. Se ha constatado que en el transcurso de las remodelaciones del templo, los mochicas realizaron sacrificios humanos, cuyos cuerpos eran enterrados dentro de la construcción, a veces decapitados.

Las representaciones pictóricas en relieve en Cao Viejo tiene un matiz variado, desde escenas particulares hasta temas complejos. No pudo faltar la figura principal del templo conocida como el decapitador, modelada en el frontis principal, en un tercer nivel. Aunque la representación está incompleta, pero por comparación con la abundante iconografía de la cerámica, podemos afirmar que se trata de Aiapaec, figura suprema, que ha sido representado con rasgos humanos y de animal. A parte de su posible expresión felínica, cogiendo con la mano derecha un cuchillo ceremonial, la par-

te inferior de su cuerpo tiene extremidades de un arácnido, de connotación oracular. Todo esto hace suponer que la imagen de este dios, antiguamente había expresado temor y respeto profundo.

Hay otras representaciones variadas, desde escenas estrictamente complejas hasta sutiles y rústicas representaciones como los conocidos «graffitis». Los «graffitis» forman representaciones de hombres, plantas y animales que revelan que estos fueron hechos espontáneamente por los oficiantes del templo en un momento de elevación espiritual. Asimismo, las escenas complejas hechas premeditadamente, revelan también toda una estructura de la cosmovisión de la sociedad mochica, algo así como una estructura ideográfica. Otras figuras, que fueron hechos por una permanencia prolongada, destacan por su contenido y colorido, por ejemplo, las batallas rituales en asociación con los prisioneros y guerreros, que aparecen representados en relieve. Ayudándonos con las representaciones pictóricas de la cerámica, ahora podemos más o menos reconstruir el proceso de tales hechos. Estas batallas rituales se desarrollaban durante la estación seca, posiblemente desde el inicio del solsticio de verano y parece estar relacionado con un fenómeno del cual quisieron plasmar en el tiempo y en el templo, de tal manera que esta batalla y todos los acontecimientos rituales quedan inamovibles en la historia del pueblo mochica. Por otro lado, podría ser que a partir de ese momento, se institucionaliza el ceremonial de propiciación. Aunque todavía no sabemos que bandos se enfrentaban, es posible a mi entender, que el enfrentamiento era entre los bandos representativos de cada templo. La actividad bélica se efectuaba en terrenos áridos, quizás las pampas de Paiján o algún otro sitio cercano. El enfrentamiento era a veces acompañado de música y ruidos estruendosos para darle mayor euforia al combate. No está de nada descartado, pero es posible que, para animar el espíritu del combatiente se consumía algún tipo de alucinógeno que a la vez le permitía vincularse con los «espíri-



252627



284883

Plaza Regocijo 246
Cusco

Santa Catalina 221
Arequipa

Kamikaze



DESDE 1985 REUNE A LOCOS RESPONSABLES

HAPPY HOUR 8.30 - 9.30 P.M.

SHOW EN VIVO TODOS LOS DIAS 10.30 P.M.

Plaza del Regocijo Nº 274
FONO: 233865
CUSCO-PERU

tus» de las fuerzas telúricas y de la deidad regente. En este estado de conciencia de los combatientes, hasta las armas de guerra se animaban y cobraban vida. El grupo vencedor, con las agallas puestas, inmediatamente se aprestaba a despojar a los vencidos de sus armas y atuendos hasta dejarlos desnudos por completo. Jefes y subalternos heridos por efecto del combate eran ensangrentados por la nariz, porque la sangre humana era de trascendental valor para ellos, e incluso, se les practicaba cortes poco profundos en algunas partes de los miembros inferiores, especialmente en la base del genital masculino, tal como lo podemos observar en un mural del Brujo. Los vencidos eran conducidos desnudos con la soga al cuello hacia el templo. Tal vez la soga en el cuello de los guerreros, como vemos muchas veces en la cerámica, jugaba un rol muy importante, es muy posible que era utilizada como el símbolo del amaru o la serpiente, vinculada con la fertilidad. Así como aparece también en una escena de combate ritual en los temas complejos. Entonces los vencidos eran conducidos al templo principal, en este caso el templo de Cao Viejo. En una ilustración de un ceramio publicado

por Kutscher en 1983, del Museo Americano de New York aparecen estos personajes desnudos ascendiendo a una pirámide pequeña a través de una rampa parecida a la rampa de la plataforma principal del templo de Cao Viejo; estos prisioneros son conducidos por un oficiante, que se encarga de los permisos correspondientes para realizar el acto de los sacrificios humanos. Nosotros todavía no hemos encontrado en el viejo un sector especial para la realización de los sacrificios humanos, todo parece indicar que dichos actos se realizaron sobre la pirámide que corona el templo, es decir, en la parte más alta del edificio. Esta ha sido una práctica tan similar como la que hacían los Aztecas o los Mayas. Las prácticas sacrificiales como aparecen en la iconografía Moche, están presentadas de diferentes formas: degollamiento, extracción del corazón y con golpes contundentes en la cabeza. En otros casos, los restos de estos individuos sacrificados, fueron cremados y luego colocados en algunos espacios sagrados del templo, o los cuerpos mutilados, eran enterrados en la plaza ceremonial o sectores exteriores.

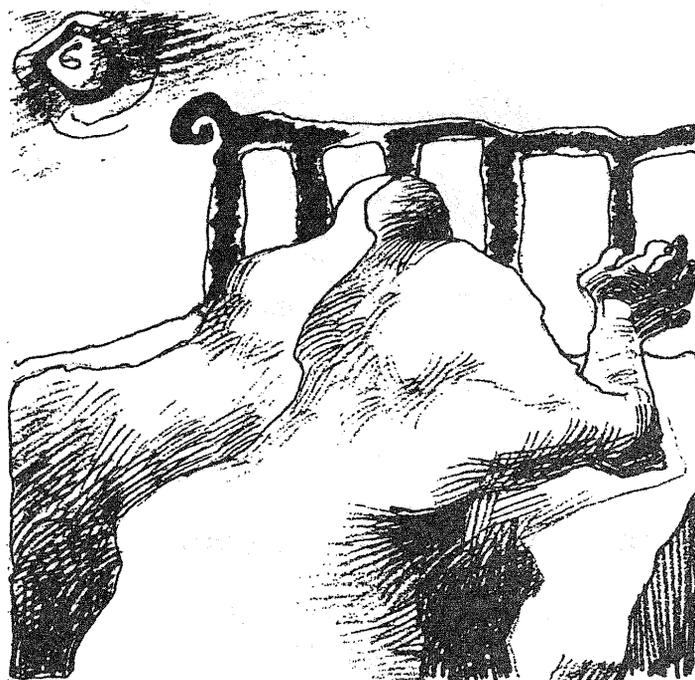
Muchos guerreros, sacerdotisas y sacerdotes de menor jerarquía, fueron

enterrados en los exteriores del templo, tal vez se tratan de personajes provenientes del valle con advocación al culto del templo que buscaron su sepultura en los linderos del sitio sagrado. Esto ha sido una práctica común en el antiguo Perú. Lo mismo ocurrió en el centro ceremonial de Pachacamac, donde encontramos hombres y mujeres sacrificadas y sepulturas de jefes, sacerdotes y otros personajes que tributaban al templo.

Los sacerdotes del templo, quisieron plasmar el ceremonial o ritual que acostumbraban hacer para los dioses y mantener incólume la energía vital para cada vez mejorar el destino de la sociedad moche. Plasmaron en el segundo nivel de la fachada principal de Cao Viejo, una cadena de oficiantes cogidos de la mano, cada uno en una posición hierática, de concentración y revitalización en un acto de transmutación de energía.

Los estudios arqueológicos revelan que uno de los accesos a la cima del templo, ha sido por las partes laterales de la fachada principal, de terraza en terraza, utilizando rampas perpendiculares y laterales en un tramo o dos tramos para acceder rápidamente a la cima. La cima del templo de Cao y los templos en general, fueron los espacios de alto contenido ceremonial. Allí se realizaban los rituales más profundos dedicados a sus dioses mayores. Sin embargo, las partes laterales del templo, en algunos casos, mantenían recintos ceremoniales en cuyo espacio interior se presentaban hornacinas, pequeños depósitos y pilares que soportaban cubiertas. Al parecer en las hornacinas se colocaban imágenes quizás de madera para venerarlos.

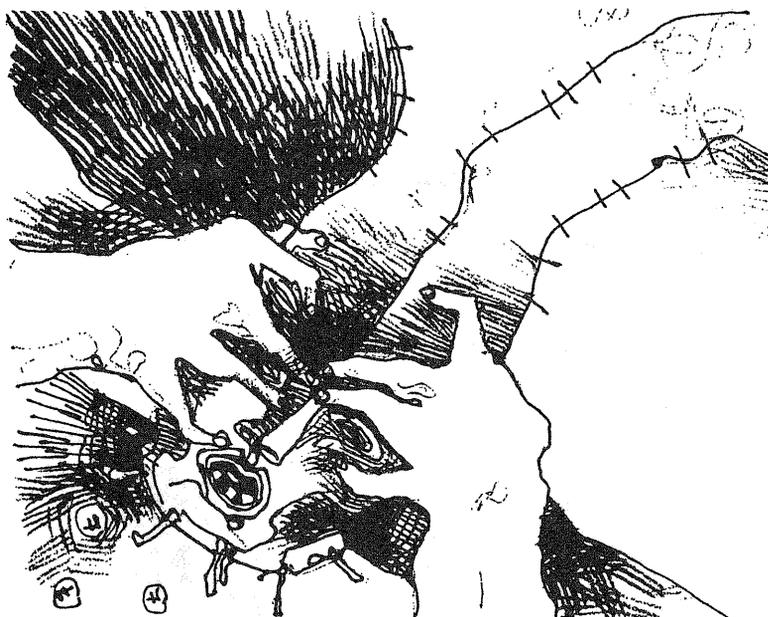
Durante los primeros siglos de nuestra era, se le rindió culto a un idolo de madera de 2.48 m. de longitud por 0.81 m. de ancho, trabajado en una sola pieza de madera lúcumo, no sabemos si fue venerado en el templo de Cao o simplemente fue traído de otro lugar para ser enterrado ritualmente dentro de la remodelación del edificio. Estuvo incrustado en algún altar o soporte. Es la imagen de una deidad humana, de frente lleva como tocado una dualidad de felinos enfrentados, conocidos



como animales lunares. Tiene un tocado a modo de bonete, el rostro es de acabado natural; lleva una camisa y traza. Las manos están pegadas hacia la cadera, las piernas ligeramente flexionadas. Estuvo pintado y algunos sectores importantes estaban enchapados con metal brillante. En su estado original debió haber sido imponente. Según los estudios de microbiología sabemos que durante sus funciones fue atacado por insectos: escarabajos y termitas, hasta convertirlo en una estructura perforada, motivo por el cual dejó de funcionar y terminó enterrado en el templo. Este ídolo de Cao trae a colación una referencia conocida sobre el ídolo de Pachacamac, cuando el cronista Estete narra la manera como en 1533 los conquistadores españoles al mando de Hernando Pizarro, ingresan al interior del templo de Pachacamac y en una sala oscura descubren incrustado en la tierra la imagen labrada en madera del ídolo principal, a quién le tributaban las mejores dádivas de los pueblos de la costa peruana.

No se sabía para la cultura Moche en general, que en estos centros religiosos existían pozos ceremoniales de purificación. En efecto, en el Brujo, descubrimos un par de pozos, de los cuales uno está investigado. El pozo investigado tiene una boca circular de casi cuatro metros de diámetro, al cual se ingresa a través de una escalinata en espiral labrada en el duro suelo geológico, que conduce a una profundidad de doce metros donde aparece una especie de puquio o filtración de agua subterránea, que recicla por temporadas, El agua sagrada de este puquial habría tenido un gran valor para limpiezas, iniciaciones y curanderismo. Cuando fue abandonado, los sacerdotes mochicas sacrificaron a un hombre de más de treinta años, quizás con el propósito de mantenerlo como guardián del mismo.

Los templos mochicas como el de Cao Viejo, tuvieron un esplendor notable. Las fachadas y las plazas estaban ornamentadas y tenidas a buen recaudo. Los arqueólogos han identificado las tumbas de grandes maestros oficiantes-sacerdotes, como el Señor de Sipán o el Viejo Señor de Sipán, des-



cubierto por Walter Alva y colaboradores, y la tumba de una gran sacerdotisa en San José de Moro estudiada por Luis Jaime Castillo y Christopher Donnan. Estos personajes según Donnan, fueron representados en la iconografía, tomando parte de temas profundamente religiosos o ceremoniales. Nos atreveríamos a pensar que alguna vez el Señor de Sipán, la sacerdotisa de San José de Moro o altos dignatarios de los estados independientes de Moche, visitaron en vida el centro religioso del Brujo. Hay que recordar como comparación, que Tupac Inca Yupanqui, emperador inca, tras realizar un severo ayuno de 40 horas visitó desde el Cusco el Templo de Pachacamac ubicado al sur de Lima.

Nadie sabe todavía cómo colapsaron estos templos tan importantes para la vida de la sociedad mochica. En el caso del Brujo, hay un repentino abandono de los templos y luego cae una vertiginosa lluvia ocasionada por el Fenómeno de El Niño. Es posible que el empobrecimiento de la estructura socioeconómica de la sociedad mochica, es debido a un Meganiño que ocurrió después del siglo VII. La estructura del poder también cambió debido a un fuerte impacto ideológico de

una cultura proveniente de la sierra, conocida como Wari-Tiahuanaco. La capital religiosa del valle de Chicama es trasladada al interior del valle, en la margen derecha del río Chicama, que en la actualidad aparecen como un conjunto de huacas conocidas como "El Rosario". La nueva ideología organizó los templos en un esquema aglutinado, ya no más con la preponderancia de los templos duales mochicas. Estos templos aglutinados llegan a implantarse en muchos centros religiosos tales como Pachacamac, Cajamarquilla, Pacatnamú, Túcume, Apurlec, etc.

El templo de Cao Viejo nunca fue olvidado por los descendientes de los mochicas a tal punto que fue utilizado como necrópolis para abrigar sepulturas de gentes que vivían en el centro ceremonial antiguo y alrededores.

En el siglo XVI, los conquistadores españoles y los padres Dominicos, encontraron en el Brujo una gran población Inca-Chimu distribuida en todo el complejo y convinieron en construir un templo dominico para los fines de evangelización. Aquí culmina toda una época de gran esplendor de las civilizaciones prehispánicas costeñas.

CAZADOR DE GRINGAS & OTROS CUENTOS (*)

- Cronwell Jara -

Es un libro integrado por nueve cuentos, de los más amenos y felices que conozco.

Leerlo produce la grata impresión de que estamos paseándonos por calles y escenarios de aventuras pícaras y tristes, jocosas y desventuradas, candidas pero también ingeniosas, acontecimientos de un Cusco que muchos conocemos; y de un autor, Mario Guevara Paredes (acaso hoy un conspicuo *brichero*) de quien pareciera que más que narrarnos nueve historias inventadas, nos ofreciera la primicia de acontecimientos frescos, recién vividos y padecidos por él mismo.

Salvo el cuento «Noche de Brujas», casi todos los cuentos de este libro refieren anécdotas e instantes de buen humor, otorgándoles una simpatía y una lozanía especial, y haciendo más deleitosa y atractiva su lectura.

No pienso detallar ni comentar aquí, como es mi costumbre cada uno de los cuentos de este libro, para no anticipar al lector la trama y así no malograrle el goce en el instante que él mismo las debe y, por lo mismo, las disfrute a plenitud; pero sí me gustaría precisar brevemente algo de los aspectos más importantes de este valioso libro.

Si bien en lo formal, los cuentos de «Cazador de gringas» aparentemente carecen de diálogos, no por eso dejan de poseer un espíritu coloquial, familiar; es más, al sentir como lector, que cada historia nos llega en tono de confidencia, a modo de secreta confesión en alta voz, entre amigos bebedores, entre seres que no podrían engañarse, también resultan por la misma razón, historias sustancialmente humanas, dignas de ser oídas, apreciadas y, más aún, de quedar en el recuerdo imper-

cedero, en aquel sagrado recinto donde de la memoria insobornable se resiste a la fácil seducción del olvido.

Y si uno se preguntará, pero ¿por qué gustan estos cuentos? ¿Qué arte o



magia poseen para ser fascinantes? ¿En qué radican entonces sus encantos?

Yo diría que gustan porque muchos

de sus pasajes saben plantearnos situaciones dramáticas, originales conflictos, escándalos, donde la salida casi siempre resultará irónica si es que no jocosa, digna de una humorada, y capaz de hacernos sonreír, ¿por qué no?, de provocarnos la risa. ¿No es éste uno de los propósitos de la buena narrativa, como en Julio Ramón Ribeyro, como en Julio Cortázar, en Juan José Arreola o en Augusto Monterroso, cuyas intenciones dicho sea de paso siempre buscarán divertirnos, como que también uno de los nobles propósitos de la buena literatura es justamente «eso», entretener, divertir, confabular contra toda depre, salvarnos la vida en el instante de la risa? Bien pues, los nueve cuentos de «Cazador de gringas», de Mario Guevara, divierten, encandilan y hasta carnavalizan nuestra historia, como ocurre en el cuento «De la Llegada del Señor Presidente», donde para total sorpresa e indignación del mandatario no será el pueblo de Camante quien lo recepcione y ante el cual había que lanzar un discurso, sino una piara de chanchos más una bulliciosa jauría de perros como parece que ocurrió en la vida real, allá por la década de los años 40. Y gustan, además acaso porque este racimo de historias amenas nos aproximan a lo que sería una especie de nueva picaresca, en un escenario cusqueño, con personajes populares observados desde una perspectiva y espíritu irreverente, burlón, popular, ejemplos; de esto: los cuentos «Patrick», «Guía para turistas», «La obsesión de Nico Bilbao» y «Cazador de gringas»

A propósito de este último, Cazador de gringas, relato que obtuvo el Primer Premio en el Concurso Nacional de Cuento, organizado por el dia-

(*) Palabras de Presentación del libro *Cazador de gringas & otros cuentos*, segunda edición, a cargo del escritor Cronwell Jara, en el Centro Cultural "La Noche", Barranco, en febrero del 98.

rio Cambio, Lima 1990, posee además el mérito de ser (a mi modo de ver) el primer cuento que acoge como protagonista de una historia al ahora ya reconocido y no menos célebre *brichero* cusqueño (que hasta donde entiendo significa «calzonero» de calzón «quien colecciona calzones de gringas», me disculparán si ofendo acaso a alguien pero este término no lo he inventado yo; *brichero*, es decir, coleccionista de calzones de gringas o de términos más ajustados *brichero*, por «Cazador de gringas»); cuento que a su vez dio notoriedad a su autor, pero que por sobre todo funda en la literatura cusqueña, y sospecho que también en la nacional, la presencia de un nuevo personaje, con una peculiar sicología y una muy particular como divertida visión de la historia andina y del mundo.

Otro apunte relevante en este conjunto de nueve cuentos: si bien cada historia logra cautivarnos desde el inicio, sabe también conquistar el mérito más difícil, el cual es sostener el drama de la historia, desbrozarlo gradualmente y con amenidad; logrando con esto jamás aburrir al lector, todo lo contrario, pues en la medida que la historia avanza la lectura va siendo más excitante, de tal modo que al lector embrujado, reo gozoso de cada fábula, no le quedará otra alternativa que esperar cada final con cierta curiosidad o con mucho anhelo. Obteniendo que el lector jamás saldrá perdiendo porque en «Cazador de gringas» cada historia siempre propondrá un final sorpresivo. De modo que el «Cazador de gringas», como conjunto de cuentos, llega a dar la sensación de que en cada relato el lector esperará la satisfacción garantizada de un final ciertamente inesperado.

En conclusión, «Cazador de gringas», en esta tercera edición, hoy bilingüe (castellano e inglés), espero que naturalmente logre, una vez más, el éxito que bien lo merece. Porque a su autor no le falta talento ni destreza en el arte de narrar. Ni gringas en Cusco.

Como espero que a partir de ahora, ya traducido al inglés, tampoco le falten lectores.

HOTELÉS GARCILASO

Calle Garcilaso 233 - 285
Tel/fax: 084-222401

Tels. 233031 - 233501
227951 - 222425

CUSCO - PERU

CALIDAD, CONFORT Y ELEGANCIA

Reviviendo 5 siglos de Historia en este

Monumento Histórico

HABITACIONES CON:	NUESTROS SERVICIO
- Baño Privado	- Comedor/Bar
- Teléfono	- Cafetería
- Agua caliente las 24 Hrs.	- Lavandería
- Alfombrado	- Servicio Médico
- TV Color	- Información Turística

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

**NUESTRO SERVICIO ES NUESTRA MEJOR
RECOMENDACION**

REGESA

**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. 106,
tel/fax: 084 - 225890**

Atención a domicilio
Telfs.: 226839 - 682237
682550 - 680003

CUSCO

HILANDO LOS INSTANTES

A

*María Emilia Cornejo,
María Elena Moyano*

1

dicen que cuando ellos
hacen una venia
veneran a la madre al viento al cerro
colorado o a la imagen
de mujer
la señal es un guijarro que
lanzan a sus pies
dicen que cuando el manzano
rodeado está de hombres
ellas cantan sentadas alrededor
de la mesa circular mientras hilan
el tiempo en un antiguo telar uniendo
hilacha tras hilacha

son dos cien mil (no importa
cuántos) discutiendo
callando agonizado desplazándose como
serpientes
amarantos o estrellas de mar
en sátiros afanes
a muchos aromos de distancia
de espera ensimismada
en la ribera o en una hoja
de papel

2

como muchacho malo de la historia
ha visto miles de luciérnagas morir a su costado ha
sembrado y asesinado a miles de árboles
ha sentido el sabor de la náusea ha destrozado los
cabellos blancos de la antigua comarca
ha conspirado contra el bienaventurado
poder que le arrebató la energía
el hambre le ha acosado
y ha acosado a la muchacha mala de la
esquina y se han ido juntos a sembrar a procrear en el
monte en el arenal en un hotel de cuarta clase
ha descendido hasta sentir su olor marino y ha deshovado
en ella una progenie
de esta nuestra rara especie

3

como muchacha mala de la historia
me he sentado en la mesa sin padre y con infinita sed
he navegado en el ambiente putrefacto por un miserable
plato de lentejas he sido violada y humillada por el
bienaventurado poder he conjurado con enigmáticos
artificios contra él
he tejido pintado y lavado mi cuerpo de luna y de pecados
en el arenal he amado gozado y reído de placer he
procreado sin ser la heroica mujer de estos tiempos he
envejecido mis sueños han envejecido?
dicen que soy indigna de ti señor

(yo quebrado
ahora yace en su vieja cama
entre papeles desparramados
carcomidos de sal
es tan poco lo que puede hacer con
la página en blanco
mientras cae esquirlas en un ojo y
las grietas se desprenden)

Carolina Fernández

LA CRITICA EN EL ESPEJO DEL POETA (*)

- Mario Pantoja -

La idea de recoger la poesía cusqueña contemporánea, en un volumen antológico, nació en el curso de una conversación con Enrique Rosas Paravicino, autor de la novela *el Gran Señor*. Aunque desde hace aproximadamente dos años, revisando la creación poética de los últimos 50 años ya había comprendido («movido por impulsos contrarios: para penetrar en mí y para huir de mí, por amor a la vida y para vengarme de ella, por ansia de comunicación», tomándole puntualmente las palabras de Octavio Paz), que era necesario preparar una antología completa. Aun sabiendo de que «el único y verdadero antólogo es el tiempo».

Para la concretización de este trabajo ha sido necesario un tiempo de varios meses, de búsqueda constante, porque parte del material poético se encuentra disperso en publicaciones nacionales y locales, muchas de ellas ya desaparecidas y porque no siempre se tiene a la mano las referencias bibliográficas indispensables (en las bibliotecas: Central de la UNSAAC y Municipal) de algunos poetas que residen fuera del Cusco, como de los ya desaparecidos.

El presente volumen, bajo el título de *Piedra sobre Piedra: Poesía Cusqueña Contemporánea*, con el que nos proponemos difundir y revalorar una de las más importantes expresiones de nuestra literatura, no es por tanto una simple recopilación de textos poéticos, sino que presenta un necesario balance de la creación poética de cada autor. Quisiera que a falta de antecedentes (salvo en Exposición de la Poesía Cusqueña Contemporánea. Selección y Notas de Bertha Degregori de Nieto, 1958) en el espacio crítico y antológico, sea considerado este trabajo

como un 'camino abierto' y como una muestra del proceso de la poesía cusqueña, en el cual he procurado que figuren los reales exponentes de las diversas tendencias y del estilo de cada generación.

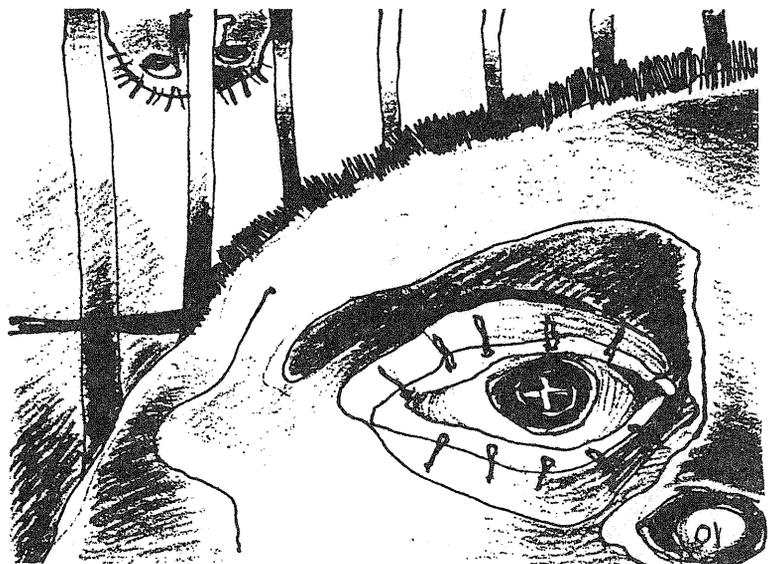
Abrimos las páginas de este libro con los poemas de distintos tiempos de Luis Nieto, uno de los poetas más representativos de la poesía cusqueña contemporánea, para cerrar con los poemas de Odi Gonzales que da los primeros pasos para la poesía de los 90.

Tras la poesía de fundación (y de mestizaje del romancero español) de Luis Nieto, por orden cronológico de nacimiento, figuran con el mayor número de sus poemas más significativos: Andrés Alencastre (el mejor poeta quechua del Perú), Germán Bausch, Arturo Castro, Gustavo Pérez Ocampo, Washington Delgado, Raúl Brozovich, Angel Avendaño, René Ramírez, Juan Alberto Osorio, William Hurtado de

Mendoza, Raúl Loayza, Américo Yábar, Shelma Guevara, Ana Bertha Vizcarra, Enrique Rosas, Gloria Mendoza, Vladimir Herrera, Carlos Velásquez, Edwin Segovia, Odi Gonzales. Así, en este volumen, «cada poeta -Paz dixit- es un latido en el río del lenguaje».

Cabe mencionar en esta antología a los Federico Larrea Blanes (el de Bajel de Amor), Luis Calderón Ugarte (el de Fuente Amarga), Mario Escobar, Armando Salas, Luchy Blanco, Hernán Velarde, Federico García Hurtado (de los años 50 y 60), Jorge Ríos, Félix Flores Becerra, Jorge Flores Aybar, Nilo Tomaylla, Gloria Camino, Miriam Malpartida, Adriel Boza y Juan Mesco (de los años 70 y 80), aun cuando los unos no tuvieron continuidad al ser ganados tan pronto por otras actividades, pese a tener un inicio poético ciertamente prometedor; los otros, aún quedan en agraz.

Con la generación de los 40 se ini-



OSCAR COLCHADO: ENTRE LA FICCIÓN EPICA Y LA FANTASIA ANDINA (2)

- Manuel J. Baquerizo -

Con *Rosa Cuchillo* Oscar Colchado incursiona audazmente en el mundo de la violencia actual. Para dar cuenta de los sucesos -demasiado inmediatos y directos, excesivamente chocantes y enfadosos-, una realidad que pertenece todavía a la crónica diaria más que a la historia -y que, por lo mismo, es fácil de derivar en el reportaje periodístico-, el novelista recurre al mito, a la escatología, proyectando los hechos y las acciones desde la mentalidad fabuladora, mágica, animista y legendaria del hombre andino. Y, lo que es más sugestivo e interesante, apelando al enfoque variado y contrapuntístico, donde se renuncia a la omnisciencia y a la visión unilineal, para dejar que el lector extraiga, por su cuenta, sus impresiones. Forma de narrar que se ha hecho muy peculiar en la escritura de Colchado.

La novela está contada desde el punto de vista de tres personajes que pertenecen a una misma aldea serrana, ligados por lazos de parentesco o vecindad, pero irremediamente distanciados por la guerra. A través del testimonio de éstos -de los hechos que cada uno padeció o vio- se va conformando sin orden ni secuencia estricta, la historia novelesca, es decir, el relato de la violencia que campea en el mundo andino. Como en *Cordillera Negra*, y en otros textos de ficción universales, la novela empieza después que los protagonistas han muerto. La acción se ubica en los años ochenta. Las voces narrativas afines son las de Rosa Cuchillo y Liborio, su hijo; y, como contraparte, la de Mariano Ochante, el rondero.

LOS PROTAGONISTAS

Rosa Cuchillo es una mujer humil-



de -muerta hace poco, apenada por lo que le ocurrió a su hijo Liborio-, quien habla desde la ultratumba. Mientras vaga por el «mundo de las sombras», tratando de llegar al Janan Pacha, lugar donde mora Wiracocha, cuenta cómo concibió a Liborio, aseverando que es vástago de Pedro Orcco, el dios montaña. Ella vivía en un paraje alejado de la puna, ocupada en pastar ovejas; para protegerse de los asaltantes, dice, solía dormir con un cuchillo al alcance de la mano, plantado al centro de una cruz dibujada en el suelo. De allí proviene el sobrenombre que le pondrán los vecinos de la aldea. Un día Rosa es visitada por un hombre alto, fornido, con un adorno de cuero de cóndor en la cabeza, vestido de chamarra y pantalón de vicuña y calzado de ojotas, quien le habla con dulzura:

«-Abreme, hija. Ya sabes quién soy ¿verdad? Antes arroja tu cuchillo. El acero me hace daño. Y al ver su barba rubia, su cabello

largo hasta los hombros, ya no dudé que quien me estaba ordenando era el taita Pedro Orcco, el dios montaña, que daba protección a nuestro pueblo» (p. 34).

Casi al final de la novela, se descubre que Rosa también es la diosa Cavillaca, quien se había encarnado en el cuerpo de una mujer para bajar a la tierra.

Liborio es el producto de la unión sobrenatural entre Rosa y Pedro Orcco. Figura mítica de la novela, Liborio cuenta sus hazañas guerreras, desde una posición en segunda persona gramatical y en tiempo presente muy próximo. No tiene interlocutor preciso. En realidad, habla para sí mismo. Su relato está envuelto en una atmósfera alucinante de situaciones violentas, de episodios mágicos y de hechos extraordinarios. Liborio es un apasionado defensor de su pueblo, de sus creencias, de sus fiestas y costumbres. Como Uchcu Pedro de *Cordillera Negra*, sueña con hacer de la revolución, en la cual está embarcado, una vía para la reconstrucción del mundo de sus antepasados. «Una vez los naturales en el gobierno -dice-, rescataríamos también nuestras costumbres, nuestro idioma, nuestra Pachamama, a los jirkas, al dios Rayo y, quién sabe, al dios Sol...» (p. 94). No le importa que sus jefes y compañeros piensen de otro modo y le repliquen que la lucha no es entre blancos e indios ni entre occidentales y nativos. «La naturaleza -se dice a sí mismo- sólo era naturaleza para sus mentes. Nunca podrían aceptar que las cochas, los cerros, los ríos, tuvieran vida. Que en las piedras mismas se alojarían espíritus. No, no, eso no entenderían» (p. 136). Lo cierto es que la novela está gobernada, en gran medida, por el espíritu panteísta y

nativista de Liborio, por su creencia en los dioses tutelares indígenas y por su culto a la naturaleza.

La parte más prodigiosa e impresionante del relato es aquella en que uno de sus compañeros mata a una vicuña y se lleva a su cría. Liborio le expresa que esto es grave, que con toda seguridad el Wamani se enojará y les castigará. «Con temor miraste los cerros». Y, en efecto, al poco rato, el cielo se oscurece, sopla un viento helado y cae una fuerte granizada. Después, aparece un arcoiris, «con su cuerpo de culebra de siete colores», que se extiende en el cielo de extremo a extremo. «Los rayos y truenos -dice- amenazaban con llevárselo abajo al cielo, que se puso negro oscureciendo la tierra» (p. 129). Todos se asustan, buscan refugio y se arrodillan a rezar. Liborio coge entonces a la vicuña, se dirige a la laguna y, con una invocación, la entrega al Jirka. En seguida cesa la tormenta, y en el cielo se ve planear un halcón blanco, que no es sino la transfiguración del dios montaña.

Mariano Ochante es un rondero. El habla desde su escondite, una choza, luego de haber sido herido por los insurrectos. Atacado por los gusanos que hormiguean en sus heridas y consumiéndose por la fiebre, perora y discurre entre sueños, pesadillas y alucinaciones atroces. No sabe bien por qué luchó; sólo recuerda que lo enrolaron contra su voluntad. Narra su infancia pobre, el trabajo que debió realizar de niño («Pequeño todavía era yo en ese entonces, pero así tenía que trabajar, p. 67) en una hacienda y la muerte de sus padres con paludismo. Mariano Ochante evoca el inicio de la guerra en el pueblo, la liberación de Illaurucancho, la creación del primer comité popular y las sanciones y castigos que se imponían a los abigeos y delincuentes. El mismo relata la muerte de Rosa Cuchillo, el entierro y *pichkay*. La versión de Mariano viene a ser el corrolato de los puntos de vista de Liborio y Rosa, una especie de sumario procesal de los hechos. Al final, Mariano (como Pedro Páramo en la novela de Juan Rulfo) fantaseará sobre su propia muerte, mientras expira en medio de

terribles delirios y perturbaciones: «... Ay, carajo, ahora sí ya me jodí... nuevamente esas almas maldeseadas acaban de agarrarlo a mí espíritu... Clarito lo he visto en mi sueño» (p. 201).

Cada uno de los protagonistas ofrece así su testimonio de los hechos, con sus propios puntos de vista, con sus voces personales y con un vocabulario hecho a la medida de sus rechazos y simpatías, en un estilo que Mijaíl Bajtín llama dialógico o sinfónico. La novela abarca pues un retazo amplio de la realidad social del país, dentro de una estructura multifacética y segmentada. Los cambios rápidos y constantes de perspectivas nos proveen una fuente plural de información.

EL IMAGINARIO ANDINO

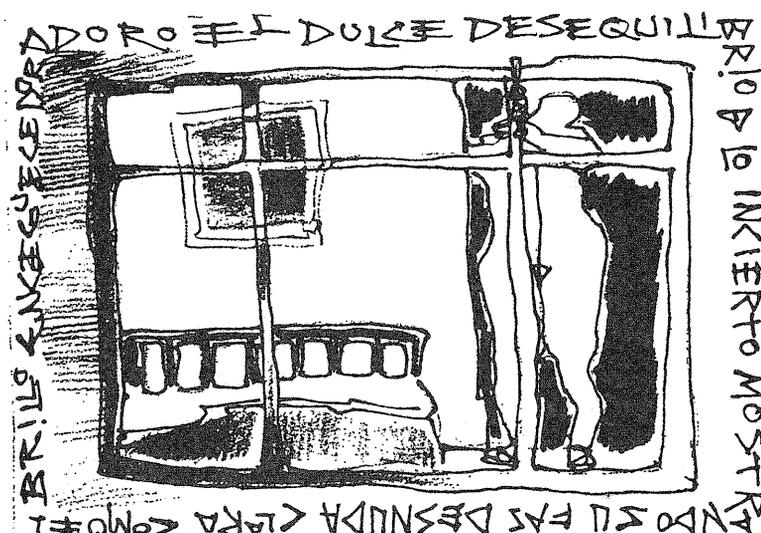
Colchado ha querido volcar en esta novela el rico imaginario cultural andino, ese profuso repertorio de creencias mágico-religiosas, de pensamientos míticos, de sueños, vivencias y supersticiones que aún superviven en el alma del pueblo quechua, al mismo tiempo que ofrecía una imagen descarnada y sombría de la violencia en la sierra. Intenta revelar el mundo oculto, secreto y misterioso que subyace en la mentalidad campesina -esa «realidad ficticia» de la que habla Mario Vargas Llosa-, sin omitir el mundo en

combate. La visión mítica y fantástica convive con la testimonial-realista, simbólicamente representadas por la «rosa» y el «cuchillo». Por un lado, se relievaa la dimensión étnica de la realidad peruana; y por otro, se presenta el hecho brutal y trágico de la guerra. La novela es, en cierto modo, la culminación de la línea andinista que el autor venía cultivando en su obra anterior.

LOS TRES MUNDOS

La visión del mundo que la novela proyecta se inspira en la cosmogonía andina, que concibe el universo formado por tres grandes estadios: el Kay Pacha, lugar donde viven los hombres, o sea, el presente donde se dan las contiendas diarias y ocurre la guerra; el Janan Pacha, o espacio de arriba, donde moran los dioses y a donde también podrán llegar los hombres, luego de haber purgado sus culpas; y el Ukhu Pacha, el espacio de adentro, donde deambulan los demonios y los muertos sin redención. En muchos aspectos, esta visión se confunde con la construcción teológica cristiana; los espacios de «arriba» y «de abajo» no parecen ser sino la representación del cielo y la tierra.

El Janan Pacha es descrito como un vergel de suaves «colinas cubiertas de pastos jugosos, donde las llamas,



alpacas y vicuñas se veían como nubes» (p. 31). Cuando Rosa Cuchillo llega finalmente hasta sus predios, dice: «Una música de arpas y violines y una fragancia a rosas frescas nos embriagaron colmándonos de felicidad (p. 209). Allí moran los dioses redivivos (el Rasuhuilka, el Jarhuarasu, el Apu Salcantay, el Huascarán), los cuales suelen retozar y jugar como niños (p. 36).

En cambio, el Ukhu Pacha es un mar de fuego, cubierto de pantanos, por donde deambulan las «ninamulas» (monstruos con cabeza de mujer y cuerpo de mula), o sea, las mujeres que convivieron con los curas (p. 95); las «joljolis» (mujeres que abortaron voluntariamente a sus criaturas); las «cabezas voladoras» (esto es, las adúlteras); los «hutchkas» o ratones (espíritus de los hombres que convivieron entre hermanos); los «jarjachas» (que parecen llamas y que botan fuego por la boca), que no son sino los espíritus de los hombres o mujeres que cohabitaron con sus hijos. Antes de ser recibidos en Auquimarca, todos los mortales tienen que purgar sus penas en el Ukhu Pacha. Solamente Liborio goza del privilegio de ir directamente al Janan Pacha. Rosa, por su lado, debe recorrer los tres estadios. Ella le pregunta a un muerto como es el Ukhu Pacha y éste le responde: «El Ukhu Pacha no es igual para todos, mamita, se abre distinto para cada quien. Yo estuve en el lugar donde había que sentarse sobre piedras calientes. Después pasé a la casa de las tinieblas. Otro tiempo permanecí entre cuchillos y objetos cortantes. También estuve en la casa de hielo. Siempre vigilado por los demonios de las enfermedades. Pero ya le dije, se presenta distinto, según los pecados» (p. 52). En el Ukhu Pacha los recién llegados confiesan a gritos sus culpas, las matanzas y los abusos que cometieron; unos a otros se enrostran sus malas acciones y pelean encarnizadamente («mientras nos alejábamos -dice Rosa- asustados, oíamos que chapoteaban en el barro, jadeaban, maldecían, luchaban» (p. 112). Como en «El sueño del pongo», ésta sería la forma alegórica de denunciar los excesos y de desqui-



tarse moralmente por todas las ofensas y humillaciones.

LA FUENTE CLASICA

El contenido de la ficción narrativa tiene mucho que ver, sin duda, con el folklore andino. Pero también se enlaza, estructural y estilísticamente, con la literatura europea clásica y con la narrativa latinoamericana de las últimas décadas. Colchado toma, por ejemplo, de *La Iliada* la intervención de los dioses en las contiendas terrenales. *Rosa Cuchillo* tiene una base legendaria, igual que el poema homérico. Liborio, en un momento, está casi seguro que el Wamani lo protege y es quien lo salva de morir en un asalto. «Al parecer -dice- los dioses estaban tomando parte ya en la guerra. ¿Acaso no fue Pedro Orcco, el dios montaña, quien te ayudó a escapar durante el ataque a la cárcel de Ayacucho?» (p. 137). Se inspira igualmente en *La Divina Comedia*, para la descripción de los varios estadios del Ukhu Pacha y de los espantosos suplicios a que son sometidas las almas de los muertos condenados por sus pecados. El mundo de ultratumba y el inusitado protagonismo de los muertos tienen su antecedente inmediato en *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, en quién, además, Colchado

aprende el uso coloquial de la lengua escrita. Los hechos sobrenaturales y prodigiosos que ocurren tanto en el cielo como en la tierra se relacionan ciertamente con la fabulosa novela de Gabriel García Márquez; y las creencias, supersticiones y animismos, con los relatos de Eleodoro Vargas Vicuña (y también con la pintura de Alberto Quintanilla y Josué Sánchez y la imaginería de Joaquín López Antay y Abilio González). Y, por último, se entronca con José María Arguedas, en el profundo sentimiento amoroso hacia el mundo andino.

Aquí, como en la novela anterior, hay un encomiable intento de lograr el equilibrio entre el tema y la palabra, de modo que la importancia de los dos sea igual.

ROSA CUCHILLO Y LITUMA EN LOS ANDES

Rosa Cuchillo es el anverso de *Lituma en los Andes*. Vargas Llosa quiso dar una visión político-novelesca del Perú actual y compuso una suerte de folletín, truculento, repleto de hechos y episodios inverosímiles, alejados de la realidad histórica y cargado de prejuicios y opiniones desvalorizadoras del mundo andino. Colchado, por su parte, se acerca a esa misma realidad para darnos una visión amorosa y comprensiva, donde los sucesos son mostrados a partir de la cosmovisión animista y humanizadora del pueblo quechua. Desde su posición modernista a ultranza, Vargas Llosa imagina el mundo y la cultura de los Andes como el lugar de la barbarie, del primitivismo y la irracionalidad. (El autor puede extrapolar en su novela los mitos griegos de Dionisio y Ariadna en tanto malentendiende y detesta la mitología pre-hispánica). Colchado, en cambio, con conocimiento íntimo y familiar, pinta un pueblo que ama ante todo su entraña comunitaria, que conserva su tradición y que rinde culto a la naturaleza. Lo que para Vargas Llosa no es sino un conjunto de supercherías, de creencias absurdas y prácticas monstruosas, para Colchado es parte de su concepción escatológica del mundo.

NUEVOS DATOS SOBRE ESQUIVEL Y NAVIA

- Luis Nieto Degregori -

Horacio Villanueva Urteaga, que es el historiador que más se ha ocupado del autor de las «Noticias cronológicas de la gran ciudad del Cuzco», había hecho una serie de acertadas suposiciones sobre la primera etapa de la vida de este personaje que ahora se ven confirmadas documentalmente con la «Relación de literatura y grados del Dr. Don Diego de Esquivel y Navia» (AGI. Charcas 412) que tuve la suerte de encontrar durante los meses que pasé en 1997 en el Archivo General de Indias de Sevilla, gracias a la beca de hispanistas del Ministerio de Relaciones Exteriores de España.

En la nota biográfica que escribe para la edición crítica de las «Noticias cronológicas» (Biblioteca Peruana de Cultura. Fundación Augusto Wiese. Banco Wiese Ltda. Lima, 1980), Villanueva Urteaga manifiesta, en efecto, que Diego de Esquivel y Navia debió nacer hacia 1700 y que probablemente cursó estudios en el Colegio de San Bernardo y en la Universidad de San Ignacio de Loyola, suposiciones que se basan en el hecho de que en el «Libro de Oposiciones de la Universidad de San Antonio del Cuzco» no se ha encontrado el nombre del Deán Esquivel (pp. LXII-LXIII).

La «Relación» que se publica a continuación muestra que Diego de Esquivel y Navia nació en 1699 y que efectivamente estudió Artes y Sagrada Teología en el Colegio de San Bernardo y en la universidad de los jesuitas. Otro dato novedoso que aporta este documento y que también corrobora una suposición de Horacio Villanueva Urteaga (pp. XXXII), es que hacia 1734 el segundo marqués de Valleumbroso, padre del cronista, ya había fallecido.

Relación de la literatura y grados del Dr. Don Diego de Esquivel y

Navia, Racionero de la Iglesia Catedral de la ciudad del Cuzco y Comisario subdelegado de Cruzada de aquel obispado.

Por diferentes papeles originales que se han presentado consta que don Diego de Esquivel y Navia, natural de la ciudad del Cuzco, en las provincias



del Perú, desde sus primeros años se dedicó a los estudios en el Real Colegio de San Bernardo de aquella ciudad, que está a cargo de los padres de la Compañía de Jesús, donde por su aplicación y habilidad acreditó su adelantamiento en las facultades de Artes y Sagrada Teología, de forma que sin intermisión prosiguió la tarea de sus estudios por más tiempo de 16 años, con repetidas funciones públicas en ambas facultades, y durante este tiempo mereció se le confiriesen los grados de Licenciado y Maestro en Filosofía por la Real Universidad de San Ignacio de la misma ciudad, en 22 de agosto del año de 1716 y el de Doctor en Sagrada Teología (en uno de los grados que acostumbra aquella universidad proveer por oposición), en 22 de setiembre de 1718, habiendo precedido para ello los actos de oposición y funciones literarias correspondientes, en que consiguió el general aplauso de todos los maestros de aquella universidad y prebendados de la santa iglesia, como lo manifestó el crecido número de votos con que excedió a los demás opositores del concurso.

Que asimismo se aplicó después con licencia de sus prelados al trabajo del púlpito, por particular genio y habilidad que se reconoció en él, y consiguió por su acierto y desempeño en los referidos sermones que predicó la aclamación del gran concurso de aquella ciudad, que concurría a oírle.

Que atendiendo el señor don Juan de Camargo, Inquisidor General de estos reinos y Comisario General de Cruzada, a la literatura, prudencia, rectitud y demás buenas prendas del referido Dr. Don Diego de Esquivel y Navia y a que es persona cual conviene al servicio de ambas majestades y

buena expedición de los negocios de la Santa Cruzada, le eligió y nombró por Comisario Juez Apostólico, su sub-delegado, de la expresada ciudad y obispado del Cuzco y sus partidos, para que le sirviese y ejerciese en las ausencias y en las enfermedades del Dr. Don Juan Antonio de Ugarte, que servía este cargo en propiedad y futura para entrar en ella por su muerte, o ascenso, de que le despachó título en forma, con todas las facultades y excepciones correspondientes, en 5 de julio de 1729, de cuyo cargo tomó posesión y por haber fallecido el referido Dr. Don Juan Antonio de Ugarte el de 1732, se halla ejerciéndole en propiedad, con entera aprobación.

Los preladados de las religiones de Santo Domingo, San Francisco, San Agustín, La Merced y la Compañía, del referido obispado del Cuzco, y la Justicia y Regimiento de aquella ciudad, en cartas de 20 y 28 de abril de 1730, informaron en favor de este eclesiástico, expresando su gran calidad, literatura y virtud, y tener los demás talentos correspondientes para la decorosa administración de su empleo de comisario del Tribunal de Cruzada de aquel obispado, considerándole por estos motivos y la tarea que había tenido en la universidad y púlpito, digno de que Su Majestad le honrase con prebenda de aquella santa iglesia u otra del Perú.

Asimismo, consta que ateniendo Su Majestad a los méritos de este eclesiástico, a consulta de este Consejo de Cámara de 20 de octubre de 1732, se sirvió presentarle en una Ración de la referida santa iglesia del Cuzco, la cual se halla ejerciendo.

Y finalmente consta que el expresado Dr. Don Diego de Esquivel y Navia es de edad de 35 años y hijo de don Diego de Esquivel y Navia y de doña Bernarda de Mora y Espejo, vecinos que fueron de la mencionada ciudad del Cuzco, personas nobles y descendientes de conquistadores de aquel Reino.

Formóse en esta Secretaría del Consejo y Cámara de Indias de la (?) del Perú, de los papeles que presentó la parte y se le volvieron. Madrid, 16 de marzo de 1734.

REGESA

PRIMEROS EN CULTURA
COMPUTADORAS Y LIBROS PARA TODOS

POR FIN EN CUSCO

Gran campaña promocional de computadoras.

Financiado, sin inicial y hasta en 24 meses.

Además te obsequiamos:
La colección chip: Curso práctico de Computación de
2 tomos, 1 video y 6 disketts.
Más un curso básico de manejo de computadoras.

VISITENOS:

Calle Nueva 431 Of. 106
tel/fax 084 - 225890

Atención a domicilio
telfs.: 226839 - 682237
682508 - 680003



Comida Típica, Nacional e Internacional
House Speciality Typical meals like

- **Cuy al horno**
- **Roast guinea pig**
- **Rocoto Relleno**
- **Stuffed hot pepper**
- **Anticucho de corazón**
- **Grilled liver heart**
- **Truchas al ajo**
- **Garlic trout fish**

y el incomparable Menú Familiar
Enjoy the unbeatable Family Menu

PLATEROS 348
a media cuadra de la Plaza
de Armas del Cusco
☎ 262870

ENTREVISTA CON LUIS FIGUEROA YÁBAR

“Soy un hacedor de sueños”

- Mario Guevara Paredes -

En el transcurso del año, Luis Figueroa Yábar, cineasta cusqueño, recibió dos homenajes al conjunto de su obra cinematográfica, de más de cuarenta años al servicio del cine peruano. Fue con motivo de dos grandes encuentros: Festival de Cine Latinoamericano de Toulouse (Francia) y II Encuentro Latinoamericano de Cine, Lima (Perú). En esta entrevista, Figueroa Yábar, hace un recuento de sus inicios como cineasta, el Cine Club Cuzco y de sus principales películas.

El historiador francés Georges Sadoul, denominó Escuela del Cuzco al movimiento cinematográfico surgido en esta ciudad y que se desarrolló entre 1955 y 1961; cuéntenos cómo surgió este movimiento cinematográfico.

Conviene recordar las circunstancias en que una gran autoridad de la crítica e historia de la cinematografía mundial, incorpora la denominada **Escuela del Cuzco**, a su **HISTORIA UNIVERSAL DEL CINE**. Fue en 1964, en el Festival de Karlovy-Vary, Checoslovaquia, con ocasión de la presentación fuera de competición de la película **KUKULI** cuando conocí a Georges Sadoul luego de su proyección y mantuvimos una prolongada conversación sobre nuestra actividad cinematográfica en Cuzco.

El 22 de julio de ese año, en París en la Revista **Letras Francesas** dirigida por el poeta Louis Aragon, un artículo de su enviado especial Georges Sadoul, **Actualidad Cinematográfica - El Festival de Karlovy Vary- Descubrimiento Inka y Mongol**, con fotografías de **KUKULI** y de **EL VICIO Y LA VIRTUD**, dice: «Para mí, la última semana de Karlovy Vary estuvo marcada por el descubrimiento de una película de Mongolia y una película Inka. (...) Divirtiéndome, hace seis

meses, escribiendo un ensayo de ciencia ficción sobre el cine entre el año 1964 y el 2004, había imaginado que la revelación de los años 1970 habría sido la **Escuela del Cuzco**, los largometrajes realizados por los descendientes de los Inkas, vinculados con una civilización más evolucionada que la española cuando Pizarro la aniquiló en el siglo XVI. Y bien, mi ficción estaba en retardo con respecto a la historia. Desde principios de 1956, se formó en la antigua capital del Imperio Inka, una **Escuela del Cuzco**, cuyos escritores, poetas, pintores y cineastas, casi todos indios en un 70 o 100 %, han dado obras importantes. Se han realizado en el entorno de esta ciudad, una veintena de películas documentales o puestas en escena...»

En Lima, quienes primero comprendieron cabalmente el significado de la aparición de un movimiento cinematográfico, fueron Andrés Russkossky y el crítico de arte Claudio Capasso, ambos directivos y animadores del **Cine Club Lima**. En 1956, en la **Sociedad Entre Nous**, en calidad de estreno absoluto en Lima se proyectó la famosa secuencia de «La Escalera de Odesa» del **Acorazado Potemkin**, que en versión completa se había proyectado en 1930, con ocasión de la inauguración del **Teatro Municipal del Cuzco**. Bien, antes de la Proyección, Andrés Russkossky presentó mi primera película **Rostros y Piedras**, con poemas de Vallejo y música de Bela Bartok, b/n. 16 mm. y 5' de duración, así como también el documental en color sobre de Paucartambo, **Mamacha Carmen**, 16 mm., 15', que en 1960, habría de ser uno de los escenarios de **KUKULI**. Estos documentales forman parte del conjunto de producciones realizadas alrededor del **Cine Club Cuzco**, donde tuvieron des-

tacada labor el fotógrafo Eulogio Nishiyama y el arquitecto Manuel Chambi.

En 1957, por iniciativa de José María Arguedas, se presentaron en Lima las películas y documentales del **Cine Club Cuzco**, en la **AAA** y la **Galería de Arte Contemporáneo** de Paco Moncloa. Intenso fue el impacto causado en los intelectuales limeños de la talla de Sebastián Salazar Bondy, Ricardo Roca Rey -Director de **La Lunareja**, comentada también por Sadoul- Francisco Miro Quesada, Fernando de Szyslo, entre otros.

José María Arguedas, en su artículo **Películas de Gesta**, en **El Comercio**, 17 de noviembre, 1957, consigna lo siguiente: «Películas como las que me atrevo a comentar han de formar la levadura, los elementos primarios, el instrumental informativo, el suelo sobre el cual podrá edificarse una gran cinematografía. La más original y artística del nuevo mundo. Si la máquina no ha matado hasta entonces el corazón humano, sobre el cual sería posible edificarla».

El **Cine Club Cuzco** nace el 27 de diciembre de 1955, con la proyección de la película **Los hijos del Paraíso** de Marcel Carne, con Arletty, María Casares, Jean Louis Barrault, Pierre Brasseur, en el Teatro Colón, hoy Municipal, con una nutrida concurrencia de socios, artistas, intelectuales y público en general, inolvidable aquella noche que llovía a cántaros.

Alrededor del **Cine Club Cuzco**, se realizan numerosos documentales, culminando en 1960 con la filmación del primer largometraje, **KUKULI**, estrenada el 26 de julio de 1961, en el **Cine Le Paris** de Lima y a su seno se incorporan Víctor Chambi, fotógrafo y actor, y con ocasión de la filmación de **KUKULI**, César Villanueva,

laboratorista de color; Emilio Galli, actor; Hernán Velarde, periodista; Judith Figueroa, actriz en la película, y Armando Guevara Ochoa, músico.

Usted, conjuntamente con Eulogio Nishiyama y César Villanueva, realizan en 1961 KUKULI, con locaciones en Paucartambo. Háblenos de la trascendencia de esa película en el panorama del cine nacional y el papel que tuvo en la realización del film.

De retorno a París fui invitado por Henry Langlois, Director de la Cinemateca Francesa, para representar los documentales en su local de la Rue de Ulme, 14. Así tuve la oportunidad, entre el selecto grupo de invita-

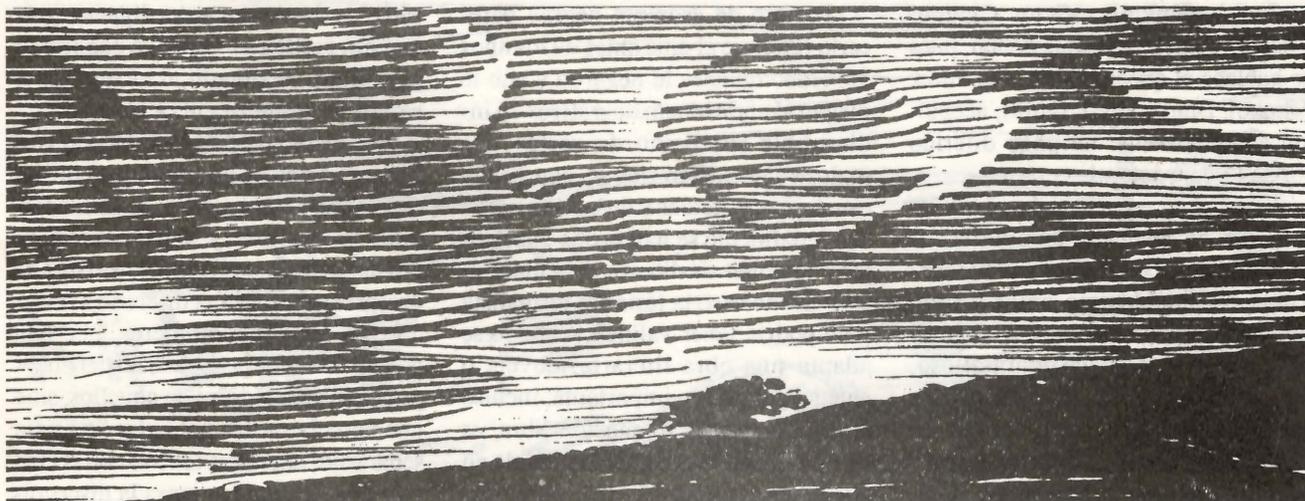
de actores. Desde aquellas épocas, soñaba con hacer un largo metraje ambientado en ese pueblo maravilloso que es Paucartambo, tierra natal de mis ancestros.

De regreso al Perú, encontré nuevamente a Emilio Galli quien me presentó al «Rey de Color», César Villanueva, el «Huanca», Jefe del primer laboratorio de cine en color, «Foto Chrome», empresa del señor Enrique Vallvé, más tarde **Kero Films**, productora de **KUKULI**. Con ellos hicimos la primera serie de tres programas en color para una mejor transferencia al negro y blanco de la T.V., **La producción en marcha** para el Canal 13 de los Delgado Parker. Yo filmaba y

dad de la imagen, nos apoyó y creyó en nosotros, siendo más tarde el distribuidor de **KUKULI**.

Aquí aparece un personaje importantísimo, Eulogio Nishiyana, el «Chinito», mi gran amigo del **Cine Club Cuzco**, quien aportaría su valiosa formación técnica, sus equipos de 16 mm., luces y sonido. Luego aparece un volcán de sueños y pasiones, Hernán Velarde, entrañable amigo, más Alfonsina Barrionuevo que sería la gran vocera de **KUKULI**, a través de la prensa nacional.

Con Hernán escribimos el guión literario y él también aportó los diálogos en quechua. Sólo faltaba la película y el dinero para el rodaje. El



Story Board de «Kukuli»

dos, de conocer a los «gurus» del surrealismo francés: Andre Breton y Benjamin Peret, con quienes dialogamos sobre el mundo mágico andino.

Me quede en París durante cerca de dos años, con el apoyo de mis amigos surrealistas y del Director de la Cinemateca hice un «estage» en el Centro de Estudios Superiores de la «Radio Televisión Francesa». Como tenía libre acceso a la Cinemateca, asistía casi todos los días a las dos funciones que se ofrecían para apreciar las obras de los grandes maestros del Cine Universal. También encontré a Emilio Galli y con él montamos **El de la valija** de Sebastián Salazar Bondy, con la técnica de **El Teatro de la Doble Expresión**. Me encargué de la escenografía y el vestuario. De Emilio aprendí muchísimo, sobre todo, en dirección

Villanueva procesaba en color Ansco 242 de la Kodak, fabricada especialmente para la T.V.

Con Villanueva, extraordinario técnico en «densisensitometría del color», llegamos a la conclusión que del reversible (positivo) de la Ansco-color podíamos obtener por ampliación óptica de **truca**, un negativo de 35 mm., color, del que se obtendrían copias para su proyección en salas. Luego de varios tests, los enviamos al laboratorio «Alex» de Buenos Aires y vimos que se podía filmar un largo metraje en 16 mm. con cámaras Bolex de cuerda, abaratando considerablemente los costos de producción. Fue emocionante ver 3' de ampliación proyectada en gran pantalla de la Sala de la distribuidora «Libertad» del señor Luis Bolaños, quien sorprendido por la buena cali-

«Huanca», con sus habilidades de prestidigitador y su capacidad de convencimiento, se encargó de conseguir los 20,000 pies de película, apenas para filmar 2 a 1, donada por su Jefe, el Sr. Vallvé de «Foto Chrome», y algo de dinero para empezar el rodaje, fondos que se agotaron durante la primera semana de las festividades de la Mamacha Carmen, en Paucartambo. Villanueva tuvo que viajar a Lima para buscar financiamiento. La verdad es que no podíamos parar, por lo que mi hermano Raúl y su esposa Elba debieron asumir los gastos en este tramo del rodaje. Villanueva viajaba con frecuencia a Lima a conseguir dinero de los financistas, enviar los materiales de 16 mm. para su revelado en la Kodak de USA y, en fin, resolver todos los problemas que implica una producción.

De esta manera, el peso de la filmación recaía básicamente en Eulogio, primera cámara y dirección de fotografía. Yo estaba en la dirección y, asesorado por Emilo Galli, en la dirección actoral; cuando estaba, Villanueva participaba también en la realización. Se desempeñó como un valioso Director de Producción, convenció a los financistas para lograr un precio de excepción y al mismo Laboratorio «Alex» de Buenos Aires, en lo que sería, incluso para los argentinos, la primera experiencia en el mundo de ampliar un largo metraje de 16 a 35 mm. por el sistema de *truca*, cuyo costo de otro modo habría sido enorme.

Así, en Paucartambo y Mollamarca la filmación no se detenía. Mi hermana Judith (Kukuli), Víctor Chambi (Alaco), al que se tuvo que doblar, pues no hablaba el quechua; Lizardo Pérez (Ukuko), Emilio Galli, (cura), aceptaron generosamente un pago diferido por su trabajo actoral.

Sería largo enumerar lo acontecido y aun no revelado, durante la filmación. Lo importante es que fue realizada con muchísimo amor y total entrega por todos nosotros; nos acompañaron en este sueño maravilloso, todos los actores, el pueblo de Paucartambo, los campesinos de Mollamarca, extras, colaboradores y toda la familia de mi hermano Raúl. Posteriormente, recibimos los valiosos aportes de Efraín Morote Best, prólogo, y Sebastián Salazar Bondy, relato en la voz de Eduardo Navarro; Armando Guevara Ochoa, con las composiciones musicales, grabadas en gran parte por la *Sinfónica de Pekín*. Esto no se reveló por razones de seguridad, pues no olvidemos que en el Perú gobernaba la más abyecta oligarquía con Manuel Prado, que, entre otras cosas, prohibía viajar a los llamados países socialistas.

Quiero mencionar también a quienes con especial esmero contribuyeron desde Argentina: Ricardo Niztal, edición y sonorización, y Luis Longo de Laboratorios «Alex» que junto con Villanueva supervisaron la proeza técnica de ampliar la película de 16 a 35 mm. Finalmente, al público de todo el Perú que nos dieron su entusiasta apo-

yo y estímulo aplaudiendo la película. En el Cuzco escuché comentarios de personas que habían visto hasta por ocho veces. KUKULI, considerada como «partida de nacimiento del cine nacional» es, además, la primera película hablada en quechua.

El Formalista ruso Victor Sklovski afirmó que era imposible expresar una novela con palabras diversas a aquellas con las que ha sido escrita, pues «no se puede sustituir una palabra por una sombra gris negra centelleando sobre la pantalla»; ¿usted comparte esta opinión ya que le tocó llevar al cine dos novelas peruanas, *Los Perros Hambrientos*, de Ciro Alegría, y *Yawar Fiesta*, de José María Arguedas.

Por eso de «sombra negra» parecería referirse al cine antes de los años 35. Hubo quienes le negaron y aun le niegan al «arte cinematográfico» su indiscutible condición de «arte». De malos relatos literarios se han hecho excelentes películas y de buenas novelas, igualmente se han hecho excelentes y también mediocres películas; en este último caso la tesis del formalista ruso podría tener validez. Cuando se adapta una obra literaria, novela o cuento, para mí lo importante, incluso si ésta fuera una adaptación libre, es su fidelidad a la obra, en la medida en que lo sea al «espíritu» de la obra misma. En otras palabras, que se establezca un lazo de parentesco consanguíneo como de padre a hijo, para convertir a la película en un «ser autónomo» y con vida propia. José María Arguedas en *Películas de Gesta* afirma, con la modestia que caracteriza a un gran escritor, «Ni la música, ni la literatura tienen, lo sabemos bien, el poder de expresión de la plástica. En la película se puede dar la confluencia de la música y la plástica viva, dinámica y múltiple; danza, gestos, mímica, caminata y carrera; y no solo la del ser humano sino de las bestias que ha domesticado. Es el arte que recogería lo que no alcanzamos a escribir bien, en el Perú, los literatos mestizos».

Y un soviético de la *Academia de Ciencias de la URSS*, sobre *Los Perros Hambrientos* expresa: «...basada en la novela de Ciro Alegría, perte-

nece a las llamadas «novelas de la tierra», penetradas de un sentido de indisoluble unión genésica de los hombres y de la naturaleza. (...) El estilo de la película pudiera definirse, quizá, con la expresión del Director Teatral soviético Vladimir Nemirovich Dánchenko, «severa naturalidad». (...) Vemos extrema naturalidad, extrema severidad. Figueroa pinta un grado tal de miseria, hambre y sufrimiento en que toda piedad sentimental sería profanación...»

La crítica limeña, salvo raras excepciones, a diferencia de la internacional, nunca quedó satisfecha con el trabajo cinematográfico de estas dos películas que muestran la relación conflictiva del hombre andino con el poder imperante, díganos ¿por qué esa crítica no valoró a cabalidad su trabajo realizado, o es que esperaban de Figueroa otra cosa?

No todos como excepción. Un verdadero crítico es un humanista de excepcionales condiciones, de sólida formación estética y sensibilidad de artista; es decir, un crítico de arte. Los cronistas de Lima, a diferencia de los críticos de cine extranjeros, que han ponderado estas películas, no tienen los prejuicios escondidos de aquellos, sino que apreciaron las películas “no para separarlas, sino para unir las con el cine mundial, luchando contra la discriminación de la cual han hecho objeto”, como diría Sadoul, y, como dice el Dr. Valcarcel en sus *Memorias*, «...rompiendo con el silencio guardado por la intelectualidad limeña. En efecto, en cuanto al cine, algunos críticos limeños todavía tienen prejuicios contra la producción cinematográfica cusqueña».

El Perú es un país multicultural con 70 etnias diferentes y en la cultura andina hay variados matices. Sólo un crítico con una rigurosa formación antropológica, con amor y respeto por las culturas andinas, estará en la capacidad moral de juzgar una obra andina. No aquellos colonizados de una cultura criolla que pretenden juzgar el *Cine Andino* con los mismos esquemas, patrones y estereotipos con los que se juzga una película de Hollywood. Ellos son «des limaques», algunos frustrados cineastas, y los

«limacos» o provincianos aculturados. Tanto **Los perros hambrientos**, como **Yawar Fiesta** fueron galardonados en Festivales Internacionales y, lo que es más significativo, han tenido la acogida entusiasta del público peruano.

Carlos Rodríguez Saavedra, uno de los más finos Críticos de Arte en el Perú que escribía en **El Comercio** opinaba: «**Los Perros Hambrientos** es la mejor película peruana de todos los tiempos». Habría que preguntarle ¿por qué? Sobre **Yawar Fiesta** sólo me limitaré a citar a Juan Ossio, destacado antropólogo limeño de reconocido prestigio internacional: «...no puedo menos que felicitar y agradecer públicamente al Director por el brillante

José Carlos Huayhuaca para nada. Sí Jorge Vignati con **Danzante de Tijeras**, **Puente de Ichhu** (con Nishiyama y los Rosenthal), **Apu Kuntur** empeñada por la Productora PERU CINEX y realizada con mi participación y la de Nishiyama, y algunos documentales más. Es importante destacar su valiosa contribución como Director de Fotografía y Cámara en **Chiaraje**, **Batalla Ritual**, **El Cargador** y el **Reino de los Mochicas**, de mi dirección.

De Federico García lo único rescatable que considero proyección de la **Escuela Cuzqueña** sería **El Caso Huayanay** y, en cierto modo, **Laulico**. El más importante retoño a cabalidad

cidamente en dicho **Festival**. Reafirmación de un honesto y auténtico cine urbano limeño, de frontal y valiente denuncia sobre el fundamentalismo senderista que asoló Villa El Salvador. Vigorosa y sostenida actuación de la protagonista Olenka Cépeda, como Madre Coraje; sin duda la más talentosa actriz nacional de color. Verdadera revelación la de esta «negra luz» que ilumina el ófrico panorama banal, de los berrinches de una «blanquiñosería» de medio pelo con que las telenovelas intoxican a diario el espacio televisivo. Me hubiera gustado tras la criminal explosión, ver palomas blancas volando en cámara lenta.



Story Board de «Kukuli»

servicio que ha hecho a la obra de José María Arguedas y la cultura andina. Me subyugó su fidelidad al texto de la novela de Arguedas y a la extraordinaria caracterización de los personajes que interactúan, cuyos rostros son mostrados en una profusión de gestos que, aparte de calar a fondo en su psicología, guardan una gran armonía con los diálogos que sostienen. (...) Lo que se aprecia es una película que ha sabido interpretar a cabalidad los términos culturales y sociales con que Arguedas planteó el conflicto entre la sociedad indígena y la sociedad dominante...»

¿Considera usted que los cineastas cuzqueños Federico García, Jorge Vignati y José Carlos Huayhuaca son continuadores de esa Escuela del Cuzco, propugnada por Sadoul?

de la **Escuela Cuzqueña** para mí, es Gabriela Martínez, con sus películas de rigor antropológico; esperamos apreciar su última película sobre **Quyllur Rit'i**. Actualmente termina sus estudios de cine en la Universidad de Berkeley. También es toda una promesa, Númitur Hidalgo, artista multifacético que aporta actualmente su singular talento en la edición digital; esperamos que nos entregue sus trabajos inéditos. Otros jóvenes cuzqueños que participan en nuestros talleres de seguro nos darán más de una sorpresa.

De las películas peruana que estuvieron en competencia dentro del 2º **ENCUENTRO LATINOAMERICANO DE CINE**, realizado en Lima, ¿qué opinión crítica tiene de ellas?

Saludamos la aparición de **Coraje** de Alberto Durand, premiada mere-

Paralelamente, en este contexto de la «Cultura urbano limeña», se produce un acontecimiento sin precedentes para el cine nacional, **No se lo digas a nadie**, de Francisco Lombardi y Giovana Pollarollo. Película realizada por encargo de una productora española, ha suscitado gran beneplácito en la comunidad homosexual limeña y a la que asiste numeroso público impulsado por la curiosidad o el «morbo». **No se lo digas a nadie** representa indiscutiblemente la «partida de nacimiento» de un cine de temática homosexual inaugurando de esta manera lo que sería la **Escuela Nacional del Cine Gay**.

Para terminar, en que nuevos proyectos cinematográficos trabaja.

Soy un hacedor de sueños, en variados proyectos, que oportunamente se darán a conocer.

IZQUIERDA Y DERECHA EN LA POLÍTICA: ¿Y EN LA MORAL? (*)

- Adolfo Sánchez Vázquez -

DERECHA E IZQUIERDA EN LA POLÍTICA

Desde hace ya *más* de dos siglos, exactamente desde que las posiciones políticas de los representantes del pueblo, en la Asamblea Revolucionaria Francesa, fueron llamadas de derecha e izquierda, de acuerdo con el lugar que ocupaban frente a la presidencia, esta dicotomía se ha generalizado y ha sobrevivido en diversos países y en distintos tiempos. En verdad, no ha sido la única dicotomía proclamada para situar a los partidos, fuerzas, frentes o actores en el escenario político. Se han dado también, particularmente en los países de lengua española, otras divisiones antagónicas, como las de liberales y conservadores, autoritarios y libertarios, progresistas y reaccionarios, fascistas y antifascistas, reformistas y revolucionarios. Ahora bien, aunque en determinados períodos alguna de esas dicotomías ha predominado sobre las demás, es innegable que la de derecha e izquierda, por su amplitud y persistencia, se ha impuesto sobre las restantes. Ciertamente, no han faltado intentos de situarse por encima de esa distinción. Tales son los del nazismo, en Europa, al pretender asumir e integrar elementos esenciales de la derecha (el nacionalismo) y de la izquierda (el socialismo), y, en la América Latina, del populismo de Vargas y Perón, así como del PRI mexicano, cuyo referente básico es el pueblo por encima de las divisiones no sólo de clases, sino de derecha e izquierda. Pero en el caso del nacional-socialismo, estaba claro desde el primer momento que, por su programa y su acción, lejos de superar la dicotomía de derecha e izquierda, no hacía más que situarse en el extremo de uno de los términos del espectro político, por lo

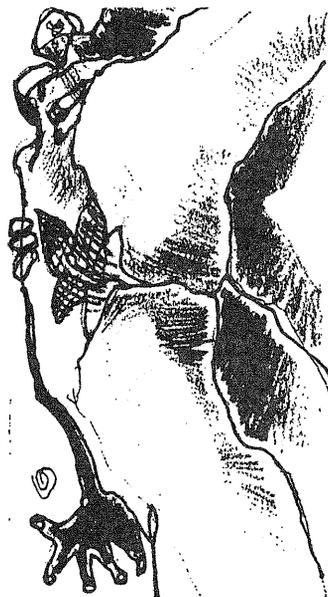
cual, como otros intentos análogos -los del fascismo italiano y el nacional-sindicalismo español-, no podía engañar a nadie. En cuanto al populismo latinoamericano lejos de trascender la dicotomía mencionada, no hacía sino reproducirla en su seno, e imprimir un sesgo de derecha o izquierda, de acuerdo con las circunstancias históricas, a su política.

Durante casi dos siglos, el significado de los términos antagónicos estuvo claro, y no sólo para designar los extremos, sino también para situar a los agentes políticos que, no obstante su alejamiento de esos extremos, no dejaban de ser reconocidos como de derecha o de izquierda. Así ocurrió con los partidos conservadores que, sin identificarse con el fascismo, no dejaban de ser de derecha, o con los partidos demócratas, socialdemócratas o socialistas que, sin compartir los objetivos de la izquierda revolucionaria, no por ello perdían su coloración izquier-

distas. Ciertamente es que la línea divisoria no era rígida, pues variaba históricamente, y que una misma fuerza política, en diferentes momentos históricos, podía ocupar -como hemos visto anteriormente en el caso del PRI mexicano- la posición de derecha o izquierda frente a la cual se había situado en otro momento (baste recordar como ejemplos de tales posiciones en una misma fuerza política -el PRI- en diferentes tiempos: el «liberalismo social» salinista y el cardenismo nacional-revolucionario). Y ejemplos de semejante inversión de las posiciones originales de diferentes sujetos políticos se dieron en los últimos decenios de franquismo en España, y se darán hoy, con respecto al socialismo, incluso en izquierdistas radicales «marxistas-leninistas» de ayer. Y, finalmente, en nuestros tiempos, neoliberales de sacralización del mercado y de la «eficacia económica», no han faltado gobiernos occidentales supuestamente de izquierda, que hacen una política de derecha tan extrema como la del neoliberalismo.

¿FIN DE LA DICOTOMIA DERECHA-IZQUIERDA?

La dicotomía derecha-izquierda cuyo uso y predominio se ha reconocido y justificado durante casi dos siglos no goza en la actualidad de buena salud. Cuestionada en los últimos años se oyen voces que sentencian que no sólo ha perdido el vigor que efectivamente tuvo en otros tiempos, sino que hoy carece de sentido. Se proclama, en consecuencia, que ha llegado a su fin. De este modo, a la ya larga cadena de muertes que se vienen decretando desde hace algunos decenios -muerte o fin de la ideología, de la razón, de la modernidad, de la historia, del marxis-



mo, de las revoluciones, del socialismo, de la utopía, etcétera habría que agregar ahora el «fin» de la dicotomía de derecha-izquierda en política.

Los argumentos de más peso que suelen esgrimirse, con este motivo, son fundamentalmente tres. *Primero*: vivimos los tiempos tecnocráticos del «fin de las ideologías»; por tanto, siendo ideológica -como es-, la distinción política derecha-izquierda ha llegado también a su fin. Ciertamente, aunque no puede dejar de reconocerse el carácter ideológico de esta distinción, sólo si se asume como verdadera la premisa falsa de ese silogismo -y nosotros no podemos asumirla como tal- la conclusión a que se llega sería verdadera. Así, pues, este argumento no puede convencernos de que la distinción política mencionada carezca de base.

Veamos el *segundo* argumento, que podríamos formular así: nuestra época se enfrenta a problemas nuevos e insospechados, distintos de los de la época en que surgió, se reconoció y floreció la distinción de referencia. Nos enfrentamos hoy -se dice con razón- a problemas inexistentes o apenas balbucientes en épocas pasadas, a problemas que por su alcance universal podríamos llamar antropológicos, ya que no sólo afectan a esta o aquella comunidad, sino incluso al género humano. Tales son la creciente degradación de las condiciones naturales de la existencia humana, la avasallante enajenación y cosificación de los seres humanos en la sociedad actual, la amenaza, que no acaba de disiparse, de un cataclismo ecológico o de un porvenir sombrío ante los avances de la genética, etcétera. Se trata de problemas que, por afectar -no de un modo particular sino universal- a los miembros de la comunidad humana presente, y algunos de ellos también a la futura, reclaman soluciones universales o universalizables, que escapan a las soluciones parciales de derecha o izquierda. Todo ello es cierto. Sin embargo, no puede negarse que el modo de accederse a esas soluciones, los medios a que se recurre al buscarlas y ponerlas en práctica, así como el grado de su aceptación en una sociedad

dada, no se dan en una comunidad ideal, sino real, y se hallan mediados por los intereses particulares de los grupos o clases en que se divide esa comunidad. Como puede verse claramente, a la hora de responder a imperativos universales, como los ecológicos o los del reconocimiento y la aplicación de los «derechos humanos», esos intereses particulares condicionan las soluciones y los medios para alcanzarlas y practicarlas. Por todo ello, incluso en esta esfera de los problemas universales, las posiciones de los actores, al expresarse políticamente, dadas sus divergencias o antagonismos, se sitúan políticamente a la derecha o a la izquierda.

Finalmente, el *tercer* y más socorrido argumento en estos últimos años tiene que ver con el derrumbe de lo que, durante largo tiempo, constituyó el referente de un amplio sector de la izquierda: el llamado «socialismo real». Al desaparecer este referente histórico, la izquierda se habría quedado desnuda, en el aire, sin bandera ni sustento, y, por ello, carecería de sentido distinguirla de lo que se le oponía: la derecha. Ahora bien, con respecto a este argumento hay que precisar varios puntos. Entre ellos, estos dos: 1. El «socialismo real» nunca fue el referente de toda la izquierda, y ni siquiera de toda la izquierda socialista,

aunque sí lo fue para una parte importante de ella. Pero hoy, incluso para la izquierda que hizo suyo el «socialismo real», está claro lo que muchos marxistas críticos ya habían señalado: que no se estaba ante una sociedad socialista, sino ante un sistema burocrático que, por una serie de razones que hemos pretendido dar en otro lugar, había usurpado en nombre del socialismo el verdadero referente socialista. 2. No obstante la falsa identificación de socialismo y «socialismo real» -sostenida tanto por los ideólogos soviéticos como por los voceros más conservadores del capitalismo-, el socialismo sigue siendo hoy un referente válido, aunque incierto y lejano, para un sector de la izquierda.

Ciertamente, no puede negarse que los argumentos anteriores -cualquiera que sea el grado de verdad o falsedad que se les atribuya- han contribuido a minar el crédito de que gozaba en el pasado la distinción política de derecha e izquierda. Y hay que reconocer también que este declive de su vigencia ha estimulado en la práctica el comportamiento de ciertas fuerzas políticas: el de la derecha neoliberal a la ofensiva, dispuesta a ocupar todo el espacio político, y el de la izquierda desencantada que no acierta a enfrentarse a esa ofensiva y cede incluso, ante ella, su espacio propio. Ahora bien, el desplazamiento de las posiciones de derecha e izquierda en el espectro político actual no anula en modo alguno la necesidad ni la validez de la distinción de esas posiciones en dicho espectro. La proclamación de su «fin» sólo puede representar una operación ideológica tendiente a ocultar la contraposición de fines, valores o intereses que se dan en una comunidad real. Y al tratar de borrar, con ello, la línea divisoria, lo que se pretende en definitiva es hacer prevalecer la posición que está a la derecha de ella, excluyendo de una buena vez la que sigue siendo necesaria y válida a su izquierda. De aquí la inimportancia que reviste, en nuestros días, la tarea de esclarecer y justificar la distinción política que nos ocupa, para hacer frente a la operación ideológica que entraña el «fin» de esa distinción.





CRITERIOS DE UNA DISTINCIÓN POLÍTICA

En esta tarea contamos con la valiosísima contribución de Norberto Bobbio con su reciente libro *Derecha e izquierda. Razones y significados de una distinción política*. Se trata de una obra, como otras suyas, de un valor teórico excepcional, y, a la vez, digna de la trayectoria fecunda y honesta de quien, desde la óptica de un socialismo liberal, se sitúa en una posición inequívoca de izquierda. No podemos detenernos ahora, por obvia falta de espacio, en un libro que ha suscitado un enorme interés por su riqueza temática, sólida argumentación, espíritu polémico y acuciante actualidad. Nos limitaremos a señalar que compartimos plenamente la conclusión a que llega su autor, después de examinar con respeto, agudeza y claridad los argumentos que avalan o impugnan la distinción política de derecha-izquierda. Y la conclusión es que esa distinción se halla lejos de haber llegado a su *fin*, y que, por tanto, sobrevive y mantiene la vitalidad de su significado. Y puesto que derecha e izquierda son términos correlativos del universo político, la sobrevivencia de su contraposición significa también para Bobbio que la izquierda existe como polo esencial y originario en el universo político. Ahora bien, el reconocimiento de la estructura dicotómica del espectro político plantea forzosamente el problema del

criterio de la distinción derecha-izquierda, que Bobbio encuentra en «la distinta posición que los hombres, que viven en sociedad, asumen frente al ideal de la igualdad». Después de precisar que por ésta no entiende la igualdad absoluta, sino la que se especifica al responder a las preguntas de: igualdad «¿entre quiénes?», «¿en qué cosa?» y «con base ¿en qué criterio?», Bobbio reafirma el criterio único de la igualdad que -como ideal- ha sido y sigue siendo la «estrella polar» de la izquierda. En este punto nos permitimos discrepar de Bobbio, como ya han discrepado otros comentaristas al considerar insuficiente este criterio único, y completarlo con el de la libertad. Pero, aun así, ese criterio nos sigue pareciendo insuficiente, pues aunque se enriquezcan ambos conceptos -el de la igualdad con su concreción en diferentes niveles: igualdad ante la ley, de oportunidades, de posiciones económicas y sociales mínimas y de necesidades básicas; y el de la libertad, al extenderlo del plano formal al real-, la distinción política de derecha e izquierda tiene que echar mano de otros criterios que permiten definir estas posiciones ante múltiples referentes, como son Estado y sociedad civil, relaciones de propiedad, papel del mercado, reivindicaciones de las minorías étnicas, nacionales o sexuales; relaciones diversas entre el hombre y la naturaleza, la Iglesia y el Estado o entre las naciones, así como políticas concretas: de bienestar social, fiscal, laboral, científica, educativa, artística, entre otras. El criterio de distinción política ha de ser, pues, abierto y plural, y su amplitud, así como la prioridad de unos referentes sobre otros, dependerá de las condiciones sociales en un momento y un lugar dados, condiciones que varían históricamente. Ciertamente, el gozne en torno al cual giran esos criterios particulares son la igualdad y la libertad, junto con el modo de imbricarse una y otra en sus realizaciones concretas.

Con respecto a estos dos criterios básicos, la derecha ha tendido históricamente a limitar el área de las libertades reales para la mayoría de la población, y a frenar los avances en la

igualdad social reclamados por las clases más desprotegidas. La izquierda, por el contrario, ha tendido -en mayor o menor medida, de acuerdo con la franja de que se trate- a superar esos límites y frenos, y a ampliar la esfera de las libertades reales y de la igualdad social. Ser de izquierda o, más exactamente, estar a la izquierda -siempre significando hoy asumir con un contenido concreto, efectivo, ciertos valores universales (dignidad humana, igualdad, libertad, democracia, solidaridad y derechos humanos), cuya negación, proclamación retórica o angostamiento han sido siempre propios de la práctica política de la derecha.

LA DICOTOMIA DERECHA-IZQUIERDA EN OTROS CAMPOS

Por su origen y naturaleza, derecha e izquierda designan, ante todo, posiciones políticas opuestas. Sin embargo, podemos preguntarnos: ¿cabe extender esta contraposición a otros campos no propiamente políticos? Adelantemos una respuesta general: será pertinente extenderla si y sólo si la política se hace presente, de un modo u otro, en ellos. Y esa presencia habrá que rastrearla:

1) en el contenido de esas áreas específicas del comportamiento humano; 2) en la orientación estatal o social que promueve ese comportamiento; 3) en el uso político y social que se hace de sus productos. Veamos, pues, hasta qué punto la distinción política de derecha e izquierda se deja sentir en determinadas áreas específicas (científica, técnica, artística y religiosa) del comportamiento humano y sus productos.

1) *La distinción política derecha-izquierda en la ciencia*. Por su valor de verdad, objetividad, estructura sistemática y ordenación lógica, esta distinción ideológico-política es ajena a la ciencia. Por ser irreductible a la ideología, no obstante el papel que ésta cumple en las ciencias -particularmente en las sociedades-, no hay ciencia de derecha e izquierda. Semejante distinción es incompatible con la especificidad de la ciencia como conocimiento

to fundado, verdadero y objetivo. Cier- to es que, a lo largo de su historia, y sobre todo en la más reciente, se han dado intentos de distinguir en su seno posiciones ideológicas políticas de signo antagónico. Tal fue el intento nazi de distinguir entre «ciencia alemana», entendida como ciencia auténtica, incontaminada, y «ciencia judía», inauténtica, contaminada racionalmente. Y tal fue también el empeño estalinista de establecer una distinción de clases entre «ciencia burguesa» y «ciencia proletaria», división que dio lugar, en el campo de la genética, al escandaloso «asunto Lyssenko». Por su contenido de verdad y objetividad, la ciencia no admite semejantes distinciones ideológicas, ya sea que éstas se hagan por motivos raciales o clasistas. Pero, si no caben tales distinciones en la ciencia por su contenido, sobre todo en las ciencias formales y naturales, sí pueden hacerse en otros terrenos en los que la ciencia se ve involucrada. Así lo justifica, en primer lugar, la orientación que el Estado o determinados grupos sociales imprimen a la investigación, la difusión y el desarrollo científicos, y que constituye lo que justamente se llama *política científica*. Con ella se trazan los objetivos fundamentales de la actividad científica y se establecen la prioridad de ciertos problemas y la preferencia por ciertas áreas de investigación. La política científica, como toda política, admite la distinción de derecha e izquierda, de acuerdo con las posiciones que se adoptan con respecto a los objetivos, prioridades y opciones posibles. Pero el Estado y los grupos sociales dominantes no sólo llevan a cabo cierta política en el terreno de la investigación y la difusión, sino que determinan también la aplicación de los frutos científicos alcanzados, aplicación que puede ser de signo opuesto para el poder político y económico, y para los grupos sociales subalternos, o para toda la sociedad. Así pues, los logros del desarrollo científico no pueden escapar, por tanto, a diferentes valoraciones desde posiciones políticas de derecha e izquierda.

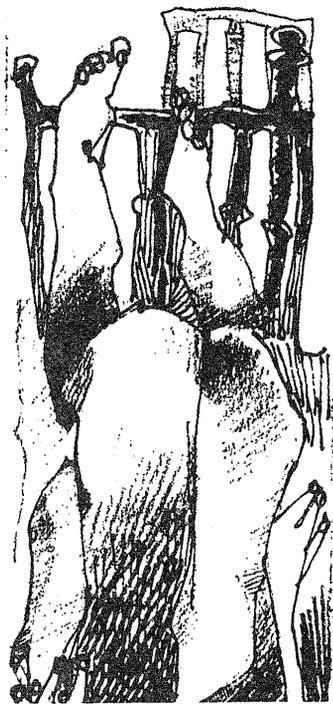
2) *La distinción derecha-izquierda en la técnica.* En cuanto que la técni-

ca -por su contenido y especificidad o naturaleza propia se considera neutra ideológicamente, parece escapar a la distinción política de derecha e izquierda. De modo análogo a lo que hemos visto en la ciencia, esa distinción sólo tiene sentido con respecto a la política que sigue el poder estatal o económico al imprimirle cierta orientación, prioridad u opción. Podría aplicarse asimismo semejante distinción, teniendo presente la valoración positiva o negativa de sus efectos en nuestra existencia, de acuerdo con el uso que determinada política le impone. Ahora bien, la distinción se justifica aún más cuando se trata no ya de técnicas que admiten un uso ambivalente (benéfico o pernicioso para la sociedad), sino de técnicas que por su naturaleza intrínsecamente perversa -como son las técnicas bélicas: nuclear, bacteriológica química o herbicida sólo pueden tener efectos sociales negativos. En suma: con respecto a la política que desarrolla, en un caso, una técnica ambivalente, y, en otro, una técnica intrínsecamente destructiva, perversa, no deja de ser pertinente la distinción política de derecha e izquierda con relación a las posiciones que se adoptan ante ellas.

3) *La distinción derecha-izquierda en el arte.* ¿Qué decir de esta distinción política en el arte? Reconozcamos, en primer lugar, que se dio efectivamente en un pasado no lejano. Reconozcamos también que fue tajante tanto desde ciertas posiciones políticas de izquierda radicales o revolucionarias, al calificar de propio y auténtico un arte «de izquierda» o «revolucionario», como desde posiciones extremas de derecha. Este es el caso del nazismo, que sólo consideraba propio y verdadero el «gran arte alemán» o «ario». Por cierto, esta común politización del arte coincidía en condenar todo el arte de la vanguardia del siglo XX como «decadente», en la ex Unión Soviética, o «degenerado», en la Alemania nazi. Ciertamente, en ambos casos se trata de una distinción política que tiene por base la reducción del arte a ideología (racista y clasista, respectivamente), ignorando por completo su naturaleza creadora específica. La reduc-

ción del arte al contenido ideológico-político, que estaba en la base de su calificación como arte «de izquierda», «revolucionario», o de su descalificación como arte «burgués», «decadente», pasa por alto que, en la obra artística, el contenido sólo existe como contenido formado o creado. Y que, como tal, el contenido político -así formado o creado es parte indisoluble de ese todo que es la obra de arte. La distinción derecha-izquierda, al abstraer el contenido político - exterior a la obra- de ese contenido nuevo, creado, que sólo existe *en ella y por ella*, se sitúa fuera del arte. La distinción política, tantas veces mencionada, carece pues de sentido si se aplica a la obra de arte como tal, considerada ésta no un simple documento sociológico, manifiesto o testimonio político. Verla sólo con las anteojeras políticas de derecha e izquierda, significa -repitose situarse fuera del arte, aunque ciertamente no de la política. En verdad, puede hablarse de un arte conservador, académico -aunque esto sea una contradicción en los términos-, y de un arte revolucionario, innovador, verdaderamente creador, pero los conceptos «conservador» y «revolucionario» no tienen aquí el mismo significado que en la política. No hay que confundir el llamado arte revolucionario, o de la revolución, con la revolución en el arte. Pero negar que sea pertinente la distinción política de derecha e izquierda en el arte no significa negar una rela-





ción propiamente artística -como la que hallamos en obras de Delacroix, Goya, Brecht, Neruda, Alberti, Picasso o Siqueiros- entre arte y política. Lo que hallamos, por el contrario, al llevar la distinción de derecha e izquierda al arte, es la disolución de éste en la política. No hay, pues, por su naturaleza específica, un arte de derecha o de izquierda, aunque -como en otros campos- cabe adoptar semejantes posiciones ante la política artística que promueven el Estado o ciertos sectores sociales, o también con respecto a la función ideológica, política, que el arte puede cumplir en un momento dado. Pero, al reconocer esto, hay que tener presente que el arte cumple dicha función no al margen de su naturaleza estética, sino gracias a ella. O, como decía Gramsci, «el arte puede ser político, pero a condición de que lo sea como arte».

4) *Derecha e izquierda en la religión.* Como en los campos anteriores, la distinción derecha-izquierda tiene sentido cuando en la religión se da una dimensión política. Pero ésta no se hace presente en su contenido teológico propio, en torno al cual encontramos posiciones fideistas, agnósticas o ateas. Ahora bien, como el creyente que predomina en nuestras latitudes es, o

pretende ser, cristiano, no sólo en su comportamiento íntimo y ritual con respecto a un mundo trascendente, sino en este «valle de lágrimas» que es el mundo terreno, su acción puede cobrar una dimensión política al tener que moverse en un entramado de relaciones sociales en el que se ejerce cierto poder y afloran por doquier aspiraciones e intereses de diversos o antagónicos grupos sociales. Históricamente, esta acción -tratándose del cristianismo y, más precisamente, de su versión católica- muestra un doble rostro: el de la complicidad con el poder político y económico y el de la opción evangélica por la eliminación -aquí en la tierra- de la servidumbre, la pobreza y la opresión. Y aunque el primer rostro es el más conocido porque ha predominado a lo largo de la historia, el segundo no ha dejado de estar presente en ella en ciertos momentos, y, particularmente, en nuestro siglo, desde los años 60, en la América Latina, con la Teología de la Liberación. Como «opción por los pobres», no retórica, sino práctica, combativa, se trata de una acción que, por su raigambre religiosa, se remite a Cristo y a la Biblia, pero cobra una clara dimensión política al hacerse eco de las reivindicaciones de fuerzas políticas y sociales, oprimidas y explotadas en nuestro tiempo y al aspirar -como ellas- a transformar este mundo terreno, liberándolo de la opresión política, económica, social, e incluso étnica. Vemos, pues, que en cuanto la religión cristiana, institucionalizada, se proyecta en el orden mundano de la «cosa pública», incide necesariamente en la práctica política, ya sea apuntalando el sistema existente, ya sea optando por transformarlo, más allá del templo, en la plaza pública. En consecuencia, es en este terreno donde se encuentran religión y política, aunque sus encuentros sean de signo opuesto, y justamente por ello es pertinente aplicar la distinción política de derecha e izquierda a la religión.

Llegamos así a la conclusión de que esta distinción en los campos específicos a los que nos hemos asomado -ciencia, técnica, arte y religión- tiene sentido en cuanto la política se hace presente, de un modo u otro, en ellos.

¿Y EN LA MORAL?

Al examinar la pertinencia de la distinción política derecha- izquierda en la moral, partimos de la idea de que esta forma de comportamiento humano no se caracteriza por la regulación de las relaciones entre los individuos, a como entre ellos y la comunidad, como la particularidad de que esa regulación se acata libre y conscientemente por los individuos; es decir, con la convicción íntima de que sus normas deben ser cumplidas, sin la imposición de una instancia exterior. La moral presupone, por tanto, cierta autodeterminación, libertad y responsabilidad del sujeto. Pero el acto moral, siendo necesariamente individual, es también social, sólo porque afecta a otros individuos a la comunidad, sino también porque las normas a las que se sujeta el individuo responden a necesidades y requerimientos sociales que determinan las modalidades de esa regulación normativa.

El comportamiento moral tiene efectos o consecuencias para los demás y en este sentido se hace presente en la vida pública. Y ésta es justamente la esfera en la que se encuentran y desencuentran, la moral y la política. Nos referimos a la política como a la actividad práctica de individuos concretos, pertenecientes a diferentes grupos o clases sociales, que se agrupan y actúan, de acuerdo con sus aspiraciones e intereses comunes, para mantener, reformar o cambiar radicalmente el Estado y el orden social. Consideramos la política en este amplio sentido. La pertinencia de aplicar la distinción derecha-izquierda en el terreno de la moral habrá que buscarla -como la hemos buscado en otros campos- en el modo de hacerse presente la política en la moral, o, también, en el modo de relacionarse entre sí ambas formas de comportamiento humano o de regulación de las relaciones entre los individuos. Las relaciones entre una y otra pueden tener un carácter predominantemente excluyente: política y moral o moral sin política, o bien pueden ser interdependientes, aunque en posición de los términos asimétrica. Veamos, pues, cada una

las tres modalidades de la relación entre moral y política.

1. *Política sin moral.* La política se separa de la moral tanto si desconoce la autonomía (relativa, por supuesto) y la especificidad de ella, como si al afirmar una y otra lo hace con un criterio ajeno a la moral. En el primer caso, la moral se concibe -parafraseando el famoso aforismo de Clausewitz- como la continuación de la política por otros medios; en el segundo se introduce, como criterio propio e incompañado de la política, el instrumental maquiavélico de la eficacia-medida ésta por el éxito alcanzado en la conquista, el mantenimiento o la destrucción del poder existente, y ajena a toda consideración moral. O sea: la moral se disuelve en la política, en el primer caso, y la política se sustrae a la moral, en el segundo.

Al disolverse la moral en la política con la pretensión de servirla, el servicio se convierte en servidumbre de la moral, ya que al perderse su autonomía y su especificidad, se desvanece como comportamiento libre, voluntario y responsable ante la política. Al absorber así la política a la moral -si se trata de una pretendida política de izquierda-, aquélla entra en contradicción, por la servidumbre que impone a la moral, con los valores asumidos de libertad y autodeterminación individual y social que definen políticamente a la izquierda, y con ello imprime un sesgo ajeno a sus valores propios en el terreno de la moral. Semejante servidumbre de la moral a la política es consustancial con los regímenes totalitarios, antidemocráticos o autoritarios, pues constituye el corolario forzoso de su política, y lo es también -como demuestra la reciente experiencia histórica- de los regímenes supuestamente socialistas que, con esa servidumbre, castran el contenido libertario y emancipatorio propio del socialismo.

En el segundo caso, es decir, cuando la política se sustrae a la moral, la «buena política» es «buena» precisamente por su «eficacia» o «realismo político», que sólo pueden afirmarse y reconocerse en la medida en que escapan a toda valoración o enjuiciamiento

moral. No es que, con ello, se niegue la presencia de la moral, pero ésta queda relegada a la vida privada, sin que encuentre puertas abiertas en el campo propio de la política: la vida pública. Semejante escisión de lo público y lo privado en la vida social, o del ciudadano y el individuo real, es propia de la sociedad burguesa, como ya señaló Marx en sus escritos de juventud. Esta escisión, que permite vaciar a una política «realista», «eficaz», de su contenido moral, se ha dado también en nuestro tiempo en las sociedades del «socialismo real». Ahora bien, semejante escisión, y la correspondiente separación de política y moral en nombre de la «eficacia» o del «realismo», no pueden ser aceptadas desde posiciones políticas de izquierda. Hay valores que la definen -como los de igualdad, libertad, democracia, solidaridad, que, no obstante las modalidades de su presencia, son comunes a cierta política y a determinada moral, sin que puedan ser abstraídos de una y otra-. Por tanto, una política que asuma dichos valores desde posiciones de izquierda, no puede sustraerse en su práctica, en nombre de la «eficacia», a dichos valores, ni puede relegarlos, por exigencias pragmáticas, a la vida privada, individual, esfera supuestamente exclusiva de la moral.

Aunque lo que hemos sostenido hasta ahora, con respecto a la relación primera entre política y moral (o sea: política sin moral), prefigura las otras dos (es decir, la también excluyente de moral sin política), y la interdependiente (o relación mutua entre ambos términos), detengámonos aunque sea brevemente en ellas.

2. *Moral sin política.* Tal es la moral de la intención (Kant) o de la convicción (Weber). Es la moral del sujeto que actúa: a) sin pretender que lo que se amuralla en su conciencia tenga necesariamente una realización efectiva, política, fuera de ella; vale decir, en la plaza pública; o b) que consciente de su realización, actúa conforme a sus principios y convicciones, pero desentendiéndose de sus consecuencias asumiendo sólo la responsabilidad de las consecuencias que

se adecuan a esos principios y convicciones, fiel a aquel viejo anhelo de «¡Sálvense los principios, aunque se hunda el mundo!». Se trata pues, de la moral que asépticamente se desembaraza de la política, o que sólo hace suya la que se ajusta a su rasero. Moral y política se separan aquí, ya sea porque la primera se desentiende de la segunda; ya sea porque sólo se reconoce la política que responde a la intención, convicción o principios del sujeto; es decir, la política que continúa la moral. En suma: se trata de la moral que ignora la política, o bien que sólo admite la política disuelta en la moral.

¿Hasta qué punto la distinción política de derecha e izquierda se vuelve pertinente en la moral, tanto si la política es: a) ignorada, o b) reconocida sólo por su ajuste a principios y convicciones morales? Veamos.

Al escindir la moral de la política, o considerarse ésta sólo desde un punto de vista moral, no por ello deja -o puede dejar- de tener consecuencias políticas. Ahora bien, independientemente de que se las ignore, o de que sólo se atiende a las que se ajustan a las intenciones o convicciones morales, las consecuencias políticas de un signo u





otro, positivas o negativas, no pueden escapar a la dicotomía de derecha e izquierda que, por tanto, alcanza a la moral que tiene esas consecuencias. Aunque, teniendo precisamente en cuenta la moral kantiana de la intención, Marx calificó a la moral como «la impotencia en la acción», esto no debe tomarse al pie de la letra: la moral -incluso la de la intención- tiene con frecuencia resultados negativos, pues, como dice el viejo proverbio, «de buenas intenciones está sembrado el camino del infierno».

En las dos relaciones que hemos estado considerando: política sin moral y moral sin política, se da la absorción o reducción de un término a otro, porque en ambos casos se borra la especificidad de cada uno. En la política sin moral, ésta se disuelve en la política; en la moral sin política, ésta se reduce a la moral.

Examinemos ahora la tercera relación anunciada entre moral y política: aquella en la que ambos términos, sin perder su naturaleza específica, son interdependientes, con lo cual veremos -desde otro ángulo- hasta qué punto la dicotomía de derecha e izquierda tiene sentido en la moral.

3. *Interdependencia de política y moral.* Se trata de la relación en la cual la política -como práctica efectiva en comunidades reales- asume ciertos fines que tiene por valiosos, así como los actos correspondientes. Para la política de izquierda, estos fines y valores son, entre otros, como ya hemos visto: la igualdad, la libertad, la justicia, la democracia, la solidaridad. A su vez, la política de derecha se caracteriza por las limitaciones y los obstáculos que interpone en la realización de esos fines, y por la asunción de otros que tiene por necesarios y valiosos, tales como la desigualdad social, étnica o sexual, el culto a la autoridad y la tradición, y, en sus formas extremas totalitarias, autoritarias o neoliberales, el integrismo religioso, el nacionalismo agresivo o la idolatría del mercado. Pero para que determinada política pueda realizar los fines que persigue, requiere ciertos medios y seguir la estrategia y las tácticas adecuadas, sin lo cual esos fines se quedarían desencarnados, en un plano ideal. La política, por tanto, no sólo tiene un lado axiológico, y en él la dimensión moral, que es la que hasta ahora hemos subrayado, sino también un lado industrial que, como tal, se juzga por su eficacia. Su caracterización por los fines o valores que le dan su sentido de derecha o izquierda (políticas opresivas y discriminatorias, o emancipatorias y liberadoras), no puede ignorar los medios necesarios para su realización. Así pues, una política valorada positivamente por sus fines, dado su necesario aspecto instrumental, no puede desentenderse de los medios adecuados, ya que sin recurrir a ellos no podría materializarse. Ahora bien, no sólo los fines, sino también los medios necesitan ser justificados, y éstos no se justifican simplemente por su adecuación, en cuando son eficaces, a ellos, sino que requieren también una justificación propia, no puramente instrumental.

Aun siendo eficientes, hay medios que por su naturaleza intrínseca, pueden y deben ser descalificados, independientemente de que se adecuen o no a los fines que se persiguen. Los campos nazis de exterminio no sólo

funcionaban eficientemente, sino que se hallaban en plena concordancia con los fines destructivos, racistas, a los que servían. El *Gulag* soviético, en cambio, no obstante su eficiencia represiva, estaba en contradicción con los fines emancipatorios, socialistas, que la retórica oficial proclamaba (no es casual que entre sus víctimas se contarán no sólo la vieja guardia bolchevique, sino millones de comunistas). Si el *Gulag*, con su horror y su eficiencia represiva, constituía un medio adecuado para mantener en el poder a la *nomenklatura* de un nuevo sistema de dominación y explotación, resultaba aberrante para construir una verdadera sociedad socialista. Así, pues, el medio en ambos casos debe ser condenado, ya sea que concuerde con el fin (campos de exterminio y nazismo), ya sea que niegue el fin que se proclama (*Gulag* soviético), y ello independientemente de que, en uno y otro caso, el medio sea eficiente para la política que se realiza.

¿MAS ALLA DE LA DERECHA Y LA IZQUIERDA EN LA MORAL?

La relación que hemos considerado, entre los fines y los medios políticos, nos permite concluir que la distinción de derecha e izquierda tiene que ver no sólo con los fines, sino también con los medios. Teniendo en cuenta esta doble carga -axiológica e instrumental-, cabe afirmar, a partir de las experiencias fracasadas de izquierda delirante en nuestro continente, que la pureza de los fines salva a la ineficacia de los medios o determinada estrategia militarista vanguardista. Y de modo análogo puede afirmarse también, con base en pragmatismo socialdemócrata o «realismo» estalinista, que no se salva tampoco la política que, al recurrir a medios «eficaces», pervierte los fines y valores que proclaman. Ciertamente, la derecha tiende a justificar los medios si son eficaces para los fines que considera valiosos. Ahora bien, la izquierda tiene que justificar los medios no sólo por su eficacia, pues hay medios que aun siendo eficaces -dad

naturaleza perversa- son incompatibles -como ya hemos señalado- con sus fines y valores. Hay medios como el genocidio, el terrorismo individual o de Estado, el secuestro, el fraude, la tortura, la corrupción, etcétera, que si bien son connaturales a la extrema derecha, una política de izquierda no puede utilizarlos sin negarse a sí misma. La crítica que se puede y se debe hacer a la utilización de semejantes medios, cualquiera que sea el ropaje con que se presente, no ha de ser una crítica político- instrumental, sino político-moral. Pero, justamente, por su contenido moral, esta crítica trasciende las posiciones políticas de derecha e izquierda al condenar el uso de ciertos medios, tanto si son eficaces como si no lo son, en nombre de ciertos valores -como la dignidad humana y el respeto a los derechos humanos- que no están adscritos exclusivamente a una posición -de derecha e izquierda- en el universo político.

Ahora bien, aunque esta crítica moral, que no se detiene en barreras ideológicas o políticas, tiene un alcance universal y apunta sobre todo a la derecha que escarnece esa dignidad y esos derechos, la izquierda no escapa a ella cuando recurre a medios perversos para realizar sus fines. Esta crítica moral, que se ha dado históricamente, de cierta política de izquierda, se vuelve aún más imperiosa para ella en cuanto cumple la función política de impulsarle a encontrar el camino adecuado; o sea: a poner en concordancia su lado instrumental con sus fines y valores irrenunciables. Una crítica de este género, aunque por su contenido moral universal e incondicionado escapa a la dicotomía de derecha e izquierda, debiera ser, sin embargo, un componente esencial de toda política de izquierda. Podría ser asimismo, y lo es ya en la medida en que se defiende efectivamente, no sólo en un plano retórico o formal, la dignidad humana, se respetan los derechos y se atiende al imperativo -de origen kantiano, al que Marx dio un contenido real- de tratar siempre al hombre como fin, y no como simple medio (instrumento o mercancía); podría ser -repetimos- un anticipo de esa moral universal que,

hasta ahora, sólo se da en las utópicas «comunidades ideales», de diálogo o de otra naturaleza.

Pero la verdad es que en las comunidades reales en que vivimos con diferencias a veces abismales: económicas, de clases, étnicas, nacionales, religiosas o de género -que se traducen en posiciones políticas de derecha e izquierda-, esos principios morales universales, no obstante los logros alcanzados, aún requieren por su insuficiencia una lucha tenaz y firme para extender y profundizar su aplicación. Y aunque por su universalidad e incondicionalidad, esa moral supera en teoría la distinción política de derecha e izquierda, en la práctica no escapa a los atentados, contra esos principios e imperativos, provenientes no sólo de la derecha -lo que no puede asombrarnos, ya que, por su propia naturaleza, sobre todo en sus formas extremas, es incompatible con ellos-, sino también de cierta izquierda autoritaria, dogmática, cuando recurre -como atestiguan experiencias históricas recientes- a medios perversos para realizar sus fines y valores. Y la política de derecha conspira asimismo contra ese anticipo de una moral universal, cuando hace de lo universal -de los «derechos humanos» un uso instrumental, como simple medio de los intereses particulares que rigen la «defensa» de esos derechos, o cuando con una doble moral, movida por esos mismos intereses, se hace una defensa selectiva de ellos, tolerando sus violaciones en unos países, y denunciándolas en otros.

Así pues, en las comunidades reales, asimétricas como las nuestras, con profundas divisiones sociales que se expresan -con todos los matices que se quiera- en la dicotomía política de derecha o izquierda, la moral -incluso aquella que hoy anticipa precariamente en nuestras sociedades su universalidad e incondicionalidad- no puede escapar a esa dicotomía, y, a la vez, impregnar la política. Pero entonces se convierte en una necesidad actuar políticamente para remover los obstáculos que, en la vida real, se interponen en la aproximación o realización de los fines y valores de esa moral. Ahora bien, una política de este género ha de

estar impregnada, a su vez, de un profundo contenido moral, con lo cual se pone de manifiesto la imbricación insoslayable de una nueva política y una nueva moral. Y ésta es la imbricación que en México, en nuestros días, pretende forjar el Ejército Zapatista de Liberación Nacional, pretensión que, por su parte, requeriría para ello su transformación en una nueva fuerza política.

Tratar de remover los obstáculos que se interponen efectivamente a la realización de los valores negados o engastados en nuestras comunidades reales: dignidad humana, derechos humanos, libertad, igualdad, democracia, justicia, necesita de una política en la que se conjuguen indisolublemente su lado axiológico e instrumental, que haga del poder a conquistar, mantener o transformar, un medio y no un fin, o también un medio al que se trate de acceder o mantener sin entrar en contradicción con el fin. Ahora bien, esta política, lejos de poder hacerse al margen de la dicotomía de derecha e izquierda, puede y debe ser asumida por las fuerzas que optan por los valores y fines propios a la izquierda.

(*) Texto tomado de la revista *Casa de las Américas* N° 209, Habana, diciembre, 1997.



PASTOR DE MARES

1

Cierto pastor de mares
sentado en la cima de lo azul
miraba a la vida
como quien teje
el inventario de los sueños

2

Cruzó la mano a la boca
jugando con las huellas de humo
capturándolas en hojas cristalinas

»La muerte es una mentira. Mentira. Cruza la mano a la boca ¿Crujen los huesos?, la muerte una despedida perpetua. No, la muerte es una tortura, una repetición de vidas. ¿Qué ruido es ese? ¿No escuchas? Quién es aquél que camina entre despojos calcinados. ¿Sólo brilla una piedra? Será que las punas piensan en algo. El cielo anda desnudo. Aún, la muerte es un cuento infinitamente soñado. Quisiera ver a través de tus sueños. Tendrías que visitarme en mi sueño

3

Los vientos y las aguas erizadas
hicieron que el pastor elevará anclas de sus ojos

«Yo acepto el agua del incienso
el papel que me hace ser un actor
a estas alturas de la noche. Espío
el otro centro, en el centro de la noche»

Se dijo para sí, luego, dejó de brillar.

Pazos Paz

CONTINUIDAD E INNOVACION EN LA NARRATIVA DE ENRIQUE ROSAS PARAVICINO

- Juan Carlos Galdo Marín-

Ciudad Apocalíptica (1998) libro de relatos de Enrique Rosas Paravicino viene a sumarse al estupendo proyecto narrativo del autor, el mismo que incluye un libro previo de relatos, *Al filo del rayo* (1988) y una novela, *El gran señor* (1994). Como todo creador auténtico, es decir, comprometido con su vocación y en trabajar lo más ardua y honestamente, como lo reclamaba Faulkner, la obra de Rosas va adquiriendo el carácter singular de esas construcciones lingüísticas que terminan por crear universos autónomos donde realidad e imaginación se funden en feliz mezcla. Quisiera por ello en esta oportunidad apoyarme en la obra precedente del autor para trazar con ello un breve recorrido que desembogue en esta su nueva entrega.

Si en *Al filo del rayo* las historias convergían temáticamente en torno al círculo infernal de violencia que desataría la insurrección senderista, y la secuela de muerte y odio que se genera; y en *El gran señor* la relación entre presente y pasado se explicitaba mediante la inclusión de un contrapunto histórico donde ese gran antecedente, la Revolución de Túpac Amaru otorgaba un sentido integral a la lectura que pudiéramos hacer sobre las causas de la violencia estructural, en *Ciudad Apocalíptica* esta relación entre presente y pasado, como el anverso y el reverso de una misma moneda, queda definitivamente cimentada y se convierte en el eje que estructura el libro. En el relato que cierra este conjunto, titulado «Por la puerta del viento», alcanzamos a leer claramente esta profunda convicción que nutre la obra del autor y que no da respiro a sus diversos narradores y personajes. El viento, en este caso el que alienta el proyecto de insurrección senderista, enlaza con aquel que animó el alza-

miento de Túpac Amaru contra la corona española. Pero esto por supuesto



no es todo. La continuidad y las transformaciones del pensamiento mítico de

raigambre andina, el culto mágico-religioso, la cercanía con lo sobrenatural y con las muerte, así como con la maravilla cotidiana, son y seguirán siendo en esta nueva obra de Rosas sustento y matriz a partir del cual despliega su propio imaginario.

En cuanto al aspecto formal, se consolida lo que desde un principio se destacaba como un logro valioso alcanzado ya desde su primer libro de relatos: un uso del lenguaje que no rehuye su identidad regional y que fluye libremente en oraciones que incorporan -más que menos- castizismos, arcaísmos, quechuísmos, giros sintácticos y expresiones del habla popular. El relato «La visita del vampiro» puede proponerse como un ejemplo que ilustre esto último.

En lo que se refiere a la estructura y técnicas narrativas, una breve mención. Los relatos están narrados mayormente por un narrador omnisciente, aunque también se incluyen historias narradas íntegramente desde la primera y segunda personas. Esta versatilidad del punto de vista de los narradores tiene también como antecedente las obras anteriores del autor. «Muchas lunas después del fuego» donde asistimos al juicio a que es sometido un militante senderista por sus propios correligionarios, y «Sombra por castigo real» donde se nos cuenta la agonía de Fernando Túpac Amaru, sirven para ilustrar perfectamente el dominio y la seguridad con que alcanzan a ser narradas estas historias. En cuanto a la estructura espacio-temporal, básicamente se respetan las convenciones apuntaladas por la narrativa realista moderna.

En *Ciudad Apocalíptica* los relatos están distribuidos de manera tal que, producto de esta distribución, tenemos que los relatos de tema riguro-



LLUVIA EDITORES

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

**Av. Inca Garcilaso de la
Vega 1976,
5to. piso, of. 501
Telf. 3326641**

Lima - Perú

Grano de Arena

Cusco - Perú



**Publicación del Grupo
Pachawaray
Taller de Comunicación y
Promoción Cultural**

samente histórico quedan entrelazados con aquellos de temática reciente. Le lectura global, sin embargo, lejos de resentirse producto de incongruencias, se sostiene en virtud de un sobrio y eficaz estilo de narrar y, sobre todo, de unas constantes que atraviezan los lugares donde transcurren los relatos, ya sea en la Lima virreinal de comienzos del XVII o en el apocalíptico Cusco del siglo XVIII, como en el Perú contemporáneo. Tal vez en este sentido sea ejemplar el relato titulado «Sombra por castigo real», que es el noveno del conjunto, y último de los cinco de temática rigurosamente histórica. «Sombra por castigo real», recrea, en este caso, la agonía de Fernando Túpac Amaru en el exilio madrileño. El tiempo del dolor, el tiempo de la agonía se apoderan del delirio del personaje una vez que el rayo ha desgarrado el frágil tejido de los destinos individuales y sociales. Así como el rayo, el trueno y el fuego dan aliento a todas las historias, también una alucinada imaginación nos remite al apocalipsis bíblico. Pero, asimismo, y casi sin excepción, encontramos en estos relatos: amores, pasiones, visiones como las de Benito Pucutuni o las de la Imelda de «Ciudad Apocalíptica». En esta raigambre con el mito -a caballo entre la historia y la ficción- encontremos la medida de la manera como Rosas concibe el devenir histórico.

Y a propósito de ello, también sirvan para «desmitificar» los imaginarios históricos que los agentes oficiales en relaciones y recuentos tenidos por canónicos han tratado tenazmente de institucionalizar. Recordemos que Georg Lukács, en su clásico tratado sobre la novela histórica establecía ya dos condiciones para reconocer como tales estos textos: la representación de la vida popular y la plasmación de las crisis históricas en el desarrollo de los pueblos. Al situar sus narraciones en momentos de convulsiones profundas de las estructuras sociales, en estas crisis encuentra el narrador el punto de apoyo para revelar su visión contestataria. Esta premisa también se cumple en la rica tradición y vigencia que el relato histórico sigue teniendo en la narrativa hispanoamericana. Tal como

lo ha puntualizado la crítica reciente, los narradores se internan en los resquicios dejados por la «historia» con el propósito de cuestionar, cuando no subvertir, lo preestablecido. ¿Para qué, por ejemplo, indagar en los pormenores de un hecho luctuoso y terrible como la peste que azotó al Cusco de 1720, con su cuota de sangre y su correlato de fanatismo y oscurantismo?. Como en el caso de los eventos de Canudos que se narran en *La guerra del fin del mundo*, de Mario Vargas Llosa, son hechos que la memoria oficial hubiese querido postergar, sino borrar del todo por ser incompatibles con el triunfalismo, ejemplaridad y moralismo de los registros nacionales. Aquí recompone el entramado de contradicciones, creencias y vivencias apocalípticas en que se forjaron y todavía se forjan nuestros pueblos. También uno podría preguntarse sobre la utilidad del diario del impresor Antonio Ricardo, en el que da cuenta, entre otras cosas, de las riquezas trasladadas en naves españolas, de la acuciosidad para el castigo de la Inquisición, o de los desastres que asolan Lima a principios del XVII. Es probable, que como en los trabajos que imprime su maestro, el discípulo y narrador-personaje de la historia «Señor del buen oficio», el turinés Aldo Servalesca entrevea la posibilidad de adentrarse en un discurso más denso donde la aceptación del mestizaje, producto de la fusión de culturas, ocupó un lugar predominante, lejana a la ideología dogmática del Santo Oficio ejercida por los inquisidores de turno.

Para todo ello, la búsqueda de la identidad cultural, tarea compleja y que la que se cifra gran parte no sólo en este libro de relatos, sino de la obra narrativa de Enrique Rosas, que quizá delineada, como para el protagonista de «Un varón acaudalado del sur», primero de esta serie de diez relatos: «*Con los cabos sueltos de las historias, con los restos inservibles los hechos de sangre, de alcoba, taberna, de feria, de socavón, de parroquia, de testamento, de velorio, éxodo, de calabozo, de navegación, incesto, de magia, de emboscada, batallas (Ciudad Apocalíptica 13).*

AMARILLITO AMARILLEANDO (*)

- Feliciano Padilla -

Benedicto Morales era alto y flaco como un álamo y hacía dos décadas que se le calculaba cien años de edad. Y estaba ahí, de pie, frente a Nolberto que no cesaba de mirarle a los ojos como si su vida pendiera de la luz que irradiaban los suyos.

-Te libraré de esta tosedera del carajo- dijo el brujo Benedicto, seguro de sí mismo.

Nolberto Secada miró al viejo embargado de esperanza y prorrumpió en llanto.

-Llora si quieres, Nolberto; hace bien llorar; cuando el cielo llora renacen las sementeras y cantan las tuyas trayéndonos los sabores de los amores perdidos; cuando llora el hombre deja de ser animal para convertirse en humano.

-Dame algún remedio, padrecito; expulsa de mi alma esta tisis que me está secando- aulló suplicante y se puso a toser y a escupir sangre.

-No te apures, Nolberto. Todo será a su tiempo. Necesito conocerte bien: Saber a qué lado del río vadeas; qué

vientos desconocidos baten tus alas y por qué la zanja busca tus pasos extraviados.

-Estoy desesperado don Benedicto.

-La zanja está desesperada, no tú; pero no le daremos gusto- le dijo y, luego, se puso a quebrar sobre su pierna una larga caña de azúcar y ambos chuparon la miel de aquel jugoso tallito.

Lo que te pasa no es ni la convalecencia de lo que sufrí cuando era un chiuchicito de once años. Mi padre era caporal de Patibamba y salió de ahí temprano, con buen capital. Formó su nido en Abancay, cerca de una higuera, y atrapó en él a mi madre con su canto de pichitanca enamorado.

No sé cómo fue que llegó. Los chiquillos llenábamos las calles con nuestros juegos y risas descontroladas; nuestras voces competían con el coro de los jilgueros que nos cantaban desde los pisonayes. Qué íbamos a sospechar, pues, que la muerte nos estaba mirando como quien no mira. No recuerdo si la peste o la noticia llegó pri-

mero a mi casa. Ha pasado tantos años desde entonces...El tiempo, hijo, se encarga de lamer los bordes de la memoria, de modo que sólo recordamos retazos del pasado. El caso es que un día, yo y mi hermano de 13 años llamado Simeón, amanecimos con mucha fiebre. Mi padre Constantino ingresó a nuestro dormitorio y nos encontró hirviendo. Se asustó y llamó a mi madre, a sus familiares, a sus amigos; claro, alguna vez fuimos el centro mismo de sus conversaderas. Se comentaba que una nube de abejas viajeras procedentes del Manu, que hacía poco se encontraba por Pachachaca, habría traído la maldita fiebre, sin previo aviso, sin tocar la puerta. Eran cientos los chiuchicitos, que en aquel momento, ya no alegraban las mañanas a causa de la peste. ¿Será la tífus o la tos convulsiva, será el sarampión o la viruela? se oía un coro de voces desesperadas. Tienen que estar aislados de la familia, aislados del mundo; por ahora combatan la fiebre mientras se descubra la enfermedad, nos recomendaban los matasanos del hospital. Pero, el tiempo pasaba y ningún matasanos sabía decir la verdad. Hasta el Brujo Áybar no sabía qué plaga del demonio había llegado al valle y sólo se limitaba a luchar contra la fiebre; pero, la enfermedad seguía matándonos día a día. Era, hijo, la fiebre, la fiebre maldita, la que juntándose con el calor tropical nos iba achicharrando. Nuestras vidas se derretían como las velas de las iglesias. En los ratos en que yo y el Simeón estábamos sin fiebre, mi madre nos informaba que todos los niños de la ciudad, sin excepción, habían caído en cama debido a la peste.

A los quince días nuestros cuerpitos se tiñeron de amarillo; del amarillo de la guayaba, primero y; del amarillo de los nísperos, después. A los treinta días, todo era amarillo: nuestra piel, los globos de los ojos y

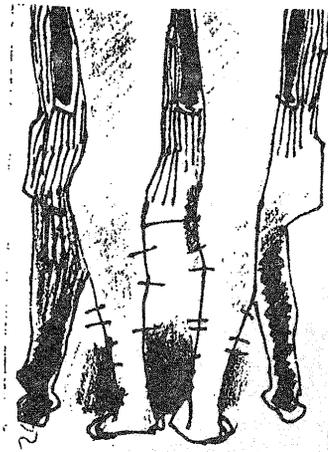


los huesos. Por las tardes mi madre se nos acercaba y lloraba de impotencia, lloraba porque cientos de chiuchucitos marchaban diariamente al cementerio. ¡Ay Simeóncito, ay Benedicto! regresen, pues, a la vida, amados jilgueritos, nos suplicaba mi madre. Se afirmaba que moriríamos en cuanto el amarillo llegara a nuestras uñas. Nuestro aliento era amarillo y, amarillos los orines y el sudor, hasta tal punto que las sábanas, las paredes, los techos y el aire mismo, también lo eran. El Simeón estaba más enfermo que yo y se decía que moriría en cualquier momento. No sé con qué nos curaban, pero, estaba visto que no servía para nada. La medicina del viejo Aybar, sí calmaba nuestras fiebres, pero no la tefñidera. Yo me levantaba a veces, y desde la ventana me ponía a mirar la calle desierta... parecía el mismito panteón. Sólo escuchaba en las casas vecinas llantos de mujeres afligidas y rogaciones a la Virgen. Al poco tiempo llegaron desde Lima cinco helicópteros del Ejército para socorrernos y sobrevolaron en un santiamén el cielo de Abancay. Dicen que para matar a la muerte gastaron toneladas de medicina que rociaron sobre los cañaverales, huertos, chacras, bosques y viñedos.

Cada madrugada miraba con angustia mis fatales dedos. La tristeza que se apropió de mi corazón me sacudía los huesos al comprobar que mi uña empezaba a pintarse de amarillo. Aunque el miedo me roía las entrañas esperaba a la muerte con resignación. Sí, lo esperaba para mirarle la cara frente a frente.

El Simeón empeoró cuando menos lo esperábamos. La fiebre le duraba horas de horas y parecía que se aprestaba a dejar este valle de calenturas insufribles. El Simuco deliraba por las noches con la Marujita, la niña más hermosa del barrio Olivo. Yo también la recordaba igual que a la Merceditas. Ambas eran lindas, de trenzas largas y talles finos. Como todas las chicas de nuestro pueblo, olían a chirimoya, a durazno y a ciruela damascena... Y es que, amigo Nolberto, las mujeres despiden los perfumes de su alimentación diaria. El Simeón desvariaba por

las noches, lo hacía en castellano y quechua y, podíamos entender fácilmente el sentido de sus deliraciones. La calentadera maldita no pasaba y, una noche, habló sin parar hasta la madrugada en una lengua desconocida. Mi padre llamó de emergencia a los vecinos para ver si alguien podía decir qué lengua estaba hablando el Simeón. Nadie podía descifrar aquellos largos discursos. Fue entonces que llamaron al Doctor Casaverde, famoso por tener respuestas para todas las preguntas en la punta de la lengua. En efecto, aquel sabio llegó a la casa forzado por



la curiosidad. Parece que está hablando en idioma chino, podría ser también el japonés o el alemán, nos decía. No recuerdo qué otras lenguas más mencionó sin ninguna convicción. Al final retornó a su casa sin sacarnos de la duda. La noche siguiente, otra vez la calentadera del Simeón y de nuevo los mismos discursos en aquella lengua extraña. Trajeron a la casa al cura Bolo, pensando que podría ser latín u otra lengua ritual; pero, él negó tajantemente que pudiesen ser aquellas lenguas, y más bien se animó a mentar otro raro nombre: el sánscrito. Cuando se retiró el padre Bolo, ingresó al dormitorio la Rosacha, una cholita de doce años que mi padre se había traído de sus andanzas por el Titikaka para el servicio de la casa. La Rosacha paró las orejas con alegría apenas escuchó al Simeón. Le saltaron las lágrimas y se estremeció toda ella de felicidad. Parecía que la cholita se reencontraba con

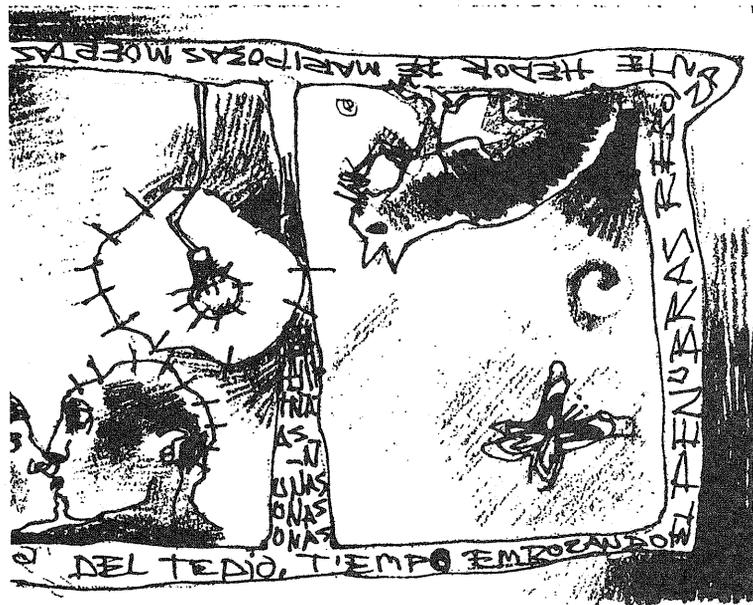
sus padres después de cinco años de estar vagando por estos valles. Al poco rato, ante la perturbadera de los familiares, la Rosacha y el Simeón empezaron a comunicarse como dos viejos amigos en aquella rara lengua. Finalmente, aquella cholita ilaveña nos informó que el Simeón estaba conversando en aimara, una lengua que nadie conocía en casa ni en todo Abancay, que era un idioma desconocido en el mundo y que, Simeón jamás lo había escuchado ni hablado. Era la jodedera de la fiebre, hijo mío. Arrebato total, arrebato de la cabeza que expulsa el entendimiento para volverse oscuridad o, de lo contrario, arrebato que te pone en contacto con otros entendimientos. Una semana después, el Simeón empezó a loquearse peor que un perro rabioso. Entonces se apoderaba de la fuerza del toro y de la ira del río Apurímac. Fue así que desempotró el viejo ropero de un solo jalón y botó por la ventana quintales de maíz de su dormitorio; se le erizaba la cabellera, se le manifestaban surcos horripilantes en su cara amarilla, su voz parecía de ultratumba y se diría que se ponía en contra de sus padres, en contra de todos. Con decirte que casi me mata en dos ocasiones. Igual suerte corrió mi padre, a quien lo tiró por la ventana como si fuera un pedazo de maguey. Tuvieron que amarrarlo al catre con lazos y sogas de cabuya, y aun así, utilizaba la fuerza misteriosa de su mirada para tirarnos contra la pared o contra el suelo.

Convocado por mis parientes, una noche, el cura Salustiano Ballón visitó la casa. Estaba muy borracho, como solía estar en los últimos años luego de la muerte de su hermanita. Ingresó al dormitorio decididamente, con mucha seguridad, y pidió que todos salieran de la habitación. Traía consigo el incensario y una pequeña cruz de plata colgada de un rosario de piedras negras. Los familiares nos fuimos huerto a esperar el desenlace. Yo, pesar de la fiebre tuve fuerzas para hacia la ventana desde donde lo ve todo. El Simeón se enfureció apenas vio al cura Salustiano y lo carajeó sin ningún miramiento. No sé si con aquella voz de ultratumba o con la fuer

brutal de su mirada tiró al sacerdote varias veces contra la pared. El cura gritaba, aullaba y ordenaba: ¡Vuelve a la vida Simeón! ¡Vuelve por el buen camino! ¡Abandona la maldad que te han hecho tus enemigos! ¡Carajo, fuera la maldad, fuera el daño maldito! Yo no podía creer lo que estaba pasando, pero ambos se carajeban y se gritaban mutuamente. ¡Era el daño, hijo mío! El cura Salustiano sudaba como indio de hacienda en día de zafra. Se diría que peleaban sin tregua, sin rendirse, dándose mutuamente golpes y puntapiés en medio de alaridos. Yo me había dormido pegado a la ventana, al pie de las enredaderas, ahí mismito de donde estaba mirando la peleadera. Me despertó el crujir de la puerta y las voces de mis padres que se acercaron al padre Salustiano. El cura se encontraba sudoroso, totalmente agotado, con la sotana hecho jirones... destrozado. ¡Tu hijo está salvado!, exclamó el cura, y todos lo abrazamos llorando como Magdalenas. Luego, mi madre le dio una botella de licor de caña pura y el cura se fue después de echar tres cruces contra mi dormitorio. Fui a la habitación y el Simeón se encontraba dormido. Parecía un gorrioncito agónico, una mariposa moribunda, pero aún respiraba, y sudaba amarillo.

En realidad todo se encontraba amarillo: el río y los cerros, el cielo y los bosques... Flor de retama, amarillito amarilleando a la orilla de los caminos de la vida. El Simeón había perdido dos dedos de la mano izquierda. El daño, en un último esfuerzo, se sujetó fuertemente de aquellos dedos para no abandonar el cuerpo de mi hermano; pero, al ser expulsado, le arrancó los dedos y se los llevó como recuerdo. ¡Ay, Nolberto! Si hubieras visto lo que vi: Un charco amarillo se había formado bajo el catre del Simeón, y era de la sangre que le chorreaba de la herida, a borbotones.

Estuvimos con la maldita peste una cosa de dos meses más, al cabo de los cuales, empezamos a despintarnos. El odiado amarillo fue dejándonos por medio del sudor, del aliento y de la mirada. La fiebre empezaba a ceder, se iba al fin, y parecía que se había cansado de llevarse tantos pequeñines



al matadero. Ya podía conversar con el Simeón y, a veces, nos poníamos a jugar a las canicas en el patio. Poco a poco llegó el verdadero color humano a nuestros cuerpos, y mis padres, accedieron, con miles de recomendaderas, a darnos permiso para salir a nuestra querida callecita. Salimos con miedo de encontrarnos nuevamente con la muerte. No había una sola alma en la calzada. Todo era silencio y tristeza sin nombre. Mariposas negras y chichirrancas sobrevolaban por aquí y por allá. Eran las almitas de los chiuichucitos viajeros.

Al fin volvió la vida a alumbrar nuestras pobres vidas, el azul-nacarado del cielo y lo verde de la floresta volvieron a posarse en nuestras retinas. Las chicherías de Wanupata comenzaron a ser bulliciosas como antes, y las arpas y violines dejaron escuchar sus melodiosos huainos por las noches, y de a pocos, los niños empezamos a juntarnos en las esquinas, bajo los árboles y a la vera de los ríos. Habían muerto ocho de mis primos y numerosos amiguitos. De cien niños de nuestro barrio solamente habíamos escapado siete varones y cuatro mujercitas. Como no alcanzábamos para jugar fulbito obligábamos a las niñas a ponerse pantalones y a jugar por nuestros equipos. Al principio lo hacían refunfuñando, pero, después con agrado. Creo que a partir de aquella fecha,

las mujeres, también, juegan fútbol y visten pantalones.

Es cierto, Nolberto, yo tuve miedo, pero nunca perdí la esperanza de vivir. Y tú con esta tosedera de miércoles te estás desesperando. Sanarás. Yo te devolveré la salud, hijo mío. Ten confianza en mí.

-Lo tengo, padrecito mío.

-La confianza y unas yerbitas que tengo te sanarán para siempre. Sobre eso beberás sangre de murciélago, todos los días, como si fuera vino de Chinchá; pero, todo en su momento exclamó el viejo curandero. Y después te daré...

-¡Don Benedicto Morales! ¿qué ha pasado con tus dedos? - le interrumpió bruscamente con aquella pregunta, picado de viva curiosidad y luego, agregó con tono seguro. -Te faltan dos dedos de la mano izquierda, padrecito.

-Bueno, Nolberto, lo sabrás solamente tú; pero, no llores como correo sin estampillas, ni cacarees como vieja gallina que ha olvidado de ser ponedora, porque en lugar de sanarte te despacharé al infierno en menos de lo que canta un gallo. Pues, te diré la verdad. No soy Benedicto, hijo mío. Soy el Simeón Morales, el mismo que hace cien años volvió del más allá.

(*) Cuento finalista del Concurso de Cuentos COPE, 1996.

CRITICA

EL TIEMPO DEL DESCANSO

La novela *El tiempo del descanso*, de Rodrigo Montoya se inscribe en esa gran tradición del realismo crítico, propia de la novela peruana moderna. Me refiero a esa tradición labrada esforzadamente por varias generaciones de escritores y que tuvo su primer brote en Aréstegui y Clorinda Matto, prosiguió cualitativamente con López Albújar y Ciro Alegría (entre otros) y posteriormente alcanza una plenitud deslumbrante en la escritura de José María Arguedas. Es a ese caudal bibliográfico que ahora se suma este libro de mensaje plural, escrito con las técnicas más renovadas de la narrativa actual y recreada en base a una copiosa documentación social y etnológica.

En efecto, *El tiempo del descanso* viene a ser la ficcionalización de un pueblo andino del sur, cuyas luchas, anhelos, cultura e historia (imbricados en una vasta red de sucesos) dan forma a una estructura novelesca de estilo fragmentario, y le dotan no sólo de una dinámica propia, sino de dimensión cultural y de emoción estética. Los hombres de Canas (campesinos, terratenientes y mistis) asoman, en la novela, enfrascados en una compleja intriga, movidos por hondas pasiones e intereses propios de cada estrato social. Las dos historias de la novela discurren en dos tiempos distintos, pero están fuertemente conectados entre sí, porque en ambos se conjugan las mismas aspiraciones colectivas e individuales, de similares actores sociales instalados en los mismos escenarios.

Visto en orden cronológico, el primer tiempo corresponde al período de la gran rebelión campesina que remeció Canas y Espinar en 1921. El segundo tiempo comprende, a su vez, acontecimientos de la década del 80, con un énfasis significativo en 1984. Entre ambos tiempos se extiende una gran línea divisoria que marcó en forma irreversible al agro peruano, es decir, la reforma agraria de Velasco Alvarado, promulgada en 1969. En la novela los dos planos temporales se interpolan en una fluida trenza argumental. Es más, hay una relación de continuidad entre los sucesos de ambos tiempos, como que en efecto se dio en el plano de la historia real.

Ahora bien, ¿cuáles son esos cruciales acontecimientos del referente andino que ocupa la trama de la novela? Son, sin duda, los hechos inherentes a las rebeliones de Tocroyoc, Layo y las comunidades asentadas cerca al lago de Languí; esto en el período leguista de los años 20. En cambio en la década del 80 -que es también el período cruento de la violencia senderista- la novela aborda el intento del ex terrateniente Federico de la Roca por recuperar su hacienda Santa Lucía, y la confrontación de éste con los dirigentes de la cooperativa campesina Túpac Amaru. Como se podrá apreciar, en la ficción novelesca se interrelacionan tanto pasado como presente; los viejos odios renacen, se apelan a los mismos derechos de posesión de la tierra. Son distintos los personajes de ambas secuencias argumentales, pero el problema sigue siendo el mismo: la tenencia de la tierra, la confrontación hacendado / campesino, la misma atmósfera cargada de tensión y violencia. Y otro rasgo aún tan sorprendente: sigue siendo igual el paisaje cultural que hace de trasfondo: rituales, mitos, expresiones mesiánicas, y un fuerte apego a las prácticas tradicionales.



CURSOS DE FRANCES

- El turismo va creciendo... Numerosos turistas francoparlantes (franceses, belgas, suizos, canadienses...) tienen el deseo de conocer el mítico país de los Incas.
- Para darles el mejor servicio posible y hacer conocer el Cusco como una Ciudad acogedora, les proponemos nuestros cursos con profesores franceses o diplomados de la Alianza Francesa de París. Ellos reciben además capacitación con los servicios de la Alianza Francesa de Miraflores y el Servicio Cultural de la Embajada de Francia.
- Tres niveles para preparar los Diplomas de la Alianza Francesa de París.
- Horarios adecuados para instituciones, colegios y empresas. Cursos en sus locales según los pedidos.

PREPARACION DEL DELF

Diploma de Estudios de Lengua Francesa bajo la tutela del Ministerio de Educación Francés, Unidades Capitalizables que usted puede presentar a su propio ritmo.

CURSOS DE COMPUTACION

- Microsoft Windows 95
- Microsoft Office 97
- Word 97 (Procesador de Textos)
- Excel 97 (Hoja Electrónica de Cálculo)
- Access 97 (Base de Datos)
- Power Point 97 (Graficador, Presentaciones y Diapositivas)
- Cursos libres: graficadores, utilitarios, lenguajes de programación, etc. Computadoras PENTIUM con Multimedia
- CURSOS: Herramientas de Internet

C.E.I.P. Franco Peruano para niños de 3 a 5 años
Club Junior de Vacaciones (Enero-Febrero)

ALIANZA FRANCESA

Av. de la Cultura 804

Telfs. 223755 - Fax (51-084) 222331

CUSCO - PERU

E-MAIL: afcusco@cusconet.limaperu.net



*Un ambiente acogedor
en el corazón del Cusco*

A 30 metros de la Plaza de Armas

Ofrecemos amplias habitaciones alfombradas con baño privado, teléfono y televisor. Agua caliente las 24 horas. Cafetería y servicio de restaurant a la habitación. Caja fuerte y lavandería.

- Ubicación
- Calidad
- Cordialidad
- Comodidad
- Seguridad
- Servicio

Portal Mantas N° 128
Telf. (51-84) 232249 - 263378
Fax: (51-84) 232507 • Cusco - Perú
e-mail: adomar@cusconet.limaperu.net

Quién conozca los pormenores de estos sucesos entonces identificará de inmediato, en esta novela de Rodrigo Montoya, a los actores reales de tales acontecimientos. En efecto, los principales personajes del libro tendrían en el referente histórico-social las siguientes equivalencias: Tomás de la Roca viene a ser Leopoldo Alencastre Zapata, líder de los terratenientes, y que muriera asesinado por los campesinos de Layo, en la sublevación de 1921; Federico de la Roca equivale a Andrés Alencastre Gutiérrez, también hacendado, hijo de don Leopoldo, fundador del distrito de Descanso, catedrático y poeta, muerto asimismo por los campesinos en 1984; Sebastián Condori viene a ser Domingo Huarca Cruz, líder legendario de Tocroyoc, personaje carismático de gran ascendencia en el campesinado, asesinado en 1921 por las bandas armadas de mestizos y terratenientes; Mariano Turpo, a su vez, representa a Luis Condori, el que fuera fugaz gobernador del distrito de Layo, brutalmente hostilizado por los vecinos de esa localidad y que luego pasó a integrarse a las filas de los campesinos sublevados; Leonidas Killi es Carlos Mamani, el espía doble que al final condujo a Leopoldo Alencastre a su trágica inmolación; otros personajes reales resucitan también con nombres ficticios en el libro, cobran una vida simbólica en la trama, y refuerzan con su presencia la reconstrucción ficcional de aquellos episodios.

Sin duda que de todos estos nombres, es Federico de la Roca o Andrés Alencastre, o Killko Waraka, o doctor Medalla, el que asume un perfil protagónico en la novela. Personaje controvertido, cultor eximio de la lírica quechua, docente de la Facultad de Letras de la Universidad Nacional del Cusco, Killko Waraka conjuga en sí las seculares contradicciones de una sociedad rural convulsiva. Los avatares de su vida intensa exigían, en efecto, una novela de los alcances de *El Tiempo del Descanso*. No en balde, antes José María Arguedas se había sentido deslumbrado por tan enigmática personalidad. Recuérdese, por tanto, que don Bruno Aragón de Peralta, el señor de indios de la novela *Todas las sangres*, tendría por modelo primario a Andrés Alencastre. Su presencia en el libro de Rodrigo Montoya alcanza matices de biografía reinventada. Contradictorio como pocos de su tiempo, Killko Waraka aparece aquí descrito en blanco y negro, con sus yerros y aciertos, con su lírica conmovedora y su estampa autoritaria de hacendado, con su amor por el quechua pero también por su proclividad al látigo del terrateniente; aparece asimismo como fundador del distrito de Descanso, pero también como enemigo acérrimo de la Reforma Agraria; en fin como izquierdista en los corredores de la Universidad y, sin embargo, al mismo tiempo como amo y señor en las frías estepas altas. Su trágica muerte, acaecida en 1984, cierra un tipo de violencia en el ámbito de las provincias altas, y anula la esperanza de los hacendados de volver al sistema de latifundio y al régimen de servidumbre.

Sin embargo, *El Tiempo del Descanso* es una novela que abarca otros tantos aspectos concomitantes al drama de los Alencastre. Entre ellos merece destacarse el coraje del dirigente Octavio Puma para oponerse al retorno de Federico de la Roca, el papel que le cupo desempeñar al jorobado Abraham Palomino Sánchez en la formación de los núcleos de libertad, la efectiva labor del Comité Central Tahuantinsuyo en la defensa de las causas campesinas, las hondas emociones que suscita el tradicional evento del Chiaraje, la acción concientizadora de los músicos-profesores Esmeralda Alarcón y Felipe Catacora, el rol gravitante del sacerdote indígena Candelario Inca en las tomas de



Ofrecemos Libros y Guías de Turismo en Inglés, Francés, Italiano, Alemán y Japonés

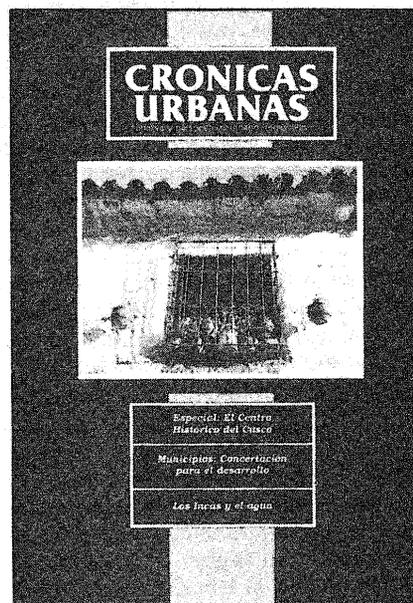
Mapas - Diccionarios - Afiches - Postales

Portal Comercio 125
Plaza de Armas
Tel. 234231

Cusco - Perú

CENTRO GUAMAN POMA DE AYALA

Jr. José Santos Peralta 346
Tahuantinsuyo
Tel. 235931 - 225488



Número doble dedicado al Centro Histórico del Cusco

decisiones, la desinteresada asistencia del abogado Cisku Túpac Yupanqui en los juicios de los campesinos, así como la presencia de los *tuta puriq* en las comunidades de Canas (con la trágica secuela de la muerte de Octavio Puma y Saturnino Cándor).

Novela documental, sí, llena de claves y propuestas motivadoras. *El Tiempo del Descanso*, tanto por su riqueza temática como por su densidad cultural, nos sugiere algunas reflexiones puntuales. En primer término, nos refuerza la convicción de que el referente andino sigue siendo tan válido, como en tiempos de Arguedas, para el desarrollo de una línea de trabajo narrativo. Entonces descartamos en forma tácita aquella tesis interesada que sostiene que la cantera andina ya se agotó, o que ahora sólo hay que privilegiar el referente urbano; algo así como decir que los que viven en el ámbito rural perdieron el derecho a la palabra y a la voz. Lo cual es más que una aberración, una actitud autoritaria. El libro de Rodrigo Montoya nos demuestra que la cantera andina goza de inmensa frescura y vitalidad para el quehacer novelístico. El asunto, en este caso, no es tanto de ubicar el problema en esta dicotomía maniquea: o lo urbano o lo rural, sino de la capacidad de replantear la ficción narrativa dentro del proceso de cambios vertiginosos que vive hoy la sociedad peruana, de poetizar los nuevos *hervores* dentro de los alcances y límites que establece el género.

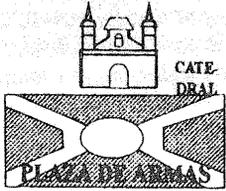
Una segunda reflexión nos mueve a subrayar la estrecha relación que hay entre la literatura y las ciencias sociales, más concretamente entre la novela y la antropología. Rodrigo Montoya proviene de esta cantera y ha conseguido incursionar con éxito en la narrativa, como antes lo hicieron Darcy Ribeyro con su novela *Mayra* y Eduardo Galeano con el libro *La canción de nosotros*. Es curioso, pero entre los escritores jóvenes hay una especie de ansiedad cuando se da ese paso decisivo del cuento a la novela. Según Julio Ramón Ribeyro tal tránsito «es una operación delicada, llena de riesgos, por cuanto lo que en apariencia sólo consiste en modificar la extensión del relato, implica, en el fondo, un cambio sustancial de su estructura». La pregunta que habría que hacerle a Rodrigo Montoya es, entonces, cómo ha sido ese salto de garrocha, de la antropología a la novela, sin transitar ya por el género previo a ésta. Tal vez para ello fue un factor determinante su experiencia como escritor de ciencias sociales. Sin embargo habría que recordar también el caso de Manuel Scorza que pasó de frente de la poesía a la novela, sin necesidad de hacer escala en el cuento. En cambio no fue así el proceso de Vargas Llosa, quién antes de publicar *La ciudad y los perros*, tuvo que experimentar básicamente con los relatos de su primer libro de cuentos. En todo caso confluyen aquí factores personales de diferente naturaleza, aspectos que tienen que ver esencialmente con el temperamento, la formación, el talento y la suma de habilidades del escritor.

Será muy interesante, desde ya, seguir los nuevos pasos del novelista Rodrigo Montoya, ver qué otros eventos sociales recreará con su talento, cómo serán sus fluctuaciones con el lenguaje y la técnica, de qué modo encarará las dificultades propias de la creación narrativa y, sobre todo, cómo consolidará esa singular cabalgata entre la antropología y la novela. *El Tiempo del Descanso*, por su lectura subyugante, tiene además la cualidad de suscitar esas naturales expectativas.

Enrique Rosas Paravicino

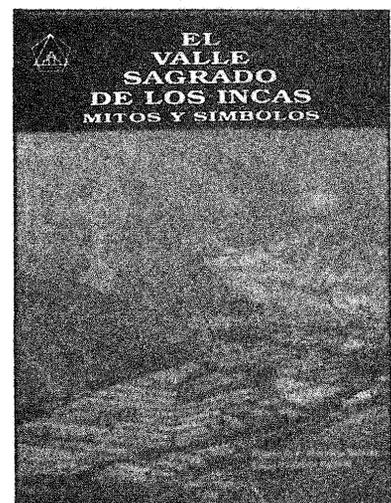


TROTAMUNDOS



CATE-
DRAL
PLAZA DE ARMAS

Portal Comercio N° 177
2do. Piso
TROTAMUNDOS



EL
VALLE
SAGRADO
DE LOS INCAS
MITOS Y SIMBOLOS

Fernando Elorrieta Salazar
Edgar Elorrieta Salazar

CRITICA

MARIO GUEVARA Y NARRATIVA DE NUESTROS DIAS

Cazador de Gringas & Otros Cuentos tiene la visión y el tono urbano-andino, que expresa con elocuente lenguaje coloquial las vicisitudes de sociedades en vertiginoso cambio contemporáneo. Es un texto de nuestro tiempo, con desenfado, ironía y la opción contestataria de una juventud aún incierta en cuanto a sus realizaciones.

Esta apreciación es más de un creador que de un crítico. La mirada de un poeta en la narrativa es esencialmente lírica, y por ello es que cuentos como «Noche de brujas» tienen hálitos poéticos como cuando surge la pregunta: «¿Será posible que aún la saliba queme mi garganta y los ojos me aprisionen dentro del cenicero donde se consume fuzadamente el cigarrillo bordeado de carmin?». Esta interrogante contiene la postura mordaz del poeta-narrador que es Mario Guevara, al mejor estilo de Eielson o de Belli. El autor tiene una filosofía práctica de la vida, sabe que el discurrir de lo cotidiano es una caja de pandora, es en sí misma costumbre y poesía, ya que en él se dan más importancia a los hechos que a las palabras y son éstas las que con naturalidad nombran y tocan personas y circunstancias que por ser imprevisibles y sorprendidas se sitúan en un mundo sorteado por el asombro y la paradoja que es el signo contemporáneo de un hombre que está solo en sus circunstancias, y sólo se pertenece a sí mismo, estando en el filo de la sensatez y la patología, como dijera alguna vez Alain Touraine cuando hablaba de las sociedades dependientes en América Latina.

Cazador de Gringas & Otros Cuentos, encuentra un inusitado lector que se solaza con regocijo, placidez y soltura en la narrativa de Guevara. Aparentemente podría decirse que es de factura fácil, de temas convencionales. Pero, Mario tiene la virtud de hacer de sus finales, o de sus quiebres temáticos, una característica como lo hizo Nicanor Parra o Ernesto Cardenal; maestros ambos de la literatura coloquial. Sin embargo, en el plano de la narrativa, la presencia entre Bryce, por su visión urbana y la incertidumbre de Ribeyro, por hacer del realismo una ventana para acercarse al hombre popular e íntegro, se fusionan en Mario Guevara, quien junto a Enrique Rosas Paravicino y Luis Nieto Degregori, subyacen una nueva opción de la literatura del sur.

Finalmente, el gusto y la relevancia del contenido expresado en la revista «Sieteculebras» que dirige Mario, son coherentes con su producción Narrativa, que como en este caso en *Cazador de Gringas & Otros Cuentos*, tiene sin proponerselo una opción andina frente al contexto urbano. Me atrevería a decir que Guevara estaría entre un neorrealismo y un neoindigenismo. Que conoce bien el marketing literario, y es un ejemplo de cómo es posible articular con el turismo y la magia andina, un rico temario narrativo que pueda universalizar el sur del país, cazando nuevas alternativas y elementos, haciendo participe al lector, no un espectador de circunstancias que son aparentemente comunes. Pero, en el fondo son desbrozantes y humanas, como la vida de un brichero que es otra faceta de ser voyeurista, un sentidor de literatura.

Boris Espezuía Salmón

No somos perfectos... Pero, tenemos lo mejor:

la experiencia

Chez Maggy



20 años

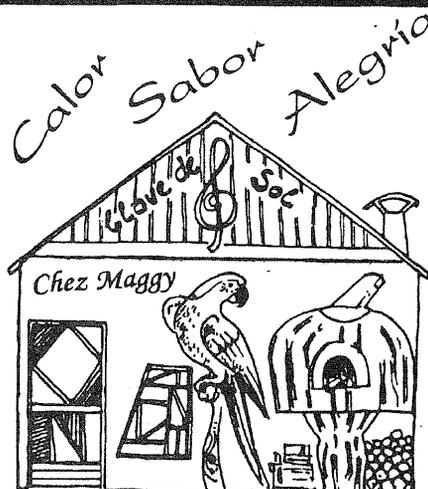
- Pizzas
- Pastas exóticas
- Hecho a mano
- Horno a leña
- Truchas
- Carnes
- Pollos
- Calor de hogar

Procuradores 365 ☎ 344374

Plateros 339 ☎ 232478

CUSCO

Clave de Sol



PIZZAS - PASTAS - POLLOS - PESCADOS
Y CARNES AL HORNO A LEÑA

Pachacutec 156

Aguas Calientes - Machupicchu

(Subida a Baños) ☎ 211006

RESEÑAS

Y Se Fue Con El Viento, Jaime Pantigozo Montes, Lluvia Editores, Lima, 1998. Colección Sahumerio, 136 pp.

Jaime Pantigozo Montes, docente del Departamento de Lingüística de la UNSAAC acaba de publicar su primer libro de cuentos: *Y Se Fue Con El Viento*, libro editado pulcramente por Lluvia Editores.

Pantigozo Montes en 1994 causó alegría y expectativas en nuestro medio al obtener un meritorio segundo lugar en el prestigioso Premio Copé del Cuento 1994 con el relato "El Canto del Tuco", una de las nuevas narraciones que componen el libro que ahora comentamos y cuyas amenas páginas retratan con fidelidad las siluetas, cauces y experiencias del cusqueño de fines del siglo XX, es decir, un cosmopolitismo moderno, tecnológico y refinado, pero en todo momento consciente de la omnipresencia de lo andino, especialmente en lo que se refiere a sus mitos y la dura realidad rural.

Quiénes conocen personalmente al autor y han tenido oportunidad de gozar de su natural bonhomía e interesante conversación sea en una mesa de familiar y acogedor "Extra"o en cualquiera de los cafetines de la ciudad universitaria, al leer el libro podrán constatar que la impronta característica de su personalidad está impresa con fluidez y pasión en cada una de las páginas del libro.

Debemos felicitar a Jaime por este primer vástago intelectual como también, por testimoniar con su obra, esa vitalidad creadora que signa a la narrativa cusqueña. (R. P. V.)

GENESIS DEL REGIONALISMO Y LOCALISMO CUSQUEÑO, Rossano Calvo, Editor. Cusco, 1998. 91 pp.

Esta nueva entrega editorial de Rossano Calvo consta de dos ensayos: «El Serrano está tan terriblemente exacerbado» del historiador Amado Gonzáles y «Localismo, Tradición y Proyectos Endógenos en el Cusco Aldeano» del antropólogo R. Calvo

El libro es una rápida y sucinta exposición de algunas ideas medulares que sustentaron los círculos intelectuales y políticos del Cusco durante la primera mitad de este siglo, entre ellos, el permanente rechazo al torpe centralismo limeño, sus anhelos, el generar y orientar nuevamente los destinos del Cusco, muestra además, las diferentes ópticas que entre los mismos cusqueños existían al respecto: una rica gama de perspectivas y análisis con las que se esperaba dar solución de los problemas y desafíos de Cusco y la región.

No estamos de acuerdo en eso de calificar como «micronacionalismo» a las ideas de autonomía -en esta oportunidad, federales y regionalistas- de los cusqueños, o considerarlas a éstas como únicamente «una reacción frente al poder limeño», sobre todo porque la óptica resulta estrechamente «historicista» y porque la «intelligentsia» cusqueña no es republicana o siquiera del periodo de la ocupación hispana, sino que la entendemos y vivimos como una vertiente cuya expresión tiene varios miles de años y que mucho tiene que ver con eso que hoy se denomina como Identidad Cultural Andina.

Hace ya buen tiempo que percibimos en las publicaciones de Rossano Calvo, su «olfato» para identificar y mostrar temas axiliales del Cusco, pero, lo que aún le falta para redondear su trabajo, es dejar un tanto «reposar» las ideas, tomarse un poco más de tiempo para dejar «madurarlas» en su interior, es decir, trabajar con cierta dosis de paciencia artesanal en eso que su intuición le muestra como digno de atención y estudio; cuando eso lo lleve a efecto, su producción se potenciará significativamente. (R.P.V.)

SOBRE LOS AUTORES

JULIO CHIROQUE PAICO

Poeta (1952 - 1992). Estudió Psicología en la Universidad San Marcos de Lima. Obra: *Los gallos vigilantes* (1988).

REGULO FRANCO JORDAN

Arqueólogo, egresado de la Universidad San Marcos de Lima. Fue profesor de la Universidad Nacional de Educación (La Cantuta). Actualmente es investigador de la Fundación Wiese.

MIGUEL ANGEL FUENTES GALLEGOS

Poeta. Estudió Arquitectura en la Universidad San Antonio del Cusco. Próximamente editará su primer libro de poesía.

CRONWELL JARA JIMENEZ

Escritor. Obra: *Montacerdos* (1981), *Las huellas del puma* (1986), *Babá Osaim, cimarrón, ora por la santa muerta* (1990), *Patíbulo para un caballo* (1989) y *Agnus Dey* (1994).

CAROLINA FERNANDEZ

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

MARIO PANTOJA PALOMINO

Poeta. Profesor del Departamento Académico de Lingüística de la Universidad San Antonio del Cusco. Obra: *Papel de viento* (1968).

MANUEL J. BAQUERIZO

Crítico literario. Fue profesor de la Universidad Nacional del Centro (Huancayo). Director de las revistas de cultura «Proceso» y Kamaq Maqui».

LUIS NIETO DEGREGORI

Escritor. Estudió en la Universidad Patricio Lumumba de Moscú. Fue profesor de la Universidad de Huamanga. Obra: *Con los ojos para siempre abiertos* (1990) y *Señor destos reynos* (1995).

MARIO GUEVARA PAREDES

Escritor. Obra: *El desaparecido* (1988), *Cazador de gringas & otros cuentos* (1995) y *Gringas hunter & other short stories* (1998).

ADOLFO SANCHEZ VAZQUEZ

Filósofo español exilado en México. Profesor de la Universidad Nacional Autónoma de México. Obra: *Filosofía de la praxis y de varios libros y antologías sobre estética y ética*.

JUAN CARLOS GALDO MARIN

Estudió literatura en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Actualmente cursa estudios de doctorado en la University of Colorado at Boulder (USA).

PAZOS PAZ

Poeta. Promotor cultural. Próximamente publicará su primer libro de poesía.

FELICIANO PADILLA

Escritor. Actualmente es Director Universitario de Proyección Social de la Universidad Nacional del Altiplano, Puno. Obra: *La estepa calcinada* (1984), *Surcando el Titikaka* (1988) y *Polifonía de la piedra* (1998).

ENRIQUE ROSAS PARAVICINO

Escritor. Fue profesor de la Facultad de Comunicación e Idiomas de la Universidad San Antonio del Cusco. Obra: *Al filo del rayo* (1988), *El gran señor* (1994) y *Ciudad apocalíptica* (1998).

BORIS ESPEZUA SALMON

Poeta. Profesor de la Universidad Nacional del Altiplano, Puno. Obra: *A través del ojo del hueso* (1988) y *Tránsito de amautas y otros poemas* (1990).

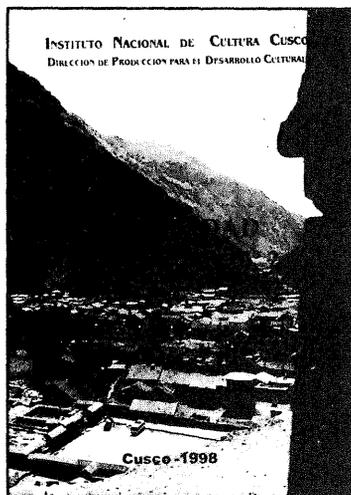
MARIO CURASI

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.

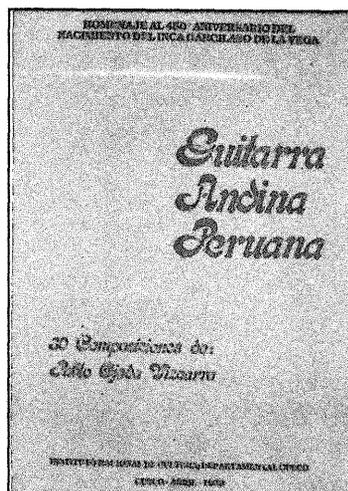


INSTITUTO NACIONAL DE CULTURA CUSCO

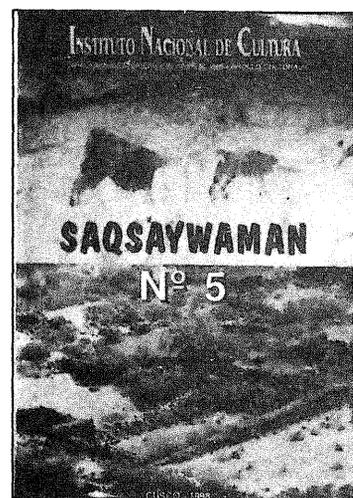
proyecta la cultura
regional



VARIOS AUTORES
Andinidad
Etnofolklore Nº 2



OJEDA
Guitarra Andina
Peruana



VARIOS AUTORES
Saqsaywaman Nº 5



RODRIGUEZ
Catalogación del Patrimonio
Artístico Religioso
(1950 - 1994)

MARIO GUEVARA PAREDES

Cazador de Gringas & Otros Cuentos



SIETECULEBRAS
EDITORES

SEGUNDA
EDICION

UNMSM-CEDOC