

WESTPHALEN EN *ÍNSULAS EXTRAÑAS* EN EL CENTENARIO DE SU NACIMIENTO

Mario Pantoja Palomino

303

Emilio Adolfo Westphalen, uno de los grandes poetas del surrealismo peruano y latinoamericano (junto a César Moro, el de *La tortuga ecuestre*), de quien el año 2011 se cumplió el centenario de su nacimiento, publicó dos libros fundamentales en la década del treinta: *Las ínsulas extrañas* (1933) y *Abolición de la muerte* (1935); para luego reunir en un solo volumen toda su producción poética, bajo el título de *Belleza de una espada clavada en la lengua* (1986). Westphalen a partir de su acercamiento a César Moro (que formó parte del grupo de artistas liderado por André Breton), se convirtió en uno de los principales difusores de la propuesta surrealista en América Latina. En su gran mayoría, en *Las ínsulas extrañas* las composiciones son poemas de amor, pero se trata de un amor que ha terminado y ya pertenece al pasado y los poemas van dirigidos a una amada ausente. “El gran tema, la gran pasión de la poesía de Westphalen —como dice Javier Sologuren— es el amor”. Al mismo tiempo afirma el autor de *Las was del racimo* “que los poemas westphalianos son en definitiva un haz de vislumbres. Un haz, nada menos. Pero dotado de una viva unidad y crecido conforme a un ponderado diseño estructural. Llevan razón por consiguiente quienes destacan el control de una inteligencia configuradora en la escritura de sus poemas”. Los textos, tanto del primer libro como del segundo, han de verse como una lucha contra el tiempo y la muerte, como una búsqueda del tiempo perdido, en la cual el poeta se esfuerza por recuperar la felicidad del amor perdido mediante la memoria y la imaginación poética. Y como señala Ricardo González Vigil, “Westphalen asimiló mucho del Surrealismo (la triada poesía-revolución-amor, el culto a las asociaciones libres y soterradas), llegando a componer textos calificables

de surrealistas (...), pero en los dos poemarios citados arriba somete la lección surrealista a un registro distinto, más arquitectónico, producto de una escritura vigilante y escrupulosa, diversa del mero ‘automatismo psíquico’. En el plano vital, de otro lado, optar por una insularidad y una discreción poco compaginables con la ‘vida escandalosa’ de los surrealistas cabales”.

En sus dos libros, Westphalen “ha hablado con esa voz, que es la suya y es la de todos y es la de nadie: la voz del otro que es cada uno de nosotros. Al mismo tiempo, ha oído el silencio que precede, acompaña y sigue a esa voz. Ese silencio alternativamente nos atrae y nos aterra; por eso, muchos poetas, sin excluir a los más grandes, sienten la tentación de cubrirlo con las palabras de la elocuencia o de la retórica (...). El silencio de Westphalen es el complemento de su voz. Cada uno de sus poemas es como una torre rodeada de noche: su chorro pétreo, oscuro y luminoso, se levanta sobre una masa de silencio completo” (Paz 1979: 165). En *Abolición de la muerte* —que es el libro más difícil para descubrir la intencionalidad del autor— la memoria suele salir triunfante, aboliendo el tiempo y la muerte al rescatar de la niebla del pasado la figura de la amada y la felicidad asociada con ella.

En toda la obra poética de Westphalen —por cierto— el gran tema es el amor del pasado. Es probable que la intensidad visionaria de su erotismo no tenga parangón en toda nuestra poesía del siglo XX. Si en *Las ínsulas extrañas* prevalece la zozobra que tiñe su expresión con las lívidas tintas de la pesadilla y en todo momento nos permite asistir a sus oscuros combates; en *Abolición de la muerte* se manifiesta, así desde su título mismo, una voluntad

y una consigna: destruir, por el amor, a la muerte. El poeta ha dicho: que él estuvo “en soledad de amor herido” y de esa herida brotó íntegra su poesía.

Con *Las ínsulas extrañas* y *Abolición de la muerte* hace una de sus primeras apariciones el Surrealismo en América Latina. Como se sabe, Westphalen fue el amigo y el compañero de César Moro y sus nombres están unidos en la historia del surrealismo peruano y latinoamericano. Pero “el surrealismo de Westphalen, como lo indican los títulos mismos de sus libros, estaba enlazado a otras preocupaciones espirituales que lo acercan a una gran tradición de nuestra civilización: la mística alemana y la española, de San Juan de la Cruz a Eckhart y de Silesius a Santa Teresa de Jesús. Si el título de su primer libro procede de *El Cántico Espiritual*, el de la gran revista que él y César Moro dirigieron, *Las Moradas*, viene de Santa Teresa. *Ínsulas extrañas*: islas navegantes, archipiélagos que brotaron de pronto en la página como una súbita vegetación verbal; moradas construidas con letras de aire en el hostil continente americano, moradas sin techo para ver mejor las constelaciones, sin puertas para que entren mejor el sol de todos los días y la noche de todas las noches. La empresa poética de Westphalen fue un descubrimiento de esas tierras imaginarias, aunque intensamente reales, que están más allá de la geografía racional; asimismo, fue una de las tierras ocultas que están debajo del suelo histórico. La segunda revista que dirigió se llamó *Amaru* y ese nombre designa otra de las direcciones de su espíritu: la reconquista y revaloración de las enterradas civilizaciones prehispánicas” (Paz 1979: 167). Sin dejar de mencionar la primera revista: *El uso de la palabra*, que dirigieron Westphalen y Moro para propagar el surrealismo en el Perú.

Pues así el surrealismo al que se inscribe de cuerpo y alma Westphalen contribuyó poderosamente a la renovación de la literatura occidental integrando el componente onírico como uno de los ejes primordiales del discurso poético surrealista, en poemas río como este: “Después la niebla la noche / El cielo los ojos / Me miran los ojos el cielo / Despertar sin vértebras sin estructura / La piel está en su eternidad / Se suaviza hasta perderse en la memoria / Existía no existía / Por el camino de los ojos por el camino del cielo / Qué tierno el estío llora en tu boca / Lluve gozo beatitud / El mar acerca su amor / Teme la rosa el pie la piel / El mar aleja su amor / El mar / Cuántas barcas / Las olas dicen amor /

La niebla otra vez otra barca / Los remos el amor no se mueve / Sabe cerrar los ojos dormir el aire no los ojos / La ola alcanza los ojos / Duermen junto al río la cabellera / Sin peligro de naufragio en los ojos / Calma tardanza el cielo / O los ojos / Fuego fuego fuego fuego / En el cielo cielo fuego cielo / Cómo rueda el silencio / Por sobre el cielo el fuego el amor el silencio / Qué suplicio baña la frente el silencio / Detrás de la ausencia mirabas sin fuego / Es ausencia noche / Pero los ojos el fuego / Caricia estío los ojos la boca / El fuego nace en los ojos / El amor nace en los ojos el cielo el fuego / El fuego el amor el silencio”.

En este texto, como en los demás de *Las ínsulas extrañas*, Westphalen rehúye al uso de formas métricas tradicionales y, por el contrario, actualiza una polimetría conforme a la estética vanguardista (empleando versos tetrasílabos, octosílabos, enecasílabos, decasílabos, hasta versos de dieciséis sílabas). Asimismo se puede evidenciar que existen por lo menos quince unidades rítmicas de acentuación ternaria, vale decir, aquellos cuyo ritmo interno se manifiesta en la acentuación vigorosa de tres sílabas: “Después la niebla la noche (...) / Me miran los ojos el cielo (...) / Cómo rueda el silencio (...) / El fuego nace en los ojos”.

El ritmo ternario en este texto implica un abandono de la métrica tradicional. El poeta huye de la rima o del alejandrino modernista y, por ende, se apoya en otros recursos rítmicos, uno de los cuales es reforzar la musicalidad de los versos con la acentuación poética de determinados ejes silábicos. En la poesía de Westphalen cada verso conserva su autonomía respecto de los otros. Evidentemente hay excepciones, pero el fragmentarismo verbal es muy frecuente y nos recuerda el tipo de funcionamiento de los discursos oníricos, es decir, el texto poético fragmentado opera con una determinada modalidad discursiva que se asemeja mucho a la que prima en el lenguaje de los sueños. De modo consecuente, Pierre Reverdy expresa sobre el valor del sueño lo siguiente: “No creo que el sueño sea estrictamente lo contrario del pensamiento. Lo que sé de él me inclina a pensar que, después de todo, no es más que una forma más libre y más abandonada de él. El sueño y el pensamiento son lados distintos de una misma cosa, el revés y el derecho, siendo el sueño el lado en que la trama es más rica y menos estricta, y el pensamiento aquel en que la trama es más sobria pero más tupidia” (Nadeau 1972: 82).

Es sabido que con los esfuerzos de André Breton, Louis Aragon y Paul Eluard, el surrealismo llegó a afianzarse sólidamente en el período de entreguerras, es decir entre la Primera y la Segunda Guerra Mundial. Esta nueva escuela vanguardista, aparecida en octubre de 1924 con la publicación del *Primer Manifiesto Surrealista* por André Breton -luego de romper todo vínculo con Tristan Tzara y el Dadaísmo-, fue un movimiento de exterior ambiguo, con un tinte mitad romántico -por sus apelaciones al sueño- y mitad paracientífico, por su utilización de Freud, más cierto afán sistemático. El autor de *Nadja* y *Los vasos comunicantes*, desde las primeras páginas de su primer Manifiesto, sustentaba al surrealismo como un antirrealismo, antinaturalismo, negación y aun reprobación absoluta de lo real como materia y base del arte. Breton ha llegado a decir que “Heráclito es surrealista en la dialéctica, Lull en la definición, Baudelaire en la moral, Rimbaud en la práctica de la vida”. “La poética surrealista propone la búsqueda de una superrealidad capaz de ser alcanzada cuando el hombre aprenda a mirar el mundo con otros ojos. De hecho se trata de una nueva versión de una poética que se remonta hasta los románticos y que entra en auge en la época simbolista, una poética que concibe la poesía como un vehículo para captar el mundo ideal que yace detrás de las apariencias del mundo material” (Higgins 1984: 16).

En las dos publicaciones de los años 30 -*Las islas extrañas* y *Abolición de la muerte*-, las composiciones son poemas de amor, que tratan de un romance que ha terminado y ya pertenece al pasado y los poemas van dirigidos a una amada ausente. Pues así en “No es válida esta sombra” lamenta el vacío en el cual se ha convertido la vida del poeta con la pérdida de la amada: “Se despega una nada tras otra / Crece una nada sobre nada / Y había ríos que se iban en vueltas y derechas / Y había árboles con algo más que ramas y algunas hojas / El sol no hacía en vano su camino...” En tanto en “Andando el tiempo”, el primer poema de *Las islas extrañas*, tan sorprendente por su esencia surrealista para quienes habíamos leído a Eguren simbolista y a Vallejo vanguardista a partir de *Trilce*, sitúa la obra de Westphalen en el contexto de un mundo regido por la inexorable marcha del tiempo, y “Hojas secas para tapar ...”, otro de los poemas de este mismo libro, está construido alrededor de la imagen del otoño, símbolo del inevitable desgaste de la vida por la muerte, un

proceso que hace irrisoria toda actividad humana por más que los hombres cierren los ojos ante él, y dice el poeta: “Tal vez nunca se ha dado más el otoño a la angustia del hombre”.

“La poesía de Westphalen -a decir de Higgins- ha de verse en ese contexto, como una lucha contra el tiempo y la muerte, como una búsqueda del tiempo perdido en la cual el poeta se esfuerza por recuperar la felicidad del amor perdido mediante la memoria y la imaginación poética”.

Entre tanto un texto revelador al interior de *Las islas extrañas* es: “Un árbol se eleva hasta el extremo de los cielos...”, que evoca, como símbolo de la existencia terrestre que se rebela contra sus límites y se esfuerza por superarlos, la imagen de un árbol que se levanta hasta tocar el techo del cielo y golpea contra él en su afán de ir más allá: “Un árbol se eleva hasta el extremo de los cielos que lo cobijan / Golpea con dispersa voz / El árbol contra el cielo contra el árbol / Es la lluvia encerrada en tan poco de espacio / ... / Golpea con las ramas la voz el dolor / No hagas tal fuerza por que te oigan / Yo te cedo mis dedos mis ramas / Así podrás raspar arañar gritar y no solamente llorar / Golpear con la voz ...”.

En este poema, “el árbol también se golpea a sí mismo porque su rebelión contra el cielo y el límite que este representa es a la vez una rebelión contra su condición de árbol arraigado en el suelo. El ruido insistente de sus golpes hace recordar el de la lluvia en un espacio restringido, y este paralelo sirve para destacar que está clamando por salir de sus confines terrestres. Los golpes dan también contra el alma del poeta, despertando su solidaridad ya que él comparte los mismos anhelos y por eso ofrece prestar ayuda al árbol en su empresa” (Higgins 1984: 17). En los versos siguientes de “Un árbol se eleva ...”: “Agua / Y navegan los rojos galeones por la gota de agua / En la gota de agua zozobran / Acaso golpea el tiempo / Otra gota / Agua / La garganta de fuego agua agua / Matado por el fuego / La llamarada gigantesca / Maravilloso final / Muerto sin agua en el fuego / La mano arañaba el fuego ...”.

Los galeones que zozobran en una gota de agua son otro símbolo de un deseo demasiado infinito para ser satisfecho por el mundo corriente. “Este deseo el poeta lo experimenta en forma de una sed de fuego que le quema la garganta y amenaza con consumirlo, y con insistencia reclama agua para apaciguarla. Pero, como el deseo sexual, este fuego que lo devora por dentro también resulta

placentero, y el proceso delirante mediante el cual su sed crece y crece hasta convertirse en fuego absoluto se parece al crescendo que lleva al orgasmo. De esta forma el fuego de su sed se transforma en el fuego del arrebató místico” (Higgins 1984: 18).

De otro lado, Carlos Garayar dice: “La poesía de Westphalen impacta de un modo distinto del usual. Para acceder a ella el lector necesita tener una actitud igualmente distinta, más aún si se trata de un lector que busca luego comunicar su experiencia. La poesía de Westphalen no se deja asir desde afuera; más bien, invita al lector a sumergirse en su caudal, abandonando las reservas conscientes que lo mantienen en esta margen, para sólo después experimentarla en toda su intensidad y hermosura. Fabricadas de esa materia universal y sutil con que el hombre teje sus sueños, las imágenes que cuelgan de sus versos como de hilos de araña, amenazan romperse, volverse nada al menor intento de extraerlas para el examen” (Fernández Cozman, 1990: 12).

En cambio, en *Abolición de la muerte* —el libro más difícil de entender plenamente que *Las islas extrañas*, como ya dije— la memoria suele salir triunfante, aboliendo el tiempo y la muerte al rescatar de la niebla del pasado la figura de la amada y la felicidad asociada con ella. En algunos casos, como en “Marismas llenas de corales...”, “una compleja interacción de tiempos verbales destaca —a la manera borgiana— la lucha entre la memoria y el tiempo, pero en otros las barreras temporales quedan borradas y la imagen de la amada surge del pasado para revivificar al poeta en un momento de calidad eterna”: “Has venido pesada como el rocío sobre las flores del jarrón /

Has venido para borrar tu venida / Estandarte de siglos clavado en nuestro pecho”.

En esta compleja obra, *Abolición de la muerte*: “Para los muertos no hay muerte ya. Pero entre vida y muerte hay un instante que las anula o que las funde: ese instante se llama sueño, se llama contemplación, se llama amor (...). El tiempo, ha dicho Westphalen, es una escalera que baja porque nadie la sube. Su poesía es una invitación a subirla para, ya arriba, ver lo que pasa del otro lado” (Paz 1979: 167).

En los poemas de *Abolición de la muerte*, los esfuerzos de Westphalen por captar la imagen esquiva de la amada ausente están referidos de una manera que hace recordar “la búsqueda de unión con la divinidad de los poetas místicos”: San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús, de quienes recibió claras influencias. Vicente Azar —poeta de espíritu surrealista de los años treinta— escribe un breve ensayo no exento de interés donde califica la obra de Westphalen como “poesía del silencio”. Azar se detiene en la atmósfera poética westphaliana y dice: “Técnicamente la modalidad, surrealista en esta pura poesía de Westphalen ejerce de vivificación y de toque o mirada complacida sobre la total estructura lírica intangible”. El autor del ensayo “Violencia de Westphalen” resalta la forma como el poeta surrealista “busca violentar el universo verbal”. Pero finalmente dice con precisión parnasiana: “Ahí reside la grandeza de Westphalen quien es un alto poeta del Perú”. Pues así, con Vicente Azar coincidimos plenamente —en la imaginación crítica de ponerle en un alto sitio a Westphalen—, sin dejar de pensar en Chocano, en Vallejo y en Romualdo, tres de las otras grandes montañas de la poesía peruana y latinoamericana.

BIBLIOGRAFÍA

AZAR, Vicente

1934. “Violencia de Westphalen”. En: Social N° 73, año 4. Lima, 5 de marzo de 1934.

BRETON, André

1965. *Los Manifiestos del Surrealismo*. Traducción, prólogo y notas de Aldo Pellegrini. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.

CUETO, Alonso

1980. “Westphalen: el laberinto del silencio”. En: Hueso número N° 7. Lima, octubre - 1980 diciembre de 1980.

FERNÁNDEZ COZMAN, Camilo

1990. *Las Islas Extrañas de Emilio Adolfo Westphalen*. Lima, Naylamp Editores.

GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo

1977. “Westphalen o el esplendor de la imaginación lírica”. En: Creación & Crítica N° 20. Lima, agosto 1977.

1999. *Poesía Peruana Siglo XX. Del Modernismo a los años 50*. Selección, prólogo y notas de Ricardo González Vigil. Lima, Editado por el Departamento de Relaciones Públicas de Petroperú, S.A. Tomo I.

HIGGINS, James

1984. “Westphalen, Moro y la poética surrealista”. En: Cielo Abierto N° 29. Lima, 1984.

LAUER, Mirko y Abelardo Oquendo

1970. *Vuelta a la otra margen*. Selección de Mirko Lauer y Abelardo Oquendo. Lima, Casa de la Cultura del Perú.

NADEAU, Maurice

1972. *Historia del Surrealismo*. Traducción castellana de Juan-Ramón Capella. Barcelona, Ediciones Ariel.

ORTEGA, Julio

1977. “Una nota sobre Westphalen”. En: Creación & Crítica N° 20. Lima, agosto 1977.

PAZ, Octavio

1979. *In / Mediaciones*. Barcelona, Editorial Seix Barral, S.A.

SOLOGUREN, Javier

1980. "Perspectivas sobre la poesía de Emilio Adolfo Westphalen".
En: La Gaceta del Fondo de Cultura Económica N° 110.
México, Nueva Epoca, febrero de 1980.

TORRE, Guillermo de

1974. *Historia de las Literaturas de Vanguardia*. Madrid, Ediciones
Guardarrama, S.A. 3 tomos.

WESTPHALEN, Emilio Adolfo

1986. *Belleza de una espada clavada en la lengua*. Poemas 1930 -
1986. Lima, Ediciones Rikchay.

POEMAS DE WESTPHALEN

(Selección de Mario Pantoja Palomino)

UNA CABEZA HUMANA viene lenta desde el olvido
 Tenso se detiene el aire
 Vienen lentas sus miradas
 Un lirio trae la noche a cuestras
 Cómo pesa el olvido
 La noche es extensa
 El lirio una cabeza humana que sabe el amor
 Más débil no es sino la sombra
 Los ojos no niegan
 El lirio es alto de antigua angustia
 Sonrisa de antigua angustia
 Con dispar siniestro con impar
 Tus labios saben dibujar una estrella sin equívoco
 He vuelto de esa atareada estancia y de una temerosa
 Tú no tienes temor
 Eres alta de varias angustias
 Casi llega al amor tu brazo extendido
 Yo tengo una guitarra con sueño de varios siglos
 Dolor de manos
 Notas trucas que se callaban podían dar al mundo lo que
 (faltaba
 Mi mano se alza más bajo
 Coge la última estrella de tu paso y tu silencio
 Nada igualaba tu presencia con un silencio olvidado en tu
 (cabellera
 Si hablabas nacía otro silencio
 Si callabas el cielo contestaba
 Me he hecho recuerdo de hombre para oírte
 Recuerdo de muchos hombres
 Presencia de fuego para oírte
 Detenida la carrera
 Atravesados los cuerpos y disminuidos
 Pero estás en la gloria de la eterna noche
 La lluvia crecía hasta tus labios
 No me dices en cuál cielo tienes tu morada
 En cuál olvido tu cabeza humana
 En cuál amor mi amor de varios siglos
 Cuento la noche
 Esta vez tus labios se iban con la música
 Otra vez la música olvidó los labios
 Oye si me esperaras detrás de este tiempo
 Cuando no huyen los lirios
 Ni pesa el cuerpo de una muchacha sobre el relente de las
 (horas

Ya me duele tu fatiga de no querer volver
 Tú sabías que te iba a ocultar el silencio el temor el tiempo
 (tu cuerpo
 Que te iba ocultar tu cuerpo
 Ya no encuentro tu recuerdo
 Otra noche sube por tu silencio
 Nada para los ojos
 Nada para las manos
 Nada para el dolor
 Nada para el amor
 Por qué te había de ocultar el silencio
 Por qué te habían de perder mis manos y mis ojos
 Por qué te habían de perder mi amor y mi amor
 Otra noche baja por tu silencio

(De *Las islas extrañas*)

VINISTE a posarte sobre una hoja de mi cuerpo
 Gota dulce y pesada como el sol sobre nuestras vidas
 Trajiste olor de madera y ternura de tallo inclinándose
 Y alto velamen de mar recogándose en tu mirada
 Trajiste paso leve de alba al irse
 Y escándido incienso de arboledas tremoladas en tus
 (manos
 Bajaste de brisa en brisa como una ola asciende los días
 Y al fin eras el quedado manantial rodando las flores
 O las playas encaminándose a una querrela sin motivo
 Por decir si tu mano estuvo armoniosa en el tiempo
 O si tu corazón era fruta de árbol o de ternura
 O el estruendo callado del surtidor
 O la voz baja de la dicha negándose y afirmándose
 En cada diástole y sístole de permanencia y negación
 Viniste a posarte sobre mi copa
 Roja estrella y gorgorito completo
 Viniste a posarte como la noche llama a sus creaturas
 O como el brazo termina su círculo y abarca el horario
 (completo
 O como la tempestad retira los velos de su frente
 Para mirar el mundo y no equivocarse sus remos
 Al levantar los muros y cerrar las cuevas
 Has venido y no se me alcanza qué justeza equivocas
 Para estarte sin levedad de huida y gravitación de planeta
 Orlado de madre selvas en la astrología infantil
 Para estarte como la rosa hundida en los mares
 O el barco anclado en nuestra conciencia
 Para estarte sin dar el alto a los minutos subiendo las
 (jarcias

Y cayéndose siempre antes de tocar el timbre que llama
 (a la muerte
 Para estarte sitiada entre son de harpa y río de escaramuza
 Entre serpiente de aura y romero de edades
 Entre lengua de solsticio y labios de tardada morosidad
 (acariciando
 Has venido como la muerte ha de llegar a nuestros labios
 Con la gozosa transparencia de los días sin fanal
 De los conciertos de hojas de otoño y aves de verano
 Con el contento de decir he llegado
 Que se ve en la primavera al poner sus primeras manos
 (sobre las cosas
 Y anudar la cabellera de las ciudades
 Y dar vía libre a las aguas y canto libre a las bocas
 De la muchacha al levantarse y del campo al recogerse
 Has venido pesada como el rocío sobre las flores del jarrón
 Has venido para borrar tu venida
 Estandarte de siglos clavado en nuestro pecho
 Has venido nariz de mármol
 Has venido ojos de diamante
 Has venido labios de oro

TE HE SEGUIDO como nos persiguen los días
 Con la seguridad de irlos dejando en el camino
 De algún día repartir sus ramas
 Por una mañana soleada de poros abiertos
 Columpiándose de cuerpo a cuerpo
 Te he seguido como a veces perdemos los pies
 Para que una nueva aurora encienda nuestros labios
 Y ya nada puede negarse
 Y ya todo sea un mundo pequeño rodando las escalinatas
 Y ya todo sea una flor doblándose sobre la sangre
 Y los remos hundiéndose más en las auras
 Para detener el día y no dejarle pasar
 Te he seguido como se olvidan los años
 Cuando la orilla cambia de parecer a cada golpe de viento
 Y el mar sube más alto que el horizonte
 Para no dejarme pasar
 Te he seguido escondiéndome tras los bosques y las
 (ciudades
 Llevando el corazón secreto y el talismán seguro
 Marchando sobre cada noche con renacidas ramas
 Ofreciéndome a cada ráfaga como la flor se tiende en la onda
 O las cabelleras ablandan sus mareas
 Perdiendo mis pestañas en el sigilo de las alboradas
 Al levantarse los vientos y doblegar los árboles y las torres
 Cayéndome de rumor en rumor

Como el día soporta nuestros pasos
 Para después levantarme con el báculo del pastor
 Y seguir las riadas que separan siempre
 La vid que ya va a caer sobre nuestros hombros
 Y la llevan cual un junco arrastrado por la corriente
 Te he seguido por una sucesión de ocasos
 Puestos en el muestrario de las tiendas
 Te he seguido ablandándome de muerte
 Para que no oyeras mis pasos
 Te he seguido borrándome la mirada
 Y callándome como el río al acercarse al abrazo
 O la luna poniendo sus pies donde no hay respuesta
 Y me he callado como si las palabras no me fueran a llenar

(la vida

Y ya no me quedara más que ofrecerte
 Me he callado porque el silencio pone más cerca los labios
 Porque sólo el silencio sabe detener a la muerte en los

(umbrales

Porque sólo el silencio sabe darse a la muerte sin reservas
 Y así te sigo porque sé que más allá no has de pasar
 Y en la esfera enrarecida caen los cuerpos por igual
 Porque en mí la misma fe has de encontrar
 Que hace a la noche seguir sin descanso al día
 Ya que alguna vez le ha de coger y no le dejará de los dientes
 Ya que alguna vez le ha de estrechar
 Como la muerte estrecha a la vida
 Te sigo como los fantasmas dejan de serlo
 Con el descanso de verte torre de arena
 Sensible al menor soplo u oscilación de los planetas
 Pero siempre de pie y nunca más lejos
 Que al otro lado de la mano

HE DEJADO descansar tristemente mi cabeza
 En esta sombra que cae del ruido de tus pasos
 Vuelta a la otra margen
 Grandiosa como la noche para negarte
 He dejado mis albas y los árboles arraigados en mi garganta
 He dejado hasta la estrella que corría entre mis huesos
 He abandonado mi cuerpo
 Como el naufragio abandona las barcas
 O como la memoria al bajar las mareas
 Algunos ojos extraños sobre las playas
 He abandonado mi cuerpo
 Como un guante para dejar la mano libre
 Si hay que estrechar la gozosa pulpa de una estrella
 No me oyes más leve que las hojas
 Porque me he librado de todas las ramas

Y ni el aire me encadena
Ni las aguas pueden contra mi sino
No me oyes venir más fuerte que la noche
Y las puertas que no resisten a mi soplo
Y las ciudades que callan para que no las aperciba
Y el bosque que se abre como una mañana
Que quiere estrechar el mundo entre sus brazos
Bella ave que has de caer en el paraíso
Ya los telones han caído sobre tu huída
Ya mis brazos han cerrado las murallas
Y las ramas inclinado para impedirte el paso
Corza frágil teme la tierra
Teme el ruido de tus pasos sobre mi pecho
Ya los cercos están enlazados
Ya tu frente ha de caer bajo el peso de mi ansia
Ya tus ojos han de cerrarse sobre los míos
Y tu dulzura brotarte como cuernos nuevos
Y tu bondad extenderse como la sombra que me rodea
Mi cabeza he dejado rodar
Mi corazón he dejado caer
Ya nada me queda para estar más seguro de alcanzarte
Porque llevas prisa y tiembles como la noche
La otra margen acaso no he de alcanzar
Ya que no tengo manos que se cojan
De lo que está acordado para el perecimiento
Ni pies que pesen sobre tanto olvido
De huesos muertos y flores muertas
La otra margen acaso no he de alcanzar
Si ya hemos leído la última hoja
Y la música ha empezado a trenzar la luz en que has de
(caer
Y los ríos te cierran el camino
Y las flores te llaman con mi voz
Rosa grande ya es hora de detenerte
El estío suena como un deshielo por los corazones
Y las alboradas tiemblan como los árboles al despertarte
Las salidas están guardadas
Rosa grande ¿no has de caer?

(De *Abolición de la muerte*)

EULOGIO NISHIYAMA: FOTÓGRAFO DEL CUSCO

313

Nada más fidedigno que el lenguaje fotográfico en su intención de testimoniar la vida y los eventos humanos. Esta certeza se evidencia más cuando apreciamos el arte de Eulogio Nishiyama Gonzales (Cusco, 1920-1996), fotógrafo de ascendencia japonesa y testigo privilegiado de una época remecida por notables acontecimientos. Sin el registro de su cámara, quizás quedaría incompleta la narrativa histórica del Cusco correspondiente al siglo XX, tal vez sumergidos algunos sucesos que determinaron los cambios sociales y la decidida incursión en la modernidad. Gracias a este artista, resulta más amplio el panorama que podemos visualizar de nuestro pasado reciente, especialmente de su rica diversidad social y cultural.

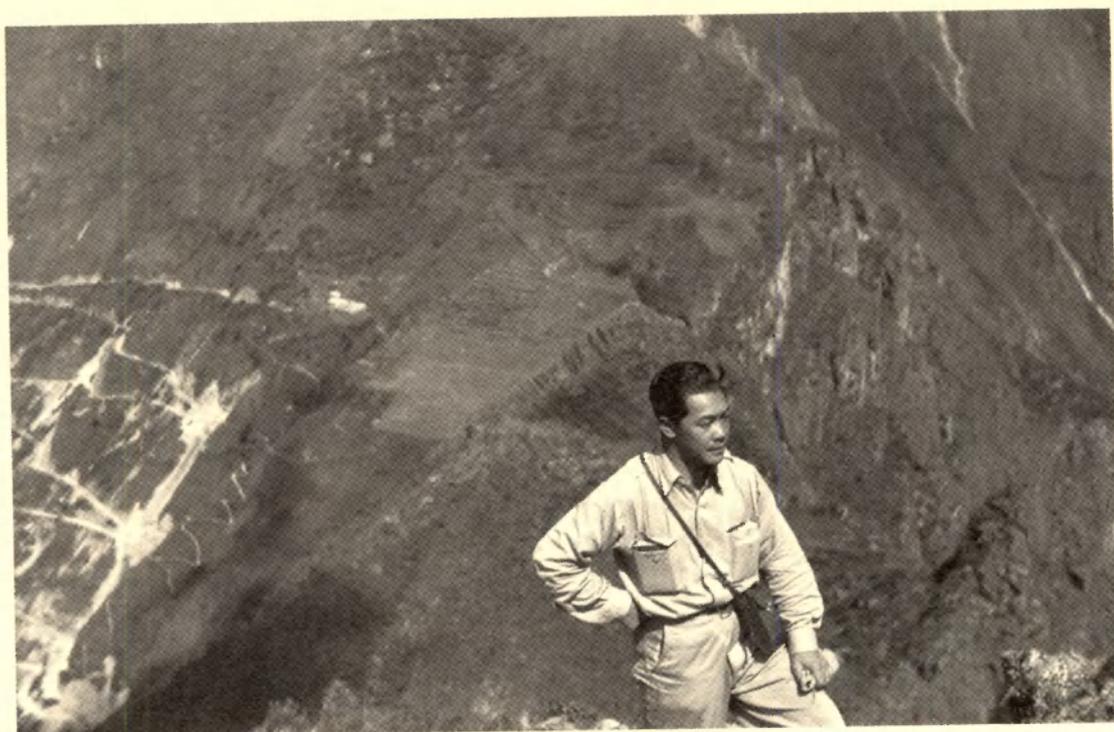
Será que para el lente de Nishiyama nada de lo humano le era ajeno, según el decir del inspirado comediógrafo latino. Todo cuanto de destacable ocurría en la ciudad y la región, él lo registraba con vocación de perennidad, acudiendo con espíritu abierto, bien sea al acontecimiento político trascendente como la llegada a Cusco de Eva Duarte de Perón, al suceso familiar consistente en una humilde boda de campesinos, a la concentración de jinetes en la plaza de Santo Tomás, o a la manifestación eucarística en la plaza de armas. En suma, dotado de visión coreográfica y sensibilidad de artista plástico, el fotógrafo estaba allí donde latía el fervor de la multitud, impulsado por su voluntad de cronista de la historia cotidiana y también documentalista de eventos de más

estricta memoria, atributos que honrosamente lo acercan a la prosapia estética de Chambi y de Figueroa Aznar.

Artista de doble pericia instrumental, Eulogio Nishiyama además incursionó en la cinematografía, llegando a ser el pionero del documental etnográfico en nuestro medio. Aquí filmó, desde la década de 1940, una serie de eventos de la cultura tradicional cusqueña (tanto rural como urbana), quizás bajo el influjo del discurso indigenista en boga, pero esencialmente motivado por sus arraigadas convicciones sociales. Son singulares sus documentales sobre la festividad de Quyllurit'i, el rito de Qhiswachaka, la tauromaquia chumbivilcana, el carnaval ciudadano de Cusco, y el concurso de belleza indígena, entre otros. En 1956 fue co-fundador del Cine Club Cusco, el cual, cinco años después, concretaría la primera película en lengua quechua: *Kukuli*, cuyo éxito hizo hablar al historiador francés George Sadoul sobre la existencia de la Escuela de Cine de Cusco.

Por todo ello, la *Revista Universitaria* presenta aquí una parte interesante del legado fotográfico de Eulogio Nishiyama y, al difundirla, cumple con revalorarlo como uno de nuestros más renombrados exponentes de las artes visuales. El recuperó las imágenes de un ayer cercano que todavía proyecta sus luces sobre la agenda social de este inicio de milenio. Su vasto testimonio gráfico bien puede ayudarnos a entender las claves interactivas que articulan el pasado con el presente, en perspectiva a diseñar las bases del futuro. (ERP)

314



▼ *Autoretrato.*



▼ *Congreso Eucarístico.*



▼ *Danzantes de tijeras de Ayacucho.*



▼ Entierro de víctimas de un accidente de aviación.



▼ Escena de Qoyllur Rit'i.



▼ Familia de Chucos con muro inca de fondo.



▼ Gamonales entrando a Santo Tomás.

318



▼ Familia de mujer Shipiba.



▼ Pareja de Shipibos.



▼ Grupo artístico en patio colonial.



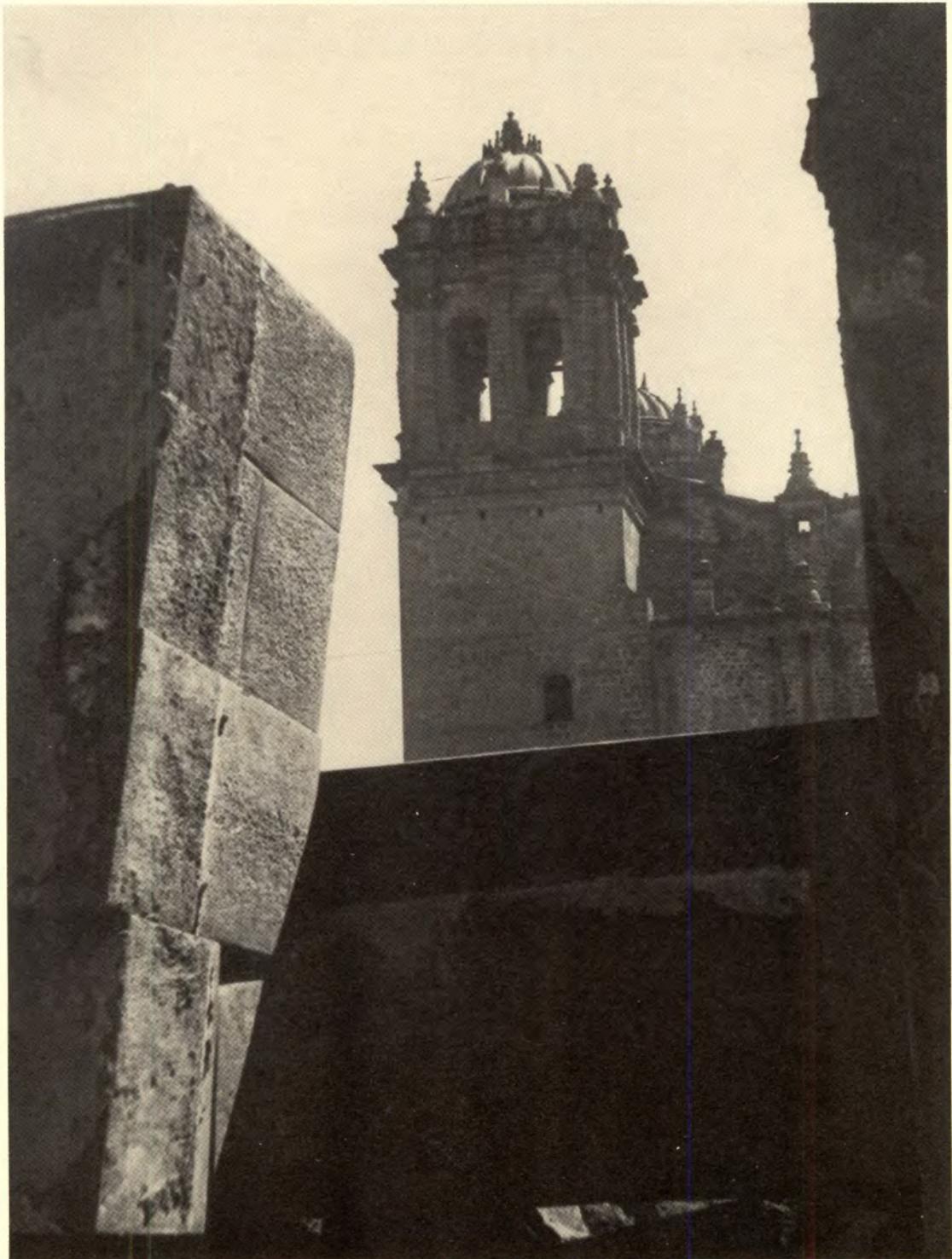
▼ *La plogaria.*



▼ *Matrimonio en el patio.*



▼ *Movilizables en Pisac.*

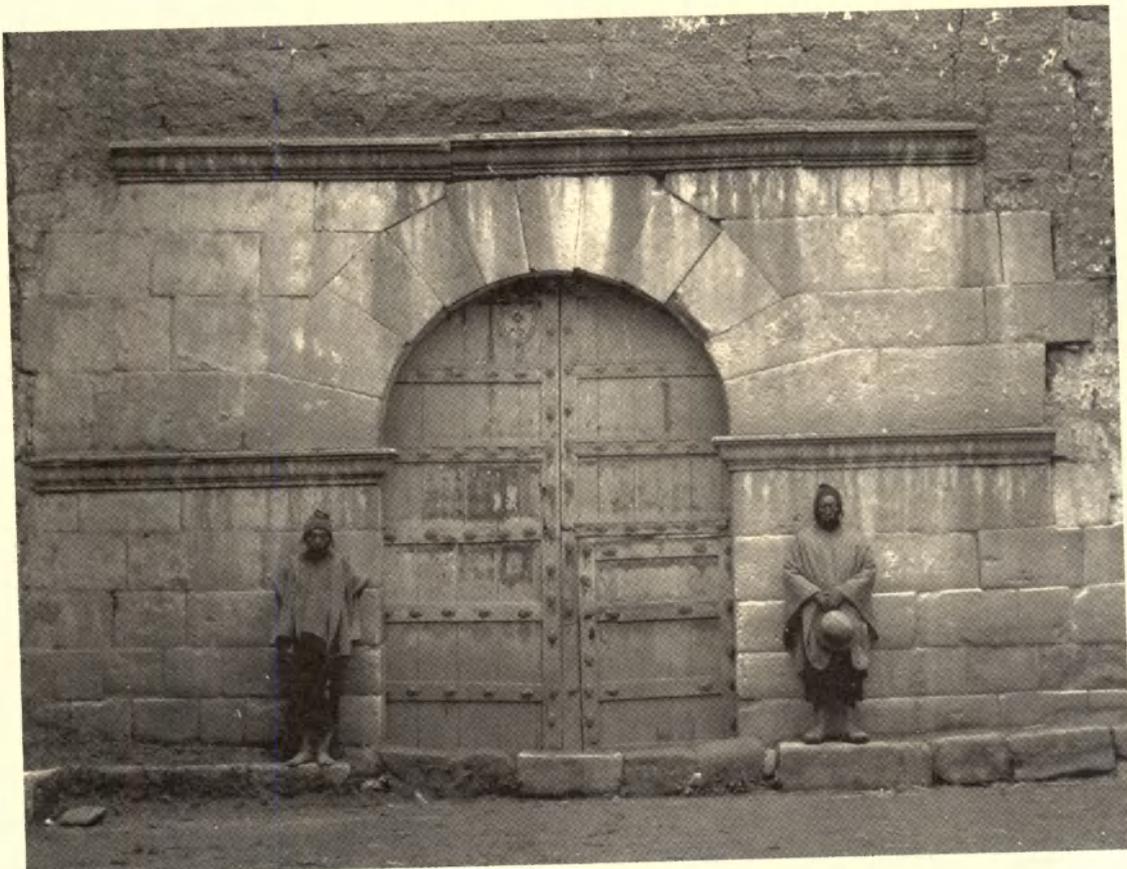


322

▼ Muro Inca con la Catedral al fondo.



▼ Picantería El Gallo.



▼ Portada con personajes.



▼ *Ritual del cóndor.*



▼ *Señores, mestizos e indios.*



▼ Señor de los Temblores (*Taytacha Temblores*).

326



▼ Imagen fotográfica de la primera película en quechua "Kikuli".



▼ Imagen fotográfica del terremoto en Cusco en el año de 1950.



▼ *Eva Perón. Develando una placa, al pie del Cristo Blanco.*



▼ *Eva Duarte de Perón desde el balcón del Hotel de Turistas.*



▼ Eva Perón, al pie del Cristo Blanco, Cuzco.

CARTA DE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS A EULOGIO NISHIYAMA

329



▼ José María Arguedas: Hacienda Huarán.

Unido telegio:

Le escribo a la camera; en las
10.35 p.m. y exalto te recibir en
telegrama. Ahí van los detalles.

En el viaje del lunes 10 llegan
el Curzo Emilio Quintizal y Pedro
Pérez Ponce. Yo me pinto y, pues el mi-
lido se queda en el fuego y condiciones
para salir.

Alenarán una filmadora Ricordi
de tipo antiguo pero muy fina. Una magni-
fica. Alenarán 10 magnificas. Creo que
por el peso, noted delura ^{de 50 pies.} Alenarán
cuando, en caso de q. los 500 pies
Alenarán, o si tiene un. una filmadora
en q. se pueda usar en tipo de película.

Se trata, como te explicaba Emilio, de una
película no salitica sino etnográfica aunque
esto no quiere decir que sea un 75' puede lograr
una película de gran valor salitico. Los intereses
filmao todo lo que haya de ritos, de danzas,
y muy bellas danzas indígenas de los diferentes gru-
pos de indios y de bailarines. Por supuesto exa-
minar en un caso de corales; la leyenda de los
mitos con la cine, las aparatos y la

Anuario y el resto. Los trajes. Se ven en
 que desfilan las subvenciones indígenas
 durante la procecion; los emblemas de
 los grupos. El decir un documento
 bilíneo que notó el retrato de cómo
 es la teneria, cómo se procede, quién
 es quién (jornalistas) de ampuados y
 autoridades civiles; qué significa la pres-
 ta, qué función desempeña en la vida,
 títulos, repeticiones, gace y cupos de
 los concurrentes. Por qué van,
 cómo van, qué lugar ocupan en el
 resto, cómo se comportan y por qué
 tamaño tal o cual relación y es el
 objeto del estudio y de todos los docu-
 mentos que han de recogerse. Hay 21
 fotografías, numeradas al número.

Usted nos envía un recibo por
 su trabajo y ~~se~~ de su trabajo al giro
 en seguida.

Si, cuando Eusebio e. es Ud. me ro-
 tista que una su sola foto como a
 nuestra familia. Cumplo en usted ciega-
 mente. Su abrazo fraternal,
 Jne. Chacón.

Querido Eulogio:

Le escribo a la carrera; son las 10.35 p.m. y acabo de recibir su telegrama. Ahí van los detalles.

En el avión del lunes 10 llegan al Cuzco Emilio Mendizábal y Pedro Rojas Ponce. Yo no puedo ir, pues el médico asegura que no tengo ya condiciones para salir.

Llevarán una filmadora Siemens de tipo antiguo pero muy fina. Usa magazines. Llevarán 10 magazines de 50 pies. Creo que por si acaso, usted deberá llevar su máquina, en caso de que los 500 pies sean pocos, o si tiene Ud. una filmadora en que se pueda usar ese tipo de película.

Se trata, como le explicará Emilio, de una película no artística sino etnográfica aunque esto no quiere decir que aun así puede lograrse una película de valor artístico. Nos interesa filmar todo lo que haya de mitos, de mágico, y muy detalladas imágenes de los diferentes grupos de indios y de bailarines. Por ejemplo esas imágenes que hacen de corrales; la bajada de los ukukus con la nieve, las ofrendas a las montaña y al cristo, los trajes. El orden en que desfilan las autoridades indígenas durante la procesión; los emblemas de los grupos. Es decir un documento filmico que nos dé el retrato de cómo es la romería, cómo se presenta, quién es quién (jerarquías) de mayordomos y autoridades civiles; qué significa la fiesta, qué función desempeña en la vida, anhelos, aspiraciones, goce y sufrimiento de los concurrentes. ¿Por qué van, cómo van, qué lugar ocupan quienes asisten, cómo se comportan y por qué toman tal o cual actitud? Es el objeto del estudio y de todos los documentos que han de recogerse. Rojas es fotógrafo, Mendizábal etnólogo.

Usted nos enviará un recibo por su trabajo y le enviaremos el giro en seguida.

Sé, querido Eulogio, que es Ud. un artista que ama su arte tanto como a nuestra patria. Confío en usted ciegamente.

Un abrazo fraternal,

José María.

EL MUSEO DE LA CASA CONCHA

Jean-Jacques Decoster

333

La Casa Concha, construida dentro del perímetro de Puka Marka, que fue la cancha de la panaca de Tupa Inca Yupanqui, ha recibido desde 2011 las piezas excavadas por Hiram Bingham en Machu Picchu en 1912 y devueltas por la universidad de Yale en cumplimiento del *Memorando de Entendimiento* firmado en 2010.

La adecuación de la Casa Concha como museo era parte del compromiso de la UNSAAC, en los términos de este Memorando, de proveer un museo para recibir los materiales arqueológicos devueltos. Al momento de esos acuerdos, la Casa Concha se encontraba en proceso de restauración, liderado por equipos del INC y de la Universidad, luego de la entrega del edificio a la UNSAAC por el Presidente Valentín Paniagua.

El largo trabajo de restauración culminó en 2010. Es ejemplar el resultado de la rehabilitación, considerando que la casona colonial había sido durante buena parte del siglo XX cuartel del Ejército, luego Comisaría y oficinas de la Policía de Investigaciones. Los expertos en restauración, no solo pudieron rescatar la arquitectura neo inca (fotografía N° 1, fotografía N° 2) y colonial (fotografía N° 3, fotografía N° 4, fotografía N° 5, fotografía N° 6); además lograron salvar murales coloniales que habían sido ocultados por capas de cemento durante la ocupación de la casona por las instituciones castrenses (fotografía N° 7, fotografía N° 8).

En adición a sus funciones como museo, el edificio cuenta con almacenes y laboratorios para investigaciones. La antigua capilla de la Casa Concha sirve hoy de auditorio y sala de conferencias (fotografía N° 9).

Se abre el museo en noviembre de 2011, para presentar al público la colección Machu

Picchu de la Universidad de Yale, cuyo retorno al Perú se había ido negociando a lo largo de varios años. En la actualidad, el museo Machu Picchu de la Casa Concha está conformado por una exhibición permanente abierta al público de aproximadamente 360 piezas, y otras 45 000 piezas en depósitos cerrados, entre fragmentos de cerámica, líticos, y óseos –incluyendo 177 esqueletos humanos parciales.

La exhibición permanente reúne objetos de cerámica, metales y piedras, en su mayoría de fábrica inca, resultado de la excavación en Machu Picchu conducida en 1912 por el equipo de la Expedición Yale / National Geographic. A esos objetos se suman materiales incas adquiridos localmente; cerámicas, tejidos y platería en préstamo de otros museos; y cerámicas encontradas en excavaciones hechas en el contexto de la restauración de la Casa Concha a los inicios del siglo XXI.

¿Por qué es importante esta colección? Para empezar por el contexto histórico de la devolución exitosa, uno de los pocos ejemplos a nivel mundial, todavía, del retorno de Patrimonio Cultural a su lugar de origen. Allí, la gestión de varios gobiernos sucesivos, y la acción proactiva de la Universidad, han logrado asegurar la repatriación de una colección importante tanto simbólicamente, como también histórica y científicamente para la historia de la región andina.

De hecho, la colección del Museo Machu Picchu de la Casa Concha es una suerte de corte temporal de la arqueología de Machu Picchu, pues se trata de la totalidad de los artefactos y materiales encontrados por Hiram Bingham en Machu Picchu entre julio y noviembre de

1912, tomando en cuenta la tecnología existente entonces, y las limitaciones del mismo Bingham como arqueólogo.

Quizás lo más interesante acerca de los materiales expuestos en la Casa Concha sea el hecho que no se trata de objetos fabricados como adornos suntuarios. Más bien son, en su mayoría, objetos utilitarios de cerámica, que fueron usados por la gente residente en la ciudadela de Machu Picchu, hacia los inicios del siglo XVI, para la preparación de chicha (fotografía N° 10), el tostado del maíz (fotografía N° 11) el consumo de alimentos, (fotografía N° 12) etc. Se debe asumir que esos objetos, en su mayoría encontrados en entierros por los trabajadores de Bingham, fueron utilizados diariamente por la población de cuidantes del sitio, quienes vivían todo el año en Machu Picchu.

Además de las piezas de cerámica, también se puede observar otros objetos de uso diario como son *tumis* (fotografía N° 13), y *tupus* (fotografía N° 14), incluyendo *tupus* funerarios, cuentas, dados, instrumentos de música (fotografía N° 15), herramientas para tejer (fotografía N° 16) etc. Unos objetos líticos trabajados en forma de caja, recalcan la importancia de la piedra en el mundo de los incas y su valor tanto utilitario como estético (fotografía N° 17).

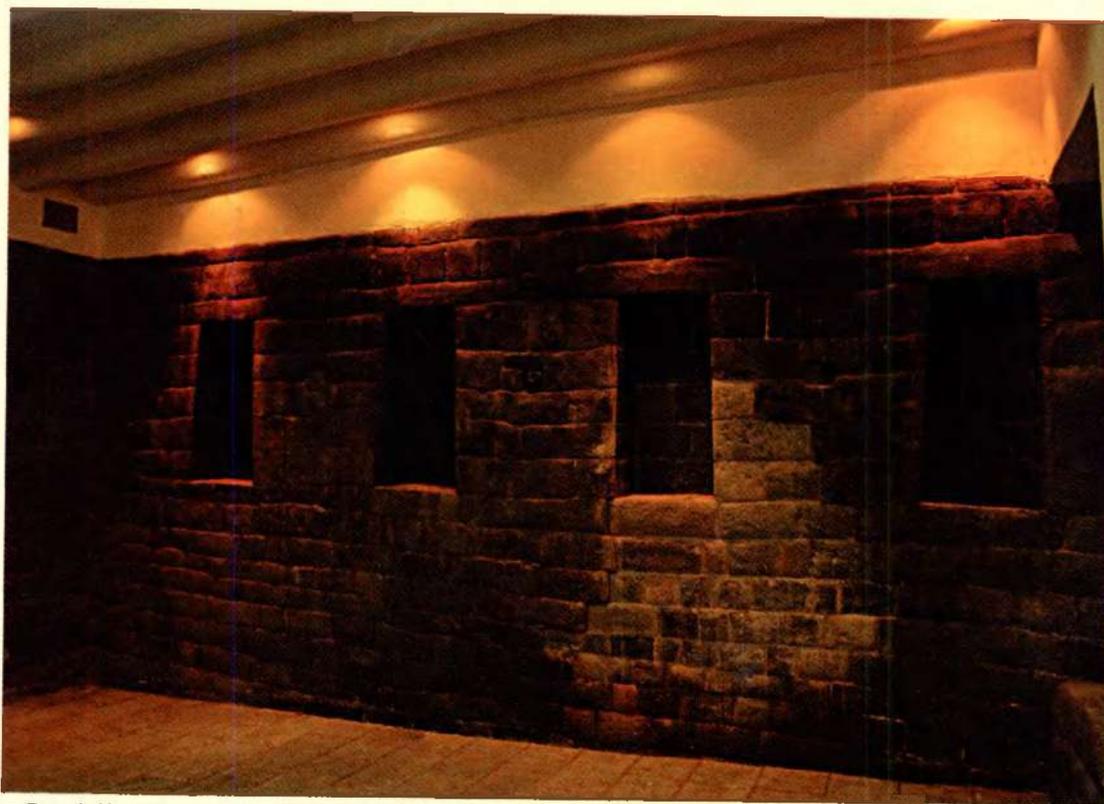
Pero otros objetos también de uso ritual, designados para ofrendas, nos invitan a una reflexión sobre interrogantes que han sido objeto de debate entre investigadores. Refiero aquí a objetos no incas, claramente norteños, o sea Chimú o Chimú-incas. Uno de ellos es una botella antropomórfica, cuyo color negro manifiesta su origen Chimú, pero cuyo labio plano parece indicar una influencia inca. Otro es un *tumi*, de fábrica claramente no-inca, y decorado con un motivo que parece ser un pescador practicando su oficio en el mar del norte (fotografía N° 18). Otro ejemplo es la *paccha* en forma de mano agarrando un *q'ero*, preciosa muestra de alfarería norteña, con una clara juntura que señala el uso de molde (fotografía N° 19).

La presencia de esas piezas de ofrenda venidas de partes del territorio andino cuya

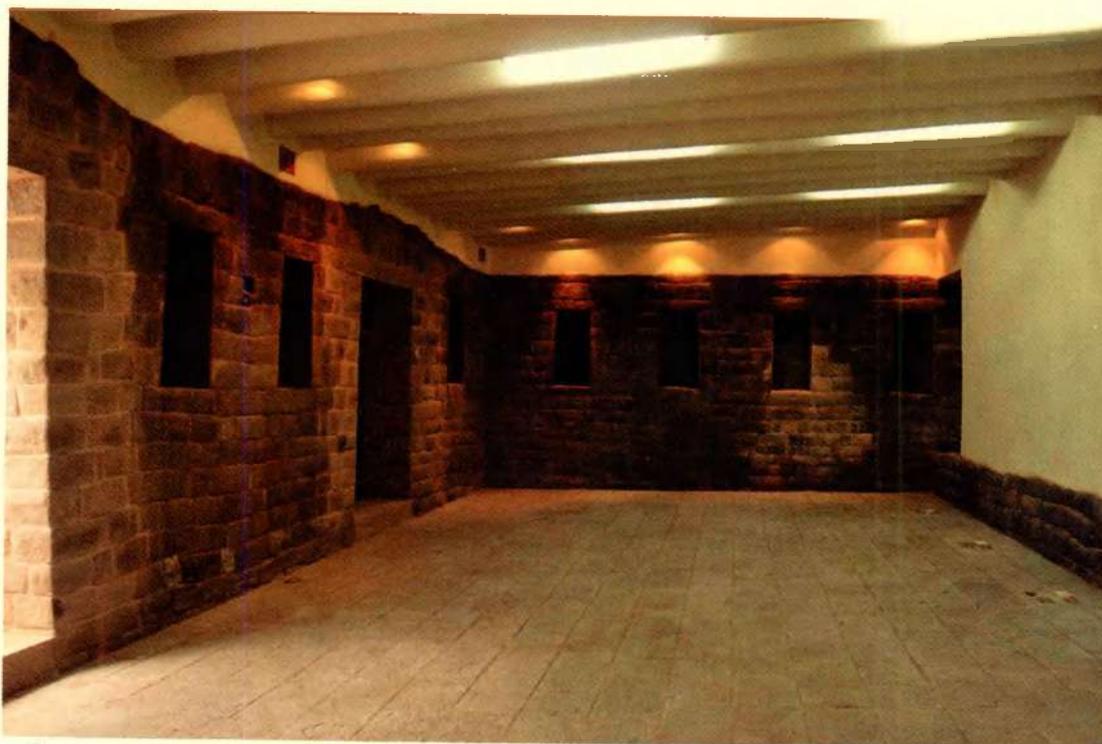
adición al imperio se hizo en una fase tardía de la expansión, nos lleva a repensar la ocupación y la función de Machu Picchu. De hecho, la idea de la *llacta* imperial de Machu Picchu, construida por un solo inca, para su uso exclusivo, y de su panaca después de su reino, parecería entrar en contradicción con esa presencia de objetos provenientes de tierras ajenas al territorio controlado por el mismo Pachacútec durante su reinado. En realidad, si bien la evidencia histórica y arqueológica soporta la construcción de Machu Picchu con mano de obra mayormente cuzqueña, la presencia de cerámicas norteñas excavadas en la ciudadela, indica que, mucho después de Pachacútec, Machu Picchu mantuvo un papel importante en la región, o bien a nivel ritual o bien a nivel comercial.

Por otro lado, otros objetos en la colección de la Casa Concha también permiten ampliar lo que se sabe de la ocupación de Machu Picchu. Se trata de unos cántaros (*raki*) incas encontrados en la ciudadela en la excavación de 1912. Esos arribalos, usados en la producción de chicha, se encuentran rotos, faltando el labio abocinado y parte del cuello. Sin embargo, se puede notar que la parte de la fractura del cuello ha sido limada para permitir una reutilización posterior. Además se evidencia el uso de parches de plomo, un material que no conocían los incas (fotografía 10, fotografía 20). Esos índices nos permiten sugerir que hubo una ocupación parcial de Machu Picchu en los tiempos coloniales y republicanos. Con esta evidencia, podemos refutar definitivamente la especulación de un abandono extendido del sitio hasta la época moderna.

No cabe duda que los objetos de la colección del museo Machu Picchu de la Casa Concha, destacan por su valor estético y artístico. Pero más allá de eso, sirven para mejor entender la historia de los incas y de Machu Picchu. En particular, evidencian una mayor extensión de la influencia de Machu Picchu, y su irradiación en el tiempo y el espacio, mucho más importante de lo que se había pensado anteriormente.

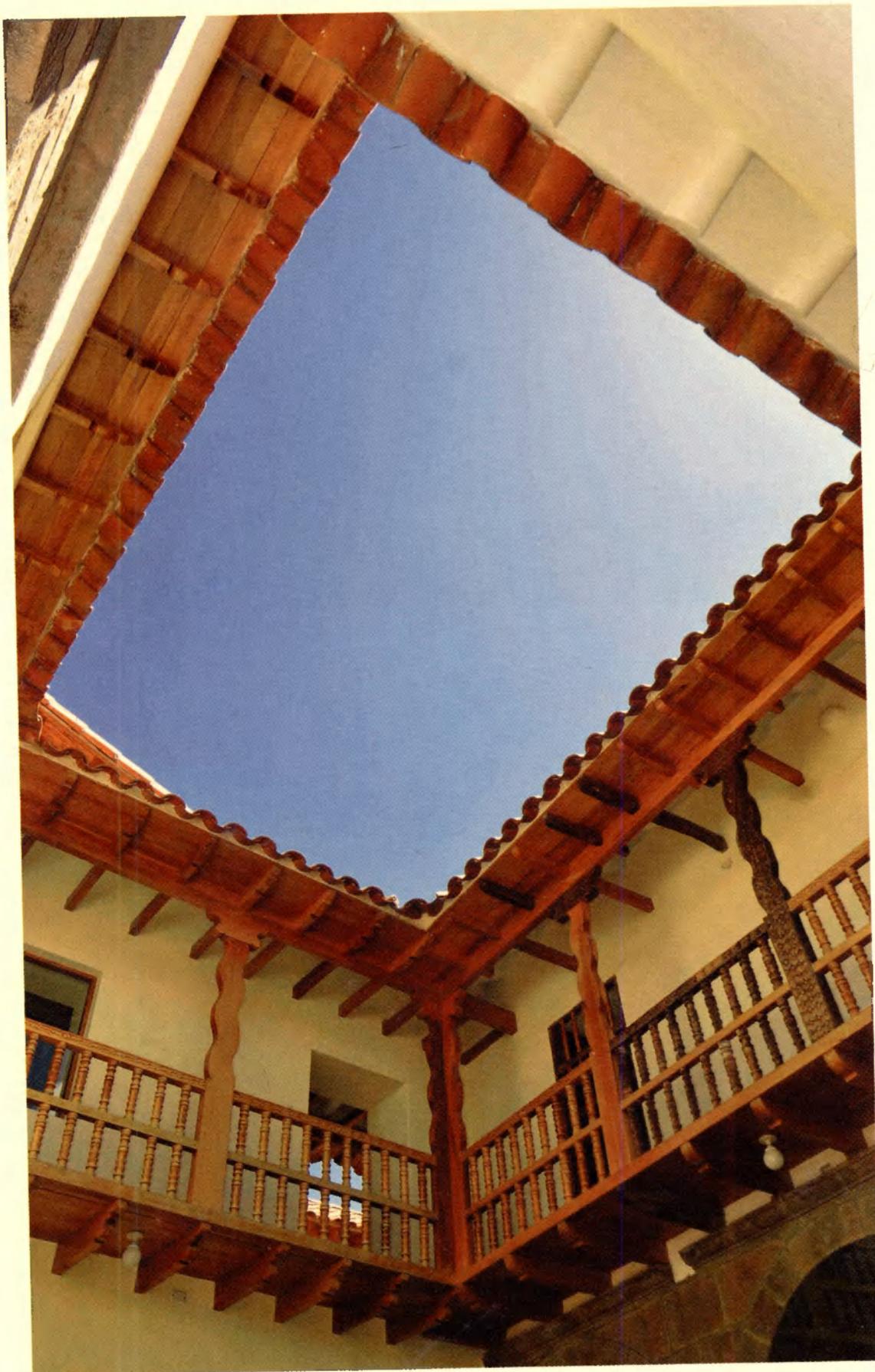


▼ *Fotografía N° 1.*



▼ *Fotografía N° 2.*

336



▼ Fotografía N° 3.



▼ *Fotografía N° 4.*



▼ *Fotografía N° 5.*

338



▼ Fotografia N° 6.



▼ Fotografia N° 7.

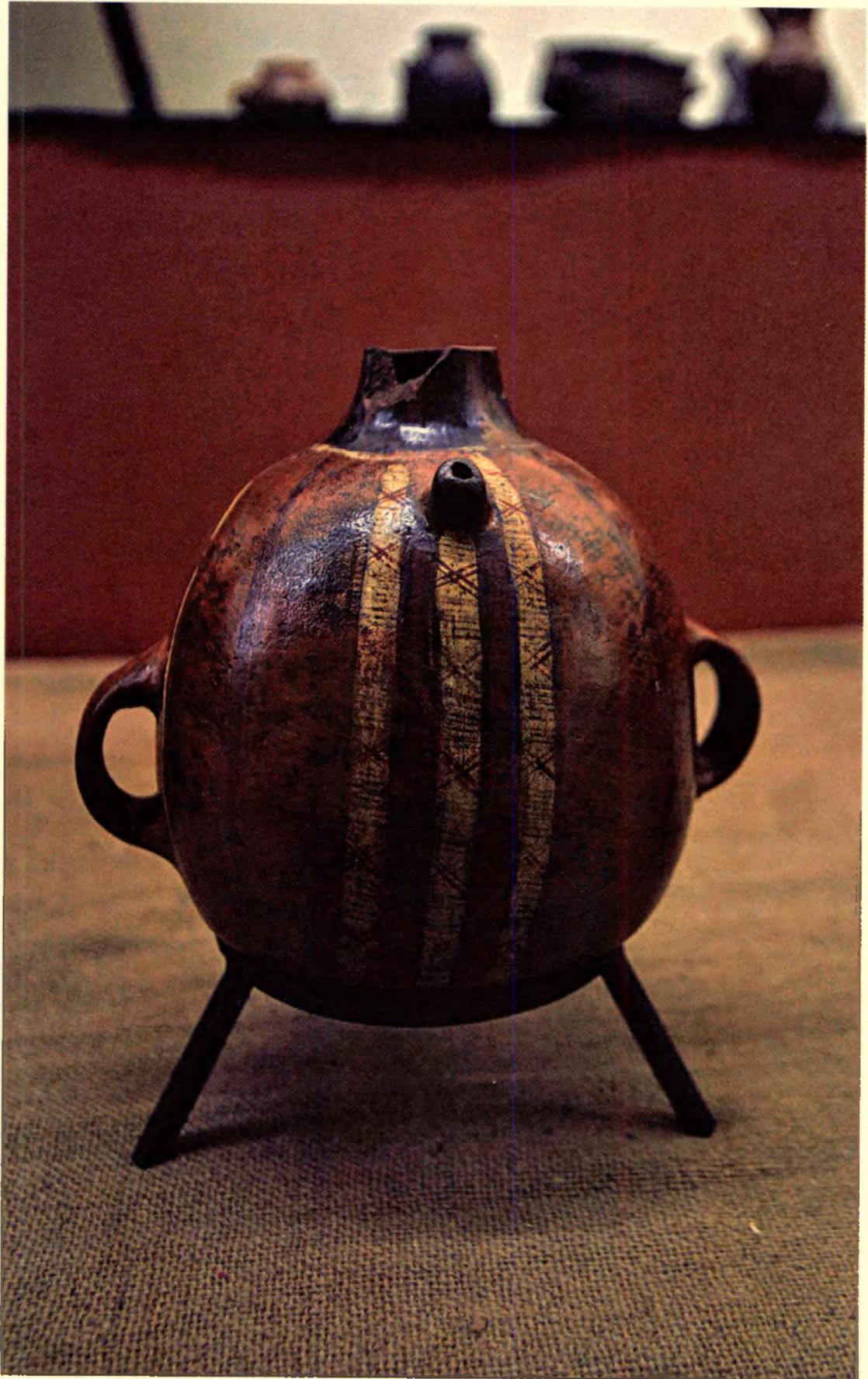


▼ Fotografía N° 8.



▼ Fotografía N° 9.

340



▼ *Fotografia N° 10.*



▼ *Fotografía. Nº 11.*



▼ *Fotografía. Nº 12.*

342



▼ *Fotografía N° 13.*



▼ *Fotografía N° 14.*



343

▼ *Fotografía N° 15.*



▼ *Fotografía N° 16.*

344



▼ Fotografía N° 17.



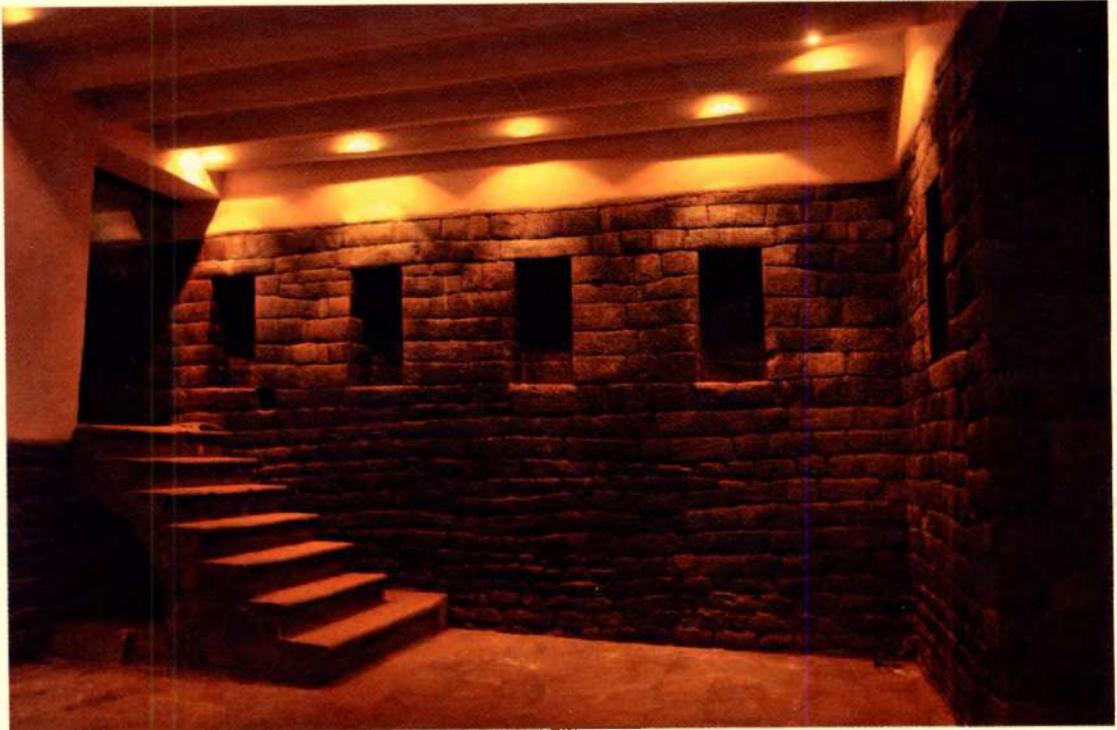
▼ Fotografía N° 18.



▼ *Fotografía N° 19.*



▼ *Fotografía N° 20.*



▼ Museo de la Casa Concha, muro de lo que fue el palacio de Tupac Inca Yupanqui.



▼ Museo de la Casa Concha, vista nocturna del patio principal.

AUTORES

347

ACURIO MENDOZA, María Lourdes

Bióloga, Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco
Profesora Cesante de la Facultad de Ciencias Biológicas

ACURIO SAAVEDRA, Elena Emperatriz

Bióloga, Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco
Investigadora en World Vision
elenacusa@yahoo.es

ACURIO SAAVEDRA, Jorge

M. Sc. Mejoramiento Genético de Plantas
Universidad Nacional Agraria La Molina
Profesor Asociado, Facultad de Biología
jorge.acurio@unsaac.edu.pe

ALAGÓN HUALLPA, Gilbert

Candidato a Doctor en Ciencia y Tecnología de la
Producción Animal,
Universidad Politécnica de Valencia, España.
Profesor Principal, Facultad de Agronomía y Zootecnia
galagon15@gmail.com

ARAGÓN ROMERO, José Israel

Biólogo. Universidad Nacional de San Antonio Abad del
Cusco
Especialista en Conservación de la Biodiversidad, Gobierno
Regional Cusco
israelaragon@hotmail.com

ARÉSTEGUI PEZÚA, Alfonso

Doctor en Medio Ambiente y Desarrollo Sostenible,
Universidad Nacional Federico Villarreal
Profesor Principal, Facultad de Biología
aarestegui@yahoo.es

CÁCERES CHALCO, Efraín

Magíster en Antropología, PUC
Profesor Principal, Facultad de Comunicación Social e
Idiomas
caceres@hotmail.com

GASTAÑEDA SÁNCHEZ, Miguel Grimaldo

Maestro en Derecho, Mención en Ciencias Penales,
Universidad San Martín de Porres
Profesor Principal, la Facultad de Derecho
micasan1@hotmail.com

COSIO CUENTAS, Pompeyo

Doctor en Medio Ambiente y Desarrollo Sostenible,
Universidad Federico Villarreal
Vicerrector Académico
teocosio@gmail.com

DÁVILA ROJAS, Carlos Arturo

Doctor en Ciencias, Mención en Economía y Gestión,
Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa
Profesor Principal, Facultad de Economía
cadavila59@hotmail.com

DECOSTER, Jean-Jacques

Doctor en Antropología, Cornell University.
Director del Museo Machupicchu de la Casa Concha
jeanjacquesdecoster@gmail.com

DÍAZ OBLITAS, Jorge José

Maestro en Ciencias, Universidad Nacional de Ingeniería,
Mención en Arquitectura
Profesor Principal, Facultad de Arquitectura y Artes Plásticas
jjdio8@hotmail.es

EUFRACIO, Pedro

Ingeniero Pesquero, Universidad Nacional Federico Villarreal
pseufracio@viabcp.com

FARFÁN VARGAS, Jim

Biólogo, Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco.
Gerencia de Desarrollo del Gobierno Regional del Cusco

FLORES OCHOA, Jorge

Doctor en Antropología, Universidad Nacional de San Antonio
Abad del Cusco
Profesor Principal en la Facultad de Ciencias Sociales
jorgeflores@peru.com

GONZALES BELLIDO, Janet

Químico, Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco.
Profesor, Facultad de Ciencias Químicas, Físicas y Matemáticas
jfgobel@yahoo.es

LECHUGA CHACÓN, Ana

Químico, Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco.
Profesor Auxiliar, Facultad de Ciencias Químicas, Físicas
y Matemáticas
labquim@yahoo.com

LUIZAR OBREGÓN, Celina

Doctora en Química, Universidad Estadual de Campinas
Profesora Asociado, Facultad de Ciencias Químicas, Físicas
y Matemáticas
celinaluizar@gmail.com

LUNA FARFÁN, Faustino

Maestro en Derecho Constitucional, Universidad Federico
Villarreal
Candidato a Doctorado en Derecho, Universidad del País
Vasco-España
Profesor Principal T.C. Facultad de Derecho y Ciencias Políticas
luna_abogados@hotmail.com

MADERA TUPAYACHI, Elena Emperatriz

Biólogo, Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco
Profesora Principal, Facultad de Biología
elena.madera@unsaac.edu.pe

MUÑIZ DURÁN, Julia Griselda

Magister en Bioinformática
Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco
Profesora Principal, Facultad de Biología
julia.muniz@unsaac.edu.pe

NUÑEZ SALAS, Ángel Ramiro

Magister en Ciencias de la Educación, Mención en
Investigación y Docencia,
Universidad Nacional Pedro Ruiz Gallo
Profesor Principal, Facultad de Comunicación Social e Idiomas
angelsl@hotmail.com

PANTIGOZO MONTES, Jaime A.

Doctor en Letras y Ciencias Humanas, Universidad Nacional
de San Antonio Abad del Cusco
Profesor Principal, Facultad de Comunicación Social e Idiomas
atuqchal@yahoo.es

PANTOJA PALOMINO, Mario

Doctor en Letras y Ciencias Humanas, Universidad Nacional
de San Antonio Abad del Cusco
Profesor Principal, Facultad de Comunicación Social e Idiomas.
mariopantoja_unsaac@yahoo.es

PAREDES PANDO, Óscar

Doctor en Mundos Indígenas, UPO-Sevilla
Profesor Principal, Facultad de Ciencias Sociales
oparedesp@yahoo.com

PILCO LOAIZA, Jaime

Doctor en Letras y Ciencias Humanas, Universidad Nacional
de San Antonio Abad del Cusco
Profesor Principal, Facultad de Ciencias Sociales
piloja47@hotmail.com

POMIANO, Fidel

Ingeniero Zootecnista, Universidad Nacional Agraria de la Selva
fipogo@hotmail.com

QUISPE, Elmer

Ingeniero Zootecnista, Universidad Nacional de San Antonio
Abad del Cusco
elmerzinho@yahoo.com

ROSAS PARAVICINO, Enrique

Escritor
rozas7777@hotmail.com

ROZAS ÁLVAREZ, Carmen Antonieta

Arquitecta, Universidad Nacional de San Antonio Abad
del Cusco
COPESCO
crozad@hotmail.com

SAMANEZ PAZ, Carmen Irma

Licenciada en Educación, Universidad Nacional de San
Antonio Abad del Cusco
Profesora Principal, Facultad de Comunicación Social e Idiomas
carmensamanezpaz@hotmail.com

SERRANO FLORES, Alberto

Magister en Química, PUCP
Profesor Principal Facultad de Ciencias Químicas, Físicas
y Matemáticas
casf2050@hotmail.com

TAMAYO HERRERA, José Armando

Miembro de Número de la Academia Nacional de la Historia
jtamayoh@hotmail.com

TUPAYACHI HERRERA, Alfredo

Magister en Ciencias, Mención Ecología y Recursos Naturales,
Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco
Profesor Cesante, Facultad de Ciencias Biológicas
atupayachi@yahoo.com

VALDIVIA RIVERA, Gustavo

Magister, Universidad Peruana Cayetano Heredia
Profesor Principal, Facultad de Ciencias Sociales
valdiviariverag@gmail.com

VARGAS LLOSA, Mario

Premio Nobel de Literatura, 2010

VENERO GONZÁLES, José Luis

Doctor en Ciencias Biológicas. Universidad de Sevilla España
Docente Investigador Cesante, Facultad de Ciencias Biológicas
josvengon@gmail.com

YABARRENA URDAY, José Eufemio

Biólogo, Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco
Profesor Auxiliar TC, Facultad de Ciencias Biológicas

ZAMALLOA ACURIO, Violeta Eugenia

Magister en Ciencias, Universidad Nacional de San Antonio
Abad del Cusco
Jefe de Prácticas, Facultad de Ciencias Biológicas
viozaac@gmail.com