

LA ESCUELA DE CUSCO. APROXIMACIONES A LA POESÍA DE ODI GONZALES

Rubén Quiroz Ávila

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú

Resumen: Mostraremos una de las propuestas más consistentes de la poesía peruana contemporánea que enriquece el espectro multicultural en la que se inscribe el abanico lírico nacional actual. Trataremos así parte de la biografía poética del vate cusqueño Odi Gonzales, bilingüe quechua-castellano, quien mantiene y dialoga con la inmensa tradición de poesía peruana al cual se adhiere y descentra.

Palabras clave: Poesía peruana contemporánea, poesía andina, Odi Gonzales.

Abstract: We will show one of the most concrete proposals of Contemporary Peruvian Poetry that enriches the multicultural spectrum in which it belongs to amongst the range of actual national lyric. For this we will work with the poetic biography of the Odi Gonzales from Cusco, bilingual Quechua-Spanish, who maintains and dialogues with the immense tradition of Peruvian poetry to which he adheres and decentralizes from.

Keywords: Contemporary Peruvian Poetry, Andean Poetry, Odi Gonzales.

América Latina ha negado por mucho tiempo parte de su propia historia. Es decir, ha narrado sus procesos literarios y, en este caso, poéticos, de manera que se cuente solo aquello que esté acorde muchas veces con las líneas hegemónicas de interpretación criolla. La emancipación colonial no significó necesariamente el reconocimiento de las diversas tradiciones que la componen sino, muchas veces, justificó las exclusiones de las diversas literaturas no castellanas, invisibilizó las literaturas regionales y en lenguas nativas, y, las consideró fuera de una poética latinoamericana mayor que se veía a sí misma como emancipada. Incluso, esta lógica de dominación colonial instaurado desde la Conquista europea, persistió en el establecimiento de cánones excluyentes para determinar el horizonte de la literatura que adquiriera la legitimidad planteada por el propio sistema de servidumbre discursiva. Esa táctica de exclusión de la producción literaria latinoamericana, evidentemente quiso borrar de un plumazo todo aquello que no sea funcional a los registros metropolitanos y, perversamente tenaces, en sus propias fundaciones republicanas. Las naciones latinoamericanas nacieron no reconociendo sus propios universos matriciales que la componían anteriores a la invasión hispánica. El triunfo del paradigma criollo cuyos referentes civilizatorios eran europeos, cristianizados, letrados, inscritos en códigos modelados y transmutados en epistemología.

Sin embargo, a pesar de esa violencia discursiva, el transcurrir poético paralelo a las instituciones virreinales y la tensa convivencia de un intenso mestizaje e hibridez constante, además de la pervivencia de las culturas originarias tiene una dinámica profunda en sus universos literarios que ella misma participa. De esa manera la codificación de una literatura latinoamericana cuya amplitud y complejidades son obvias, obliga a iluminar esas intersecciones y zonas de producción. Es así que

desarrollar la propuesta poética desde un posicionamiento andino, la poesía peruana adquiere un ángulo mayor.

La tradición nacional de poesía peruana, mayormente centralista y excluyente, va inscribiendo y ampliando cada vez con mayor claridad, pero aún insuficiente, las diversas líneas que combinan con mayor exactitud ese mosaico diverso, conflictivo, múltiple, que la conforma. Desde diversas aristas teóricas se disputa también los tópicos hegemónicos y tensa las matrices poéticas que negocian constantemente para instalar un modelo cuya pretensión pueda ser legítima para ser asumido como un universo de poesía peruana rigurosa e incluyente. En ese sentido establecer que ese universo poético está organizado de diversas confrontaciones nos permite desplegar uno de los campos de acción poética que proyecta con mayor luz el acontecer presente. Así en lo que sigue, trazaré algunas aproximaciones, como parte de una de las direcciones de poesía peruana contemporánea, a la propuesta del poeta Odi Gonzales (1962).

Este vate cusqueño, bilingüe (castellano-quechua), cuyo catálogo poético está modelado, como él lo define, bajo "el influjo de la oralidad andina"¹, tiene publicado los siguientes libros de poesía: *Juego de niños* (1988), *Valle sagrado* (1993), *Almas en pena* (1998) y *Tunupa/el libro de las sirenas* (2002) y *La escuela de Cusco* (2005) y *Avenida sol/Greenwich villa-ge* (2011). Nosotros trabajaremos en este artículo su penúltimo poemario.

Cabe resaltar que en su búsqueda por rastrear genealogías históricas que permitan constituir un cuerpo textual andino sólido se encuentra una última traducción, que es una variante más épica que la versión de Arguedas, la admirada elegía, aunque incierta, sobre Atawallpa. Gonzales lo ha titulado "*Elegía Apu Inka Atawallpaman. Primer documento de la resistencia inka (Siglo XVI)*",² cuyo enunciado principal pautea el horizonte de discusión en la cual quiere inscribirse. De ese modo se enlaza también su propuesta poética, como una central de resistencias discursivas que han pugnado de manera pertinaz, a pesar del poderío del discurso colonizador y sus mecanismos de dominio, la presencia imperial y han organizado las diversas formas de convivencia peruana y marca un derrotero de independencia frente al estándar hegemónico. En esa misma línea había publicado dos textos académicos *Taki parwa/22 poemas de Kilku Warak'a* (2000)³ y *El condenado o alma en pena en la tradición oral andina* (2001). Sobre Warak'a, cuyo nombre en español es Andrés Alencastre, es uno de los primeros poetas poderosamente andinos del siglo XX con su libro *Taki Parwa* (1952) que plantea a la poesía en español como una mascarada del dominio hispánico y que la lengua originaria tiene una agenda que debe reencauzarse para su propia salvación cultural y, con ello, el propio país. Eso rescata Gonzales de la propuesta de Alencastre y, con ello vamos notando, las conexiones de la agenda mayor sobre la propia tradición poética peruana. A lo mismo obedece su estudio sobre el *alma en pena*, que fue su tesis de licenciatura en la Universidad San Agustín de Arequipa, icónica y porfiada presencia en gran parte del cuerpo textual andino, así como en el imaginario colectivo y las propias prácticas de vida de las comunidades andinas.

¹ Prólogo, A quien corresponda, Valle sagrado / Almas en pena, s/n.

² Pakarina ediciones, 2014.

³ Taki parwa/22 poemas de Kilku Warak'a; traducción del quechua, estudio y notas de Odi Gonzáles, Ediciones Municipalidad de Cusco y Editorial Navarrete, Lima, Perú, 2000.

La Escuela de Cusco

La escuela del Cusco, es un movimiento pictórico de mestizaje surgido en el período de estabilización colonial, hacia finales del s. XVI y expandido en el s. XVII, hasta mediados del s. XVIII, con influencia del manierismo traído y reconfigurado inicialmente por los maestros italianos Bernardo Bitti, Mateo Pérez Alessio, Angelino Medoro y con la aparición posterior de figuras nativas como Diego Quispe Tito y Basilio Santa Cruz Pumacallao y una comunidad de maestros indígenas anónimos, de *resistencia pictórica*, sustenta el mismo Odi Gonzales⁴. Insertado en el orden colonial religioso, sus registros plásticos están ligados a asuntos arquitecturales y de diseño de las iglesias cristianas coloniales como métodos de evangelización didáctica pero contextualizada por las referencias del imaginario andino⁵. Stastny sostiene: "La pintura fue un arte religioso creado para decorar con su esplendor las naves de los numerosos templos que por centenares se construían en el Nuevo Mundo y su propósito era esencialmente didáctico"⁶. En ese sentido la recreación de las figuras icónicas católicas transformadas bajo el filtro cultural local, pasan a integrar el profundo campo de negociaciones culturales y dinamizadas con particularidades de interpretación local. Así la presentación manierista canónica es metamorfoseada por los intereses regionales, pero no solo por la mano de los grandes maestros mencionados sino catalogados como toda una escuela conformada por una comunidad de pintores nativos anónimos, cuya heredad es mostrada como signos claros de una reinterpretación con codificaciones focalizadas desde las culturas dominadas. Esa tirantez crea todo un conjunto de diversos niveles registrados plásticamente.

Es en esa línea de contrapunto de negociaciones que Gonzales plantea una disidencia interpretativa que visibiliza a los anónimos y secretos maestros andinos que introducen sus universos específicos como elementos ineludibles del horizonte registrable de la época. La hipótesis del poeta es clarificar las agendas que han caracterizado a una serie de autores desdeñados bajo la lectura canónica europeizada o en el mejor de los casos, señalada como de legítima autoría a individuos, dejando de lado el concepto de autoría comunal, representativa y anónima, de procedencia andina. Es decir, que los autores de una obra de arte se disuelven en el colectivo, pero ello no debería desdeñar justamente su autoría. Esta tesis del carácter comunitario de la creación se enfrenta a la lectura individualista europea y encumbrada por el proyecto moderno y modernizante de Occidente. Con esa clave nuestro autor indaga la historia paralela a la escuela cusqueña que permitiría ampliar las exégesis de elucidación. El llamado preliminar de Gonzales así lo indica: "Artistas que no pudieron firmar sus cuadros —por desconocer la escritura— los llamados pintores indios fueron en su mayoría anónimos, situación que no fue un veto para generar una escuela, acaso la contribución pictórica sudamericana más importante a la pintura universal"⁷.

⁴ Ver, aunque no sustenta el sugerente concepto del autor, en su breve ensayo "La escuela cusqueña o la resistencia pictórica". En: <http://pterodactilo.com/numero9/files/2010/11/>

⁵ Ver el excelente texto de Francisco Stastny, "La pintura colonial y su significación artística", En: Estudios de Arte colonial, IFEA, Lima, 2013, pp. 25-35.

⁶ Stastny, op. cit., p. 25.

⁷ Ver: Noticia, s/n. En su introito, el autor, traza brevemente el contexto histórico de esta escuela plástica peruana. Así, en "Noticia", plantea la agenda de su revisión poética.

El poemario, planteado, así como un tenso ejercicio dialógico y de reconocimiento de las representaciones pictóricas sincréticas hechas totalmente por pintores nativos, está compuesto de tres partes:

1. Pintureros
2. Museo de Indias
3. La Sixtina de América

La sección "Pintureros", conformado por diez poemas, alude a la imposibilidad de los tempranos autores peruanos de ser reconocidos como letrados o autoconscientes de sus elaboraciones si son medidos con patrones imperiales. Es decir, subordinados a un modelo escritural, además de aceptar la alfabetización castellana como identificadora de sujetos enunciadore, cuyo uso los legitimaría como interlocutores. La segunda parte "Museo de Indias", también formado por diez poemas, inscribe el universo plástico catalogado y hallado en diversos museos tanto nacionales como internacionales y que designa un poder de instalación en otros focos culturales, así como su evidente permanencia. La última sección "La Sixtina de América", en referencia al famoso templo San Pedro de Andahuaylillas, pueblo situado cerca al Cusco, construido en el siglo XVII bajo égida jesuita, que resguarda murales y lienzos tanto de la escuela cusqueña en clave manierista como de barroco mestizo y que muestran contundentemente la estrategia de evangelización americana. Compuesto por cinco poemas, esta última parte, referidos a lienzos de gran tamaño y otros a murales.

Pintureros

Escogeré algunos poemas de cada sección que me permitan reconocer los tópicos mayores de la propuesta polifónica del poeta. Es por ello sumamente representativo de la focalización cultural esta afamada pintura, un clásico de esta Escuela, que indica con claridad las resistencias culturales y el registro del universo indígena, esta vez en uno de los símbolos de la representación católica, como es la última cena. Como recordamos, esta ceremonia del adiós gastronómica, indican los alimentos cristianos que se transubstancian y con ello, elevan al cuerpo a establecer una comunicación con el Dios occidental. Sin embargo, el lienzo, contiene una categórica forma de reinterpretar localmente el banquete religioso.

*LA ÚLTIMA CENA*⁸

Catedral de Cusco

Atribuido a ciegos

al Círculo Tenebrista de San Blas al Anónimo de Maras

al Maestro de Taray poco

tengo que decir:

el lienzo

salió de mi mano: yo

pinté, doré y estofé la Santa Cena

Aquí

el taimado pintor indio —el Anónimo de la

⁸ La escuela...p. 13.

Catedral—
en un rapto delirante añadió por cuenta propia
potajes y viandas de su cosecha:
en lugar
del consagrado pan —sin levadura— dispuso en la mesa pascual
cuy asado, rocotos rellenos
como si el cenáculo no fuera en Tierra Santa si no
en una fonda cusqueña, digamos “La Chola”

Esta pintura conservada en la Catedral de Cusco, elaborada al modo clásico de los maestros renacentistas, es decir, con Cristo en el centro y Judas en primer plano mirando al espectador con su bolsa de monedas del pago de su traición. Formatos difundidos en los circuitos culturales globales y que, evidentemente, fue modelo de los maestros de esta Escuela, a diferencia del afamado modelo de Da Vinci, esta tuvo un despliegue e influencia notoria en la plástica mestiza de América. La atención de su contextualización, tal como la proyecta Gonzales, obedece al carácter patente de resistencia cultural y de recodificación de los íconos de la cultura dominada. En ese sentido se entiende las razones de su reelaboración local que, tanto en el cuadro como en el poema, muestran los complejos entramados de sincretismo y las ineludibles tenacidades de los grupos sociales sojuzgados en este caso ejemplificadas a través de la introducción de elementos gastronómicos: los rocotos rellenos y el cuy como plato principal. Una lectura desde la biografía gastronómica del Perú señalaría ese pretérito y elaborado mestizaje culinario que presenta sus potajes nativos como claros símbolos de situación y homenaje cultural.

De la misma sección el siguiente poema:

Descendimiento de la Virgen en Sunturwasi / Alegoría⁹

Marcos Sapaka

Pintar a las desgranadoras de maíz
a las vivanderas del Portal de Panes
era mi mayor deseo

Pinté

a la Virgen María embarazada
y me llamaron pactario

*algunos cuadros son recreaciones
de evangelios apócrifos*

En mi fresco
La divina pastora de las almas
—con censura eclesiástica—
abundosos pechos de nodriza, la Virgen
de las Mercedes

da de lactar de un seno
al Niño-Dios su hijo, y del otro

⁹ La escuela...p.27.

a San Pedro Nolasco, patrón
de la Orden Mercedaria

*el lienzo
es impío y de mano
indígena*

En el Cristo caído
después de la flagelación
no hay detalles
no amorcillos:

el paño del pudor
apenas
si cubre los genitales
del Rey de Reyes:
una copia
de los grabados de Wierix y Van Tulden

*con él
hay una incorporación de flora y fauna
propia de estas tierras*

Son, además,
telas de mis obrajes:

*El cantar de los cantares, colección particular
La comunión del asno, de paradero desconocido
San Francisco revolcándose desnudo
en la nieve,*

tres veces

repintada y cubierta
con follajería ficticia

En este poema las pistas de encubrimiento táctico tanto para la permanencia de los cuadros como sutilizar la audacia y la ironía introducida logra reevaluar el sentido de la institucionalidad religiosa icónica en las imágenes de la Virgen María, sacralizada y de potestad fundamental para la legitimidad católica y que, notablemente, fue asumido como parte del panteón regional en diversas nominaciones y resignificaciones locales, así se explica la existencia sin conflictos mayores de la Virgen de Chapi o la Virgen de Cocharcas. Los nuevos sentidos despliegan los afanes culturales que han negociado y que inevitablemente cohabitan no sin disyuntivas. El yo poético asume la peligrosa ubicación desde los márgenes del cristianismo, además, total y estratégicamente combatidos desde el III Concilio Limense y el omnipresente aparato censor de la Inquisición virreinal. Una virgen embarazada pintada por esa mano indígena no es solo una travesurasino un ataque directo al concepto de lo sacro occidental. Sin embargo, el temor del pintor es que se le asocie a la herejía y, es más, de haber hecho un pacto con el demonio. Asunto grave que significaría la posibilidad real del castigo inquisitorial.

La audacia continúa con la Virgen de la Leche en situación jánica ya que da de lactar no solo al niño Jesús, sino al patrono mercedario. Aquí se refleja las constantes disputas de las órdenes religiosas, el dominio jesuita desde finales del s. XVI y su cercanía al poder político hasta su expulsión a finales del s. XVIII, había desplazado a las órdenes mendicantes a pesar de las primeras colaboradoras de la colonización. Los dominicos habían perdido influencia institucional incluyendo su salida del manejo de la Universidad de San Marcos; los agustinos tenían un trabajo de evangelización menos espectacular pero tampoco estaban en el centro de la administración. La misma situación tenían los mercedarios respecto a su desplazamiento cada vez mayor en el orden colonial. Es por ello que la figura de lactancia al líder de La Merced es la igualación legitimadora de un poder maternal de cuya leche bebe. Esa fuente de vida directa alegoriza el permiso sin remilgos de su potestad evangelizadora.

El ludismo irreverente, cáustico y disolvente, de un Cristo apenas cubierto mantiene la misma hipótesis de un pintor que desde sus fronteras periféricas traspasa la sacralización y discute la jerarquía naturalizada apelando a extremar lo plásticamente representable del Rey de Reyes. El mismo sarcasmo y enfoque conceptual en un supuesto lienzo oculto pero cuyo nombre indica su punto de vista implacable *San Francisco revolcándose desnudo en la nieve* y aún más radical *La comunión del asno*. En la segunda sección hay un poema que registra el pacto en diversas dimensiones de las elites incaicas y los españoles colonizadores. Esta aceptación panacal del dominio hispano era, evidentemente, una manera de mantener ciertos privilegios de clase en aquellos señores ligados tanto a la familia real inca como a los señoríos regionales que antes habían sido dominados por el incanato:

Matrimonio de Don Martín de Loyola Con Doña Beatriz Ñusta / Anónimo¹⁰

Iglesia de La Compañía, Cusco

En el bisel de mis labios
Tengo un lunar que jamás
Hallarán
(Menuda y sobria
La novia posa

aquí

al centro
sin el pedestal
de los tacos altos)

Por siglos cuelga
Bajo la bóveda coral de esta iglesia
Mi ceremonia nupcial
Con la farsa de un enlace imposible:
*Con este matrimonio emparentaron entre sí
La real casa de los reyes incas del Perú
Con las dos casas de Loyola y Borja
Exmos Señores grandes de primera clase*

¹⁰ La escuela...pp. 43-44.

Me casé
Mientras mis tropas guerreaban en Vilcabamba
Y porque mi padre había pactado y se hizo cristiano:
Un caso típico
No hubo declaración de contrayentes
Ni pregón de edictos
Ni amonestaciones

*En planos sucesivos
Conforman el lienzo
Tres grupos separados:*

El pintor

*No pudo
Cómo juntar a los personajes*

Aquí estoy en minoría
Soy

Del linaje imperial de Yucay
Me subyuga
el parloteo de los loros

San Ignacio de Loyola y San Francisco de Borja
¿testigos de la boda?
Piensan y viven en el lienzo

Vestido a la moda de los felipes
—sus manos tienen blancuras femeninas—
Mi consorte galantea:

No seré yo

La concubina que se ahorque
Con sus propias trenzas

En este poema es evidente la alegoría pactista de los vencidos y demuestra que asumen su derrota y transan para conservar parte del *statu quo*. Los grupos de poder nativos, a cambio de aceptar la victoria metropolitana, se les permitía subsistir con algunos de sus anteriores modos de vida opulentos. Así la imaginada como farsesca alianza matrimonial intercultural, además con el testimonio jesuita que lo autoriza, delata también la cercanía, luego peligrosa, de esta orden con las elites indígenas. El poema finaliza alegorizando en tono de no pertenencia con una de las historias occidentales más conocidas: el de Yocasta ahorcándose con sus trenzas. Así el yo poético desestima su génesis que pueda encauzarse desde un punto occidentalista, desdeñando con parodia, que esas acciones dramáticas tampoco le pertenecen.

Finalmente, podemos anotar, que esta propuesta de Gonzales, confirma que su proyecto poético atraviesa el trance de sociedades colonizadas y que han instituido focos de forcejeo cultural de diversos tipos. Bajo esos modelos de resistencia, en particular desde las claves reconocidas por nuestro autor estudiado. Ergo, *La escuela de Cusco*, descubre la complejidad del universo dialógico sumamente beligerante, cuyas raíces se rastrean hace varios siglos y cuyos nodos van visibilizándose conforme de descoloca el paradigma criollo de interpretación. Es por eso que lo hace

aún más interesante al mapear estos laberintos intensos del ámbito andino en clave poética, los alcances iluminadores del programa literario y de contornos de política académica, del autor estudiado, forma ineludiblemente un mosaico heterogéneo, más amplio, descentrado, plural, de la poesía peruana contemporánea.

Referencias Bibliográficas

Gonzales, Odi (2005). *La escuela de Cusco*. Lima: Santo Oficio.

Gonzales, Odi (2008). *Valle sagrado / Almas en pena*. Lima: Santo Oficio.

Gonzales, Odi (2000). *Taki parwa / 22 poemas de Kilku Warak'a*; traducción del quechua, estudio y notas de Odi Gonzales. Lima: Ediciones Municipalidad de Cusco y Editorial Navarrete.

Stastny, Francisco (2013). "La pintura colonial y su significación artística". En: *Estudios de arte colonial*. Lima: IFEA.

Páginas web:

Gonzales Odi, "La escuela cusqueña o la resistencia pictórica". En: http://pterodactilo.com/numero9/files/2010/11/Pterodactilo_09_DossierEspecial.pdf.
