

Notas sobre el Cuzco

Por Otto Morales Benítez

Nunca hemos estado más cerca de las altas montañas que en este viaje de Lima al Cuzco. Los pilotos se remontan a unas alturas audaces, haciendo alardes de maestría con sus aviones. Sin que sea inquietante. La tierra aparece de ocre agresivos, desafiando la virginidad de árboles. En otras laderas la niebla y los témpanos de hielo han anulado la posibilidad de toda vegetación. De pronto, en unos pequeñísimos valles, donde el agua es avara, el hombre insiste en su afán de extraer el jugo al limo vegetal. Y allí se encuentra, a veces perdido, sin caseríos cercanos, con incipientes caminos vecinales, proclamando su fé en el milagro de la producción agrícola. Subsistiendo sin uno concebir cómo resiste tánta soledad.

Aparece con un contraste espectacular el valle donde se apesenta Cuzco. Hay unos hermosos cultivos y un trigo tierno, que proclaman que en ese sitio ha sido menos hostil la naturaleza con el hombre. La piedra pardo-rojiza que se destaca le da su valor pictórico a la ciudad. Vamos a descubrirla con paso sigiloso. Nuestros movimientos serán lentos para entrever su majestad y no romper un silencio hondo, de siglos, que va dando un aspecto solemne al paisaje.

En el Cuzco se ha producido una extraña hibridación. Los incas y sus antecesores crearon una cultura que aparece con elocuencia en sus monumentos. Los españoles insurgieron con violencia. Pero no lograron destruir todo. Además, en ocasiones se vieron obligados a construir sobre los antiguos templos y edificaciones porque su solidez desafiaba la agresividad hispánica. Y la vida ha sido justa con los indios. Varios terremotos, sísmicos movimientos de furor ciclópeo, han logrado ir removiendo el caparazón español, lo supersupuesto. Ha quedado lo indígena, desafiante, agresivo, con su autenticidad.

NOTA. — Este es un capítulo del libro "*Señales de Indoamérica*" que su autor ha cedido, en forma especial, para éste número. El nuevo volumen —el 14 en la producción de Morales Benítez— reúne las notas que escribió en su viaje por Perú, Chile, Argentina, Bolivia y Brasil.

Desde el siglo XI o comienzos del XII está allí Cuzco. Los muros antiguos, las fortalezas, las amalgamas pétreas, denuncian su belleza y el poder social y político que albergó. No tratamos sino de fijar algunas de las cosas que sacudieron el espíritu en nuestro peregrinaje. Sabemos que es incompleta, parcial, muy menguada nuestra referencia.

Por unas calles empinadas, estrechas muchas de ellas, con arcos que simbolizan el poder de antiguos habitantes, vamos caminando por la ciudad. Los techos de color rojizo nos vuelven a obsesionar.

De pronto estamos ante la Basilica o Catedral. El frontispicio es de un barroco muy elocuente. Noventa y cuatro años duraron edificándola después de la conquista española. Está presente el poder cuzqueño: la plata en todo su brillo, los óleos monumentales, la madera utilizada con sabiduría. Y una cosa esencial: el mestizo, el artífice criollo, el artista nacido allí, es el creador de todo ese esplendor. Es claro que existían las direcciones de expertos españoles, pero lo que asombra es que hay algo fundamental, que le da un valor peculiar, entrañable, que separa la creación de los modelos clásicos europeos. Debemos rendir un homenaje aquí al cedro, que desde nuestra niñez amamos, y que ha sido utilizado con tanta profusión. Qué noble su color con el tiempo. Qué sensación de cercanía a lo humano, de palpitante, tiene en sus altares, en las tallas abigarradas. Cómo, a pesar de su dureza, tiene cierta docilidad para obedecer al apremio artístico del hombre. Aquí hemos visto el cedro en toda su nobleza. Lo apreciamos por su nacimiento y desarrollo lento y majestuoso; por su durabilidad en los reclamos hogareños, que era como una muestra de su fidelidad; por su abundancia en la utilización, pues se prestaba para los más humildes empleos y para los más elaborados reclamos del dulce oficio de la carpintería. Aquí en el Cuzco lo volvemos a encontrar en todo su poder.

Fuera del barroco, que abunda, hallamos en las Capillas los estilos utilizados con generosidad: el plateresco, el churrigueresco. Un poco al centro el Altar Mayor, todo de plata, proclama la magnificencia de los imperios que por ese sitio desfilaron. Los óleos son de dimensiones grandes, con figuras algunas europeas, otras con reminiscencias indígenas o mestizas. El paisaje, el medio que circunda esos cuadros, es de típico valor americano. Claro que es apenas natural: los artistas tenían su origen en esta tierra mágica. Sus nombres aún se repiten tanto por la leyenda como por la historia: Diego Quispe Tito, Basilio Cruz, Antonio Sinchi, Roca Inca y Marcos Zapata. Los otros se perdieron en el anonimato.

Todavía nos sentimos maravillados por el Coro de Arte Monumental. Aún nos detenemos en su sillería, en los adornos, en unas cabezas extrañas, en las abundantes figuras de una singular riqueza de expresión.

En una página de Uriel García —el serio investigador— hay una descripción que no podemos negar a nuestros lectores:

“La sillería baja consta de veinticuatro sitaliales. Los brazos de cada sitaliales están representados por sirenas, que se retuercen artísticamente, hasta el suelo. Los respaldos están hornamentados con tracerías armoniosas y rítmicas, estilo renacimiento. Coronan cada sitaliales artísticos áticos de iguales labores y enlazados arabescos.

“Los sitiales de los altos son en número de cuarenta y de iguales ornamentaciones que los anteriores. Sobre estos sitiales viene un complicado cuerpo arquitectural. Corre un cornisamiento sostenido por cabezas de ángeles, sobre el que descansan las columnas, de capiteles corintios, fustes exornados (sic) con arabescos y enlizados (sic) y dos caras femeninas, una hacia el imóscapo y otro hacia el sumóscapo. Un anillo divide el primer tercio. Entre cada columna están las hornacinas en las que se encuentra un santo en alto relieve. Cada hornacina está hornamentada (sic), además, con frontones curvos, jambas, escudetes y otros elementos. Cada santo tiene una característica especial, sobre todo en el rostro, pues uno no se parece a los demás; la expresión es de notable individualidad. Resalta asimismo, la labor del artista en las plegaduras de los indumentos en los que la madera parece una fina tela. Coronan cada hornacina dos éticos, en forma de conchas marinas que tienen cabezas de ángeles o cupidos, con esbeltos pináculos”.

“Sobre este corre el segundo cuerpo o remate arquitectónico. Entre cada pináculo que hace a menera de columna, hay un marco de donde emerge el busto de una santa del martirologio cristiano, y sobre la cornisa viene la cristería o remate formado por conchas y gallardos pináculos enhiestos, el contorno, en loca profusión”.

“Al centro se encuentra el bellissimo sitial episcopal, formado por columnas salomónicas de ébano; una hornacina donde está la imagen de la Virgen y en el remate la inscripción que dice: “Assumpta est María”. Sobre ella viene el frontón circular, donde a cada lado están los ángeles San Gabriel y San Rafael, sentados. Encima hay un templete donde está la imagen del niño, y el remate final es una cruz de ébano que vino como obsequio a la Catedral y desde Roma”.

“El estilo de este Coro, cuyo autor se dice es el Prebendado Don Diego Arias de la Cerda, al que finalizó la fábrica de la Catedral, es el plateresco y seguramente será uno de los mejores de Sur América”.

Después nos vamos en peregrinaje histórico y sentimental por las iglesias del Cuzco. Todas relucen en generosas manifestaciones artísticas. Tienen, además, una penumbra que le dá al espíritu un suave descanso, una liberación. Por la de la Compañía de Jesús, por la de Santo Domingo, por la de San Francisco, por la de la Merced. En ésta, el claustro, un patio cerrado de columnas, es de una grandeza que solo podrá identificarse con la Granada española. Qué arcadas, qué hondo silencio, qué solemnidad de un árbol que irrumpía en el patio. Apenas descubrían lo inca. Y ya existía un aire de majestad impresionante.

Pero donde se pueden pasar horas de grata emoción estética es en la pequeña iglesia de San Blas. Con una puerta a la calle, de una sola nave y con unas pequeñas capillas, de una abundancia de matices artísticos imposibles de olvidar. El oro de sus retablos y la talla de su púlpito, son dos muestras de inigualable belleza. Una vez más en el arte americano, hay respuesta a la pregunta de si los mestizos le han dado algo a la creación espiritual. Quien lo dude hallará todos los símbolos de lo que iluminaba la inteligencia y el corazón de los cuzqueños:

sus animales, sus frutos, la flor regional que da encanto aún a sus jardines. Todo está reproducido minuciosamente. Con gracia y espontaneidad. Con riqueza de preciosidad artística. Todos los críticos de arte coinciden en afirmar que ese púlpito de San Blas es la mayor y más encumbrada manifestación de la talla en América y en España:

“Inicia la base un delicado festón esférico, de metal. De allí, como radios, parten hojas retorcidas, en forma de espiras, de cuyos fondos emergen ocho bustos humanos de los heresiarcas o herejes. Tienen los brazos en escorzo, simulando sostener la pesadumbre del púlpito y están con los labios abiertos, en una expresión de angustia. Entre estos ocho bustos, hay uno, de un moro, y otro que representa una mujer. Los heresiarcas, de barbas luengas, están con los bustos desnudos. Sobre éstos corren, al contorno, siete quimeras en cuyas bocas sostienen simbólicos racimos de uvas, que caen a manera de festones. Entre cada quimera hay un escudete elíptico, como un repujado plateresco. Por encima corren, a su vez, unas llaves retorcidas que unen la base con la taza.

“El antepecho está formado de las siguientes partes: un cornisamento sobre el que se asientan sus plintos las columnas. La cornisa está sostenida por cabezas de ángeles alados, de los que dos son de cuerpo entero, como cupidos. Barrocas columnas salomónicas, de capiteles corintios, con los fustes ornamentados con racimos de uvas, mitras y pelícanos —graciosos tallados en miniatura— decoran los contornos de la taza. Estos soportes forman columnatas de a tres cada una, y en los intercolumnios hay cinco doseles en forma de nichos, con las jambas retorcidas como tornillos. Dentro de cada nicho se encuentra la imagen de un Evangelista, y en el centro está la imagen de la Inmaculada, sobre nubes y amorcillos. Completan la brillantez ornamental de esta parte de la tribuna, hojas, espiras, festones, etc.

“Entre el antepecho y el tornavoz, adosado al muro sobre el que se sostiene el púlpito, se encuentra, en alto relieve y tallada también en madera, la imagen de San Blas, vestido de obispo, dentro de un doselete formado por columnas salomónicas”.

Todo es fascinante en Cuzco. No hay que olvidar que aquí nació la escuela cuzqueña, con una expresión pictórica peculiar, que influyó hacia los cuatro puntos cardinales en la época colonial. A pesar de los modelos europeos, especialmente españoles, se pudo establecer que el arte obedecía a unas singulares respuestas que daba el descendiente de los Incas. Por ello las descripciones de los Palacios Imperiales lo dejan a uno sorprendido por su elocuencia y su entrañable significado. Algo de magia corre por todas estas creaciones. Un hálito mítico nos pone en elación espiritual y nos contagia su poder de creación.

No hay nada concebido con mezquindad. Todo tiene un aire monumental. La grandiosidad aparece en los elementos utilizados, en las formas de sus monumentos, en los sistemas que emplearon para consagrar sus símbolos. Hay algo imponente que permanece e irradia. El poder incaico aquí se intuye con todo su esplendor. Cuando se a-

traviesa ciertas calles se queda como sobrecogido de advertir cómo concebían la dinámica circulatoria de la ciudad y cómo fueron construyendo cada tramo arquitectónico. Basta enrumbarse, por ejemplo, hacia el muro exterior de la Casa de las Escogidas (Aylla Wasi), en la actual calle de Loreto, para que la sorpresa crezca ante la magnitud de la edificación y la técnica arquitectónica que subyuga y atrae.

Como es lógico, esto se acentúa cuando se avanza hacia la colina en donde está la fortaleza de Sagsaywamán, que tuvo los tres oficios que integran la actividad del hombre: de fortín guerrero, de templo y de lugar de trabajo. Los bloques más pequeños pesan de veinte a treinta toneladas. No se localiza una sola viga para sostener, ni se usó el cemento para construir. Las piedras se trajeron de otros lugares mediante el sistema de rodamiento y la utilización de palancas de bronce. El historiador Markamm sostiene que no se encuentra en el mundo otra construcción igual. Hiram Bingham dice que es la "obra más grandiosa del antiguo hombre americano". Cuando la emoción se sosiega —decaer es una palabra imposible de usar aquí— entonces se halla uno con piedras de trescientas sesenta y una toneladas, puestas en sitio preferencial, cumpliendo una extraña e importante función arquitectónica. Acomodadas cómo? Nadie lo sabe. Es algo como de magia. El hombre aparece allí en todo su poder de creador arquitectónico.

Sobre una llanura ligeramente más alta, está lo que algunos consideran sitio de la justicia. Que otros juzgan como una interpretación de la concepción del tiempo, de la división que hacían de él, de su distribución en algo similar a lo que nos guía ahora: años, meses, días, etc. No es extraño. Lo lógico era que tuvieran una concepción completa de los fenómenos del cosmos.

Si se avanza hasta los Baños del Inca o las Ruinas de Tampusmachay, entonces vemos otras moles gigantescas de piedra. Lo que sorprende es cómo conocieron los sistemas de conducir el agua por canales perfectos, con una maestría en la utilización de los diferentes recursos de la caída, de ella, de su sometimiento a meandros, caminos, túneles, vueltas y revueltas para que llegara al Baño con generosidad y con una preciosa distribución, que hace el gusto de los ojos y de los sentidos.

Las ruinas de Enpo están en un roquedal extendido ampliamente. La roca central ocupa más o menos tres mil quinientos metros cuadrados. Hay muros con asientos como un anfiteatro, un lugar de esparcimiento o de justicia. Hay pasillos, habitaciones subterráneas, escalinatas, canales en profusión. Algunos hablan de que allí se adoraba el totem Puma. Otros que se hacían representaciones teatrales. Lo único cierto es que lo monumental vuelve a irrumpir con su agresiva composición e integración. Y nos deja aterrados que tanta grandeza se haya querido destruir, arrasar, sumergir en el olvido. Pero nada: allí está desafiante con su grandiosidad. Este valle que se levanta a tantos metros de la ciudad actual, va revelando un mundo incaico deslumbrante.

Cuando una hora después se encuentra uno en el diminuto pueblo de Chincheros, vuelve a crecer el pasmo: hay extensos muros pétreos. La Plaza, desierta, llena de silencio y soledad, tiene al fondo uno de ellos, con hornacinas de dos metros de alto. Después una explanada

conduce a la Iglesia. Sobre la entrada una pintura mural que resiste el paso del tiempo. Y trajes, muchos trajes típicos. Las mujeres hilando, con su rostro melancólico, al lado del fogón que está en el suelo, en una casa de una sola habitación; que es alcoba, cocina, lugar de descanso y de tertulia y por donde los animales pasean en promiscuidad con los hombres.

Al salir, volvemos hacia el busto que rompe la monotonía de la plaza. El rostro de un indio joven está allí proclamando su origen: nació en Chincheros, estudió en España y regresó a hacer la revolución de la Independencia: Mateo Pumacahua Chihuantito. Es un símbolo. En torno de él se reúnen para levantar la bandera en los días patrios. Entonces sienten esos lejanos hijos del Perú que están unidos, fuertemente vinculados a la historia. Muchos quizás sueñan con otro hijo de la tierra que los dirija en esta nueva ansia de libertad económica que los atosiga, desazona y los vuelve cavilosos. Y que, también, los ilumina de esperanza en ese extraño mundo de muros majestuosos de piedra y de soledad.

Por donde caminamos, nos descubre el guía "el camino del Inca". Es sabido que tuvieron los mejores medios de comunicación, que sus caminos no han sido substituídos. Que los han abandonado y más tarde han tenido que recurrir a ellos para encontrar salidas lógicas en esas extrañas y sobrecogedoras alturas. Esos incas dejaron, además, puentes, acueductos, desagües, riegos, terraplenes para agricultura, etc., que han sido ejemplo de habilidad, maestría y conocimiento. El uso de fertilizantes fue para ellos necesidad y apremio para mejorar cosechas, para conservar fresca la tierra, para que ella fuera sumisa en la producción, abundante en la cosecha, promisor y paridora de frutos.

Cuando íbamos escribiendo estas líneas, leímos una explicación de Uriel García —a quien recurrimos una vez más por lo comprensivo que es su mensaje de esa sugerente realidad cuzqueña— que nos pone en el camino de la interpretación auténtica de esa obra. Que de ella aquí como síntesis de nuestra perplejidad ante todo ese mensaje en el cual lo mestizo hace su aparición en monumentos, tallas, óleos y picaresca erudita de su pueblo:

"El analfabetismo de las masas aborígenes fue pues, en forma indirecta, una de las raíces para la producción artística del nuevo estilo cusqueño, algo así como una compensación que se daba al hombre aborigen "nuevo" a despecho de su situación de siervo. Fueron artistas indios y mestizos los que en todo el mundo quechua, desde el Apurímac hasta las serranías bolivianas y argentinas se apoderaron de la producción artística, a propósito de una aparente catequización y en favor de una opresiva colonización. El artista neindio tuvo necesidad de aprender a pensar en teología para ejecutar el arte, y a falta de una conciencia social renovada —que no podía dársela con mayor claridad su existencia social de hombre oprimido— se vió forzado, sin pensarlo ni quererlo, a crear el estilo de la "escuela cusqueña", añadida esta causa fundamental a aquellas anteriormente enumeradas. Creando así un

arte de propaganda y de "tendencia", aunque no de una tendencia sana, exigida por la vida misma, sino por los intereses de la colonización y del catecismo, intereses de la clase dominante.

"Este arte religioso y apologético, mayormente henchido por el fermento de la teología, vino a ser en manos de los artistas neoindios, a quienes se les dejó por entero la artesanía correspondiente, ejercida por ellos como una profesión pública, como "maestros de taller", vino a ser un camino hacia la liberación siendo un medio favorable a la servidumbre al mismo tiempo. Para ejercer sinceramente su arte religioso, vale decir, teológico, les era preciso descomponer, si así puede decirse, las ideas absolutas, tanto como lo hacían los metafísicos, reduciéndolas a sus términos concretos y sencillos. Las ideas de Dios, Ser, Esencia, trocadas en el "ser determinado", la "existencia", el "fenómeno", la "apariencia", que "reemplazarían al contenido antiguo por un contenido nuevo, superior", yendo entonces de la parte al todo, de lo sencillo a lo complejo, de lo real a lo ideal, etc. tomando el "fenómeno (en este caso el fenómeno plástico) como el medio de unidad de la apariencia y de la existencia". El artista neoindio tallaba la imagen de Dios como si se tratara de la imagen del doctrinero (fachada de Huáros), el misterio de la Trinidad lo expresaba en la "existencia", el "fenómeno", la "apariencia", de tres hombres figurados (catedral de Cusco), al señor del Santo Sepulcro le forraba con cuero de vaca, para mayor realismo (iglesia de Lampa), a San Isidro, patrón de los agricultores, le dotaban de las uñas de un obispo muerto en olor de santidad (iglesia de una provincia del Cusco), al soporte llamado "cariátide" por los griegos, le dio la apariencia de una india o "indiátide", el misterio de la Concepción lo explicó el pintor por medio de una pintura donde están acostados San José y la Virgen y encima de la cuja se ve la figura de un niño en brazos de la madre (coro de la catedral de Cusco). La sirena era el símbolo del harani (canción) y de la danza indígena, utilizadas en la iglesia. Podrían multiplicarse los ejemplos.

"La mentalidad del aborigen, mejor dicho, su conciencia social formada desde los orígenes históricos de la raza, tenía una concepción cosmológica del mundo que podría ser calificada de materialista porque partía de lo real, la luz cósmica, y no de lo meramente imaginario, la que se desenvolvía sucesivamente, por determinismo causal, trocándose en sol, luna, estrellas, etc., que pertenecían al "cielo" y en el agua, la tierra, las plantas, los animales, el hombre, que forman "la tierra", hasta el último término de la fusión entre cielo y tierra, por intermedio del trabajo del hombre, que era el fruto reproductivo. Esa conciencia social materialista, realista y hasta cierto punto dialéctica y espontánea, constituía la profunda base material de la concepción del mundo para el aborigen y en esa especie de matriz o impronta se acuñaba la teología reducida por el artista, en aquellos términos simples ya dichos, para la nueva concepción del mundo colonial, vale decir, para plasmar el nuevo arte catequístico.

"Además, el artista neoindio al descomponer el contenido dogmático de los modelos trasladados de Europa a sus elementos más simples, al copiarlos o imitarlos, era natural que, casi por instinto, desfogara en ese proceso sus sentimientos de siervo y de analfabeto repri-

midos, al unísono con su concepción racional y materialista del mundo —de su mundo andino—, modificándolos a sus modelos, trocándolos en la versión en nuevos “pensamientos por imágenes”, despojándoles entonces de sus expresiones místicas o extáticas, misticismo que ya no existía en el colonizador, a fin de que los siervos supieran distinguirlos de las imágenes europeas o sea del arte de la clase dominante, grato para los reyes, los grandes señores, en una palabra, reduciéndolos antes bien a la planimetría, abatiendo su dimensión fundamental, la perspectiva. Entonces la “apariencia”, el “fenómeno”, la “existencia” se trocaban para la mentalidad sencilla de los campesinos en “Taitacha” (nuestro padre), que en la escultura o en la pintura, en ningún caso, pongamos por caso, pudo ser una “piedad” de Gregorio Hernández ni un Cristo de cuatro clavos, de Velásquez, nada más que Taitacha Timblor, reproducido por millares para exornar los muros de humilladeros aldeanos, de figones y tabernas campesinas, trocado en la imagen del “caudillo” indígena, patizambo, cebrado, en patético e indisoluble vínculo con su ambiente, el búcaro de Nus-Chus (Salvia biflora), los cirios encendidos, la lámpara votiva colgada desde el plafón del trono, y, al margen de la pintura, el retrato del **“devoto” que todo debe formar una unidad artística y un pensamiento completo, dentro de su planimetría, algo semejante a las antiguas imágenes mágicas. De donde resultaba que otra de las características de la escuela cusqueña era su expresión plástica planimétrica y deformante.**

“A su vez el arte importado, sobre todo el barroco, de concepción idealista y dogmática, vale decir, de contenido petrificado, iba siendo cada vez más corroído por el virus degenerativo del sofisma, cultivado en las aulas universitarias y en la conducta desdoblada de los dominadores, cual en su vivero las polillas, en aulas y cátedras donde se seguía razonando como entre los feudos del siglo XIII, ese arte barroco al ingresar bajo el cielo de los Andes irradió desde su núcleo el Cusco hasta sus vastas constelaciones, por el Collasuyu y las sierras argentinas, perdiendo aquellas características del barroco español, que para el crítico Pillement expresaba “el sufrimiento, el ansia hacia el cielo, la resignación, la esperanza de una vida mejor por el éxtasis, arte de visionario” y se trocaba más bien en pura “apariencia”, arte dócil y engañoso para la simulación, en estilo alegre y pomposo, más bien que atormentado y místico, propicio para la colonización de millones de analfabetos que le participaba, en el fondo, el sofismo. Barroco alegre, hinchado de orgullo, como alegres y hartados eran el corregidor, el “feudatario” y el terrateniente.

“Ese barroco español fue el estilo más adecuado para la escuela cusqueña. En sus dos ramas, el barroco señorial y el barroco popular. Por antonomasia la escuela cusqueña es barroco popular antes que señorial.

“La escuela cusqueña produjo, naturalmente, el barroco señorial para el gusto de las clases aristocráticas; llamándose así a las copias más o menos exactas y a los plagios de pinturas o esculturas de maestros españoles y europeos en general”.

También estuvimos allí atrapados por el recuerdo histórico. La primera gran revolución social americana por aquí tuvo su asiento. Tupac Amaru recorrió estos caminos. Era un descendiente de antiguos poderes imperiales. Su oficio de arriero le dió oportunidad de caminar, de hablar, de meditar. De medir la distancia entre la ostentación limeña y la oscura tragedia de su provincia cuzqueña. De cómo fueron despojados de la tierra sus antiguos compañeros. Una rebeldía le nació en el alma. Le fue acompañando por valles, montañas. Le crecía en la soledad, cuando iba detrás de sus llamas y alpacas. Cuando las arreaba, viendo su aire majestuoso, con sus breves cabezas erguidas con dignidad y nobleza. Un día fue la Revolución de Tinta. Ella tenía, como la de José Antonio Galán, un aire pendenciero, de reivindicaciones económicas. Buscaba tierra para sus hombres? La lograron? No. Aún la esperan. Aquí en el Cuzco pensamos en ese simbolismo de Tupac Amaru. Atado a cuatro caballos fue descuartizado. Como no murió en el acto, se ordenó cortarle la lengua. Quedó, así abierto sobre la plaza, como una estrella de cuatro puntas, señalando los cuatro puntos cardinales de la justicia social americana. Los representantes del Rey, que eran los tiranos de entonces, dejaron muy claro que la palabra sería perseguida al arrancarle el medio de comunicación al caudillo. Ese pueblo del Cuzco, de América, piensa que aún muchos silencios tendrá que resistir antes de que pueda utilizar su voz. Decir su verdad, la suya. La del pueblo y su esperanza.