

**Año II
Invierno Andino**

**E
S
T
U
D
I
O
S
/
E
N
T
R
E
V
I
S
T
A
/
C
R
E
A
C
I
O
N**

Enero-Junio '96

CORDILLERA

Revista Literaria

Huaraz - Perú

UNMSM-CEDOC

UNMSM-CEDOC

CORDILLERA

Revista Literaria

Director : Efraín Rosales Alvarado

Coordinador : Segundo Castro García

Editores : Néstor Espinoza Haro
Félix Julca Guerrero
César Ropón Torres
Carlos Toledo Quiñones

COMPOSICION, ARTE E IMPRESION:

Editorial Libertad
La Constancia 220 - Trujillo

DISEÑO DE CARATULA:

Selene Rosales Agüero

CORRESPONDENCIA Y CANJE:

Efraín Rosales Alvarado
Las Gaviotas 1254 - Los Pinos
Teléf. (044) 285771
Trujillo-Perú

Carlos Toledo Quiñones
Jr. Amadeo Figueroa 1046
Teléf. (044) 722758
Huaraz-Perú

CONTENIDO

PRESENTACION	7
ESTUDIOS	
- <i>Segundo Castro García: Marginalidad y técnica en Tres historias sublevantes</i> de Julio Ramón Ribeyro	11
- <i>César Ropón Torres: Amor, religión y sociedad en García Márquez.</i>	25
- <i>Félix Julca Guerrero: Mitificación de Uchku Pedro en Cordillera Negra</i> de Oscar Colchado.	31
- <i>Néstor Espinoza Haro: El testamento poético-político de César Vallejo.</i>	39
- <i>Efraín Rosales Alvarado: La poesía de Celso Torres Figueroa</i>	47
- <i>José Sotelo Mejía: Hugo, el inmenso.</i>	53
- <i>Saniel Lozano Alvarado: Aproximaciones: Sociedad andina y literatura indigenista en el Perú.</i>	61
- <i>Carlos Toledo Quiñones: La comunicación en el Mito de los Huaris.</i>	69
- <i>Jacinto Córdova Guimaraes: La condicionalidad en el quechua ancashino.</i>	77
ENTREVISTA	
- <i>Oscar Colchado Lucio: Entre el mar y las montañas. Conversación con Carlos Toledo Quiñones.</i>	85
CREACION	
- <i>Abdón Dextre Henostroza</i>	97
CONVOCATORIA	101

1947

1947

1947

1947

1947

1947

1947

1947

1947

1947

1947

1947

1947

1947

1947

1947

1947

1947

1947

1947

1947

1947

1947

1947

1947

ESTUDIOS

PRESENTACION

*En 1987 apareció el primer número de la revista **Cordillera**, en edición a mimeógrafo e impulsada por el grupo cultural del mismo nombre. Como sucede con otras de su género, la revista también sucumbió a los avatares que significa publicar en el Perú, debido al escaso incentivo que tienen ediciones de esta naturaleza en nuestro país.*

Han transcurrido cerca de diez años para que otra vez se retome esta idea, a todas luces quijotesca en un ambiente cultural inerte como lo es cualquiera de provincia.

*Ahora empieza la segunda época de **Cordillera**, con la esperanza de publicarla en forma continua en periodicidad semestral.*

*Con **Cordillera** se plasma, entonces, el anhelo de editar en Huaraz y la región Chavín una revista especializada en la que se ejerciten los diferentes tópicos que encierra la literatura regional, insertada al mundo en desarrollo.*

Hoy, pues, la ponemos en tus manos nuevamente. Los que integramos la plana de colaboradores-editores tenemos el deseo particular de crear conciencia literaria, a través de los respectivos trabajos que presentemos en cada número.

Aspiramos, por otro lado, a consolidar o iniciar la unidad regional en la práctica. Cada colaborador madurará sus inquietudes, partiendo, en lo posible, de su identificación hacia un proyecto que debata la creación, teoría, historia y crítica literarias.

Nuestra ausencia en la escritura estos años aparenta un silencio, una derrota ante la indiferencia y los problemas que conlleva el oficio de la literatura. En realidad, han sido respuesta a la invitación de trajinar en la región, conocer más de cerca sus problemas culturales y quehacer literario, recoger experiencias y enriquecer esta tarea-compromiso de engarzar los esfuerzos regionales al nacional. Han sido años de difusión y diálogo.

El Director

PRESENTATION

The 1982 presentation of the project was held in the city of Lima, Peru, on the 15th of October. The project was presented to the members of the Board of Directors of the National Institute of Health, who were accompanied by the members of the project team. The presentation was held in the presence of the members of the Board of Directors of the National Institute of Health, who were accompanied by the members of the project team.

The project was presented to the members of the Board of Directors of the National Institute of Health, who were accompanied by the members of the project team. The presentation was held in the presence of the members of the Board of Directors of the National Institute of Health, who were accompanied by the members of the project team.

The project was presented to the members of the Board of Directors of the National Institute of Health, who were accompanied by the members of the project team. The presentation was held in the presence of the members of the Board of Directors of the National Institute of Health, who were accompanied by the members of the project team.

The project was presented to the members of the Board of Directors of the National Institute of Health, who were accompanied by the members of the project team. The presentation was held in the presence of the members of the Board of Directors of the National Institute of Health, who were accompanied by the members of the project team.

The project was presented to the members of the Board of Directors of the National Institute of Health, who were accompanied by the members of the project team. The presentation was held in the presence of the members of the Board of Directors of the National Institute of Health, who were accompanied by the members of the project team.

The project was presented to the members of the Board of Directors of the National Institute of Health, who were accompanied by the members of the project team. The presentation was held in the presence of the members of the Board of Directors of the National Institute of Health, who were accompanied by the members of the project team.

MARGINALIDAD Y TECNICA EN TRES HISTORIAS SUBLEVANTES DE JULIO RAMON RIBEYRO

Segundo Castro García

Los críticos coinciden en afirmar que los cuentos de Julio Ramón Ribeyro generalmente presentan personajes marginales. Así, Luis Fernando Vidal dice: La narrativa corta de Ribeyro señala tres tipos de seres: los integrados, los marginales y los desarraigados.¹ Alejandro Losada, refiriéndose al mismo autor, sostiene: "Si sus personajes son excéntricos, marginales, no son tratados en lo que difieren del resto de los hombres, sino en cuanto son paradigmas de su destino".² Por su parte, Roland Forgues indica: "... los personajes de Ribeyro, pequeños burgueses o desclasados y marginales en su gran mayoría, actúan en un mundo degradado y demoníaco que no logran comprender".³

Las opiniones de los tres estudiosos proporcionan una pista para deslizar una inicial reflexión en *Tres historias sublevantes* (1964), de Julio Ramón Ribeyro.⁴

La obra consta de tres cuentos: "Al pie del acantilado", "El chaco" y "Fénix", ambientados respectivamente en la costa, sierra y selva del Perú. En primer lugar, abordaremos la marginalidad en cada uno de ellos.

-
1. Luis Fernando Vidal: "Ribeyro y los espejos repetidos", en: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, I, 1, Lima, primer semestre 1975, p. 82.
 2. Alejandro Losada: *Creación y praxis*, pp. 84-85.
 3. Roland Forgues: *Palabra viva*, tomo I, p. 17.
 4. Utilizo citas de *La palabra del mudo*, Lima, Milla Batres, segunda edición, 1977, tomo II.

“Al pie del acantilado”

El cuento es la historia de una familia marginal -don Leandro y sus hijos Pepe y Toribio- que buscan un lugar donde vivir, pues venían “hu- yendo de la ciudad como bandidos porque los escribanos y policías nos habían echado de quinta en quinta y de corralón en corralón” (p. 7).

Esta alusión nos hace ver que se trata de seres sumamente desposeí- dos, cuyo único anhelo era encontrar un lugar donde construir su vivienda.

El término vivienda lo usamos en forma eufemística, ya que su cons- trucción constituye una afrenta para la dignidad y condición humanas. El terreno elegido está abandonado, es de difícil acceso con una amenaza permanente: el derrumbe del acantilado. Luego, notemos cómo son las casas de los vecinos:

... de pronto se ponían desesperadamente a construir una casa con lo que tenían al alcance de la mano. Sus casas eran de cartón, de latas chancadas, de piedras, de cañas, de costales, de esteras, de todo aquello que podía encerrar un espacio y separarlo del mundo. (p. 18).

De toda esta situación habitacional miserable se salva un poco don Leandro y sus hijos gracias a una tenacidad a toda prueba. Inicialmente, con mucho esfuerzo, la familia arranca madera de las antiguas cabinas de baños para construir su precaria casa; después, del mismo mar reco- gen el fierro que serviría para sostener el acantilado que se les venía encima; luego, don Leandro debe recuperarse del dolor que le produce la muerte de su hijo Pepe, devorado por el océano; finalmente tendrá que enfrentar la arremetida del juez y la incomprensión de los vecinos.

Para sacar los fierros del mar, don Leandro y Pepe inician una lucha epopéyica; se introducían muy de mañana, venciendo los remoli- nos, con su constancia admirable:

... fuimos tercios y nos desollamos las manos durante se- manas tirando a pulso o remolcando con sogas, desde la playa, una cuantas vigas oxidadas. (p. 10).

La lucha con los fierros continúa después para dejar limpio el mar, pues los bañistas les pagarían unos centavos si es que se podrían bañar en aguas libres de obstáculos. En esta secuencia, Pepe imita a su padre con una determinación briosa, ya que no le importa el invierno con su blanca bruma que llegaba de madrugada.

Consideramos que estas escenas han servido para que González Vigil asevere una idea: el cuento permanece como un himno a la grandeza humana: la lucha casi épica, a la par que trágica, contra el destino y el engranaje social.⁵

La grandeza humana, sin embargo, no les impide apartarse de su condición de marginales. Por eso es que los forasteros que a veces bajaban por el acantilado para ver de más cerca la caída del crepúsculo, exclamaban:

- *¡Qué hacen esos hombres!... Pasan horas sumergiéndose para atraer a la orilla un poco de chatarra. (p. 13).*

Además de la búsqueda de un techo, la marginalidad socioeconómica de don Leandro y su familia exhibe otro signo: la alimentación. Lo apreciamos después que la familia ubica el terreno en el acantilado: no sabían o no tenían qué comer. Para aliviar el hambre vagan por la playa buscando conchas y caracoles; es decir, lo que el mar les puede dar.

Por otro lado, la marginalidad socioeconómica conlleva la marginalidad educativa, frustrando un porvenir propio y decoroso. Hay una secuencia en la que Toribio increpa a su padre, don Leandro, que no le haya enviado a estudiar:

- *Si me hubieras mandado al colegio ahora sabría qué hacer y podría ganarme la vida. (p. 19)*

Hay también el problema de la legalidad familiar: Toribio huye con Delia, la hija del zapatero, en condición de pareja amancebada, sin contar con los mínimos recursos para la manutención.

Notamos que hay una oposición entre marginalidad y oficialidad. Si la primera es sacrificio y lucha, la segunda es poder e insensibilidad. Donde aparece la oficialidad –representada por el juez, los peritos, el escribano y el propio abogado defensor– ahí don Leandro y Samuel sospechan que sucederá algo malo para ellos.

Al presentarse por primera vez los peritos en los terrenos ocupados por las familias desposeídas, don Leandro se inquieta con su intuición de viejo sufrido: “esa gente no me gusta” dirá porque supone que le van a cobrar algún impuesto; lo mismo afirma Samuel:

- *A mí tampoco -dijo Samuel-. Usan tongo. Mala señal. (p. 22)*

5. Ricardo Gonzáles Vigil: El cuento peruano 1959-1967, p. 67.

También el juez produce zozobra entre los invasores: es él quien ordena a los obreros arrasar las chozas.

El abogado contratado por don Leandro, grita airado cuando las familias le reclaman por su defensa mal llevada:

- ¡Los juicios se ganan o se pierden! Yo no tengo ya nada que ver. Esto no es una tienda donde se devuelve la plata si el producto es malo. Esta es la oficina de un abogado.
(p. 26)

“El chaco”

Narra la rivalidad del exminero andino Sixto Molina contra el hacendado don Santiago y su hijo José. Molina es un personaje marginal porque vive aparte del sistema establecido y lucha contra él en un duelo a muerte, del que saldrá irremediamente derrotado.

Al principio del cuento se vislumbra una marginalidad respecto al medio social, ya que Sixto no participaba de las costumbres del pueblo:

No iba a las procesiones ni a escuchar los sermones. Vivía solo, con sus tres carneros y sus dos vaquillas. (p. 35)

Esta forma de marginalidad, sin embargo, no se desarrolla y sólo queda la de índole socioeconómica.

El enfrentamiento tiene dos aspectos: primero es en base a palabras y gestos, en los que reluce la burla de Sixto y la rabia de don Santiago y su hijo; después suceden los hechos, consistentes en una cacería, debido a que Molina había provocado daños en las propiedades del gamonal.

Es difícil captar la causa de la animadversión que le tiene Sixto a don Santiago, dado que no les acerca ninguna relación. Hay la referencia de que Sixto trabajó en la mina, de la cual regresa tísico, pero nunca en la hacienda. Quizá haya una razón indirecta: Molina padre muere asmático de tanto levantarse a las tres de la mañana, en medio de las heladas, para espantar a los zorros de los corrales del hacendado. Pero don Santiago decía que el viejo murió asmático de tanto fumar las colillas que él botaba.

Al margen de la razón, la agresividad de Sixto se traduce primero en palabras y gestos, a los cuales también responden padre e hijo.

Las riñas empiezan cuando José pasa cerca de Sixto y éste no lo saluda. Se miran largo “como buscándose querella” dice el narrador. Veamos la siguiente secuencia:

- No te conozco -dijo el niño José-. Pero por la cara que tienes debes ser minero y huaripampino. ¿No sabes decir buenos días?

Sixto se rió como nunca lo había oído yo, dándose puñetes en el vientre y cogiéndose luego más abajo las partes de la vergüenza.

- ¿De dónde ha salido éste? -me preguntó el niño José- ¿Más idiotas todavía en Huaripampa? (p. 36)

En otra escena, en la que Santiago le dice “Estás tísico y pronto vas a morir” (p. 38) Sixto se echa a reír y se lleva las manos a la entrepierna.

Estos tocamientos parecerían delatar a un personaje burdo; empero da muestras de fina ironía en el diálogo en que el exminero simula no entender castellano y ridiculiza al terrateniente y su hijo con respuestas sarcásticas sobre la piedra grande y la piedra chica. (pp. 37-38).

En cuanto a la cacería, Sixto pelea solo contra sesenta hombres. Lógicamente, es derrotado y su cuerpo queda tan agujereado que la lluvia lo podía atravesar como un colador.

Claro está, a don Santiago y sus hombres les había costado bastante esfuerzo para ubicarlo en las minas en las que se refugiaba, a tal punto que ya empezaban a desanimarse:

- ¡Esto se jodió! -dijo don Santiago- ¡Diez horas de chaco y nada! (p. 55)

Como en “Al pie del acantilado”, en “El chaco” el mundo oficial también es poderoso. El gamonal tenía la seguridad de la ayuda del Prefecto, la que se efectiviza con la presencia policial. Además, su poder atrae a seres provenientes del mundo marginal, quienes son sumisos e incondicionales. Por ejemplo, el mayordomo Justo Arrayán, quien expone su integridad física por defender a José; el personero Celestino Pumari, quien se alegra que el patrón haya matado las vaquillas del exminero.

Junto a Arrayán y Pumari, hay otros cholos anónimos que se habían criado en la hacienda y que ya eran como de la familia de don Santiago. Se sienten identificados con el patrón, les conduce el mismo deseo de venganza contra Sixto.

Este servilismo es recriminado por el protagonista:

– Ustedes tienen sangre de calandria –les decía–. Alma de borrego tienen. Lamen la pezuña del patrón. (p. 42).

Así pues, Luis Fernando Vidal tiene toda la razón al sostener que “El chaco” es un cuento en el que los aparceros, proviniendo del universo marginal, sirven de apoyatura a la existencia oficial-estatuida.

“Fénix”

En el tercer título de **Tres historias sublevantes**, cada uno de los personajes principales tiene una marginalidad inherente. Fénix encarna la marginalidad como ser humano: queda reducido a representar el papel de un animal dentro de un circo, el oso Kong. Su época gloriosa de boxeador pertenece al pasado, ese tiempo en que su fotografía salía en “La crónica”, con el poderoso apelativo de “La dinamita de Paramonga”.

Al respecto, reparemos en lo que se dice a sí mismo: “Después de haber dado los golpes, soy yo ahora el que los recibe y duro, sin descanso, como la buena bestia que soy” (p. 62)

En su condición de ser humano, Fénix carece del afecto de los demás: Irma no lo amaba porque había llegado demasiado tarde a su vida, ya viejo, sin fuerza; Max, tampoco: le cobra por echarle agua durante las noches calurosas de la selva; Marcial Chacón, peor: sólo ve en Fénix a un instrumento de trabajo. Se justifica entonces que sus palabras más tiernas no sean para un humano, sino para un animal, el oso: lo llama “mi viejo hermano”, “hermanito”, “mi pariente”.

El propietario del circo, Marcial Chacón es un marginal como empresario, pues tiene sus propias normas y establece sus propios criterios. Considera que los seres humanos actúan o trabajan cuando se les castiga igual que a los animales. Su filosofía para el trato con los demás se resume así:

A los animales como a la gente: a puntapiés. Nadie conoce mejor que yo el efecto moral de una buena patada. (p. 66)

Chacón llama para sí imbéciles a los chacareros que ven repetidamente la función circense, pese a que ellos contribuyen a la superviven-

cia del circo. No cree en la honradez de los demás, pero sí en el esfuerzo personal. Estafa al público al obligar a Fénix que se disfrace de oso. Aunque se considera inteligente reconoce que hay otros hombres superiores a él: los que tienen más plata, realidad que no podía tolerar.

Max es, según Luchting, un marginal biológico,⁶ debido a su condición de enano. Conciente de su estatura, sabe que los otros "artistas" lo desprecian. A cada instante se queja de su condición, en circunstancias que van desde un entretenimiento, como cazar mariposas, hasta algo fundamental en la vida: la necesidad de afecto amoroso. Son ilustrativas las siguientes frases:

Me gustan las mariposas... Si no fuera enano podría alcanzarlas con la mano cuando se paran en las ramas. (p. 63)

Enano soy, por desgracia, y cabezón y feo. No tengo mujer ni tendré. Soy como Fénix, el hombre fuerte, un hombre solo. (p. 63)

Para colmo, en su historia hay el precedente de que fue echado de un circo en Lima porque aparecieron otros enanos más enanos que él.

El teniente Sordi es un marginal dentro de su carrera militar. Está castigado en un lugar inhóspito, Corral Quemado, lejos de Lima y a cuarenta grados a la sombra. Así como Marcial Chacón encarna una caricatura de empresario, el teniente Sordi es una caricatura de militar: carece de control emocional (por esta razón lo castigan), descuidado en su apariencia con su uniforme, abusivo con el subordinado, y para completar su precaria personalidad, se cree un don juan consumado: "Teniente Sordi, teniente buena pinta", se complace.

No hay mucho qué decir de Irma, la contorsionista, salvo su condición de marginalidad sexual. Su papel es el de objeto de placer de Marcial Chacón y centro de la mirada lasciva del teniente Sordi.

Luchting estima que en los tres cuentos, la figura central es primitivamente, un outsider. Los tres son outsiders estrictamente socioeconómicos. Pero cuento tras cuento revelan importantes dimensiones adicionales.⁷ Consideramos que estas dimensiones adicionales adquieren el primer plano específicamente en "Fénix", determinando una marginalidad difícil de clasificar. Si bien el personaje Fénix asesina al

6. Wolfgang Luchting: J.R. Ribeyro y sus dobles, p. 62.

7. Wolfgang Luchting: ob. cit., p. 61.

dueño del circo, quien los explota, no lo hace con la conciencia ni el discurso evidentemente políticos que sí tiene Sixto Molina en "El chaco".

La técnica

Wolfgang Kayser establece que se llamam técnica a todo manejo conciente de los recursos artísticos.⁸

El propio Ribeyro también ha escrito sobre este tema y nos afirma que la técnica no es otra que la manera de organizar y ejecutar un relato, de modo que éste alcance su máximo de eficacia. Agrega que por lo menos durante quince siglos la técnica narrativa se ha limitado a tres procedimientos principales: la descripción, el diálogo y, en cierta forma, el soliloquio. También sostiene que a estas tres formas de narrativa tradicional se han agregado nuevos elementos como la conversión del soliloquio en monólogo interior.⁹

Para el estudio de la técnica en **Tres historias sublevantes** hemos escogido las ideas del propio autor, pues permite observar cómo las ha llevado al texto mismo. Inicialmente, entonces, nos ocuparemos de la descripción, del diálogo y del soliloquio.

La descripción

Martínez Bonati la define como "representación de aspectos inalterados de las cosas... o de hechos sin mayor duración".¹⁰

Por su parte, Castagnino indica que se describen seres, objetos, escenarios, ambientes. Acota que la razón de ser de la descripción es brindar estímulo para despertar imágenes en el lector, que resultarán más tangibles y concretas cuanto más intensos sean los estímulos sensoriales.¹¹

8. Wolfgang Kayser: Interpretación y análisis de la obra literaria, p. 247.

9. Julio Ramón Ribeyro: La caza sutil, pp. 107-108.

10. F. Martínez Bonati: La estructura de la obra literaria, p. 45.

11. Raúl H. Castagnino: El análisis literario, p. 147.

Veamos algunos ejemplos:

(Refiriéndose a la higuera) Estuve mirando largo rato sus hojas ásperas, su tallo tosco, sus pepas preñadas de púas que hieren la mano de quien intenta acariciarlas.

"Al pie del acantilado", p. 31.

Esta descripción establece una analogía entre el marginado social y la planta: ambos tienen que luchar contra un medio sórdido y adverso.

Marcapampa es un cerro largo y peñascoso, con dos pendientes, una a cada extremo. Los costados son filudos y caen a pico sobre la pampa. Entre la roca crece la paja alta porque ni siquiera los borregos suben allí para morlarla.

"El chaco", p. 54.

Ribeyro enfatiza el relieve de la sierra peruana, el medio geográfico de difícil acceso para el hombre y el animal.

El diálogo

Nuestro autor utiliza lo que Castagnino llama un juego dialogal directo, donde el narrador, siendo personaje-interlocutor hace notar su presencia, desdoblándose en hablante y acotante,¹² como vemos en el siguiente ejemplo:

- No veo a Pepe -me dijo Toribio- Hace rato que entró pero no lo veo. Fue nadando con la sierra y la picota.

En ese momento sentí miedo. Fue una cosa violenta que me apretó la garganta, pero me dominé.

- Quizás esté buceando -dije.

- No podría aguantar tanto rato bajo el agua -respondió Toribio.

Volví a sentir miedo. En vano miraba hacia el mar, buscando el esqueleto de la barcaza.

"Al pie del acantilado", p. 15

12. Raúl H. Castagnino: ob. cit., p. 152.

El soliloquio

Consiste en reproducir el pensamiento de un personaje que discute sin tener un interlocutor al lado, con el cual intercambie sus impresiones. El narrador penetra en la interioridad y en la vida mental y subjetiva del personaje para hacerla conocer no a los otros personajes, sino al lector. Desaparece la intervención del narrador y accedemos directamente al flujo de pensamiento del personaje. Debe precisarse que no tiene las características de un discurso lógico, coherente y sistemático. Sólo es esencial en relación con el discurso narrativo de la obra.¹³

El soliloquio está presente en "Fénix", como único recurso narrativo, como apreciamos en el soliloquio del teniente Sordi:

Carajo, me dijo el capitán Rodríguez, carajo delante de mi tropa. Carajo me dijo en el cuartel de San Martín de Miraflores. Los cholos estaban alineados en un grupo de combate... Carajo, me dijo el capitán delante de mis cholos. Eso no se dice cuando hay subordinados.

"Fénix", p. 64.

Además de las técnicas mencionadas por Ribeyro, ejemplificadas con su propia obra, tenemos otra referida a la perspectiva del narrador y denominada el Punto de Vista.

El punto de vista

Es la posición del narrador al presentar el relato. Se puede narrar en primera, segunda y tercera personas, así como desde una perspectiva múltiple o contrapunto.

En la narración en primera persona el narrador cuenta los hechos como si los hubiera vivido. Esta forma robustece la impresión de autenticidad; confiere siempre un sello de realidad y acorta la distancia entre el público y lo que va a ser narrado.¹⁴

Veamos dos ejemplos:

Nosotros somos como la higuera, como esa planta sal-

13. Antonio González: Estructura del texto novelístico, pp. 25-26.

14. Wolfgang Kayser: ob. cit., p. 247.

vaje que brota y se multiplica en los lugares más amargos y escarpados.

"Al pie del acantilado", p. 7.

Así fue como empezamos, yo y mis dos hijos, los tres solos. Nadie nos ayudó. Nadie nos dio jamás un mendrugo ni se lo pedimos tampoco a nadie.

"Al pie del acantilado", p. 8.

La primera persona, como apreciamos, se puede dar en singular o plural; en ambos ejemplos se narra una especie de autobiografía o memoria. Esta narración generalmente es de carácter introspectiva, que concede atención particular al análisis de las pasiones, de los sentimientos y de los propósitos del personaje. En términos de Aguiar E. Silva, conocemos sus emociones más sutiles, sus pensamientos más secretos.¹⁵

Referente a la narración en tercera persona, en ella el supuesto narrador queda fuera del plano de los acontecimientos. El narrador se transforma en auténtico demiurgo, conocedor de todos los sucesos en sus más pequeños detalles, sabe la historia de los personajes, penetra en lo más íntimo de las conciencias y en todos los meandros y secretos de la organización social. La visión de este creador omnisciente es panorámica y total. Un ejemplo:

Sixto llegó a las minas hace meses, junto con otros mineros huaripampinos. Venían a ver su pueblo, las retamas, las vacas que dejaron en el pastizal y a partir nuevamente hacia La Oroya...

"El chaco", p. 35.

Aquí se observa con claridad que se narra en tercera persona. El narrador sabe hace qué tiempo llegó Sixto a su pueblo, quiénes lo acompañaban, a qué habían retornado y a dónde viajarán otra vez.

Ahora veamos qué ocurre en el siguiente párrafo:

Nosotros creíamos que allí no más don Santiago le iba a rajar la cara de un fuetazo pero se quedó como atontado, pensando.

"El chaco", p. 38.

El narrador ha mudado de punto de vista a la primera persona, nosotros, por eso es que puede ser actor y testigo de los acontecimientos.

15. Vitor Manuel De Aguiar E. Silva: Teoría de la literatura, p. 234.

tos. En "El chaco", consiguientemente, se utilizan ambas perspectivas, aunque la tercera persona aparece en mayor grado.

Finalmente, en la perspectiva múltiple varias personas desempeñan el papel de narrador. El narrador está dentro del transcurso de la acción, vive la tensión temporal. Esta forma, en realidad, se trata de una variedad de la narración en primera persona.¹⁶

En "Fénix", el acontecimiento, dado por la vida en un circo que actúa en la selva peruana, seis son los narradores: el forzado Fénix, la contorsionista Irma, el propietario Marcial Chacón, el enano Max, el ordenanza Eusebio y el teniente Sordi.

Veamos cómo narran algunos de ellos:

Fénix:

Maldita idea la del patrón: quiere que me disfrace de oso. Si no fuera por la piel de monito no se hubiera acordado que había una piel de oso guardada en un baúl, una piel de oso con arañas, polillas y hasta pulgas. (p. 72)

Irma:

Caminar sobre la soga no es nada, torcerme hasta meter mi cabeza entre mis muslos tampoco, pero lo horrible son esas noches calientes, cuando el patrón viene a mi tienda o me lleva a la suya. (p. 65)

Teniente Sordi:

La mujercita tiene la cara hinchada y un poco de panza pero está buena, requetebuena. Me gustaría que me haga esas piruetas en la cama... (p. 71)

Miguel Gutiérrez juzga que cuando Ribeyro abandona en algunos textos su tono habitual de lenguaje, por otros más innovadores o modernos, como "Fénix", por ejemplo, resultan cuentos débiles.¹⁷

Creemos que esta observación a la experimentación técnica, disminuye el acierto de una nueva forma emprendida por el excelente cuentista nacional. La perspectiva múltiple en "Fénix" le permite indagar las conciencias de sus diversos personajes, presentándolos en su interioridad psicológica.

16. Wolfgang Kayser: ob. cit., p. 263.

17. Miguel Gutiérrez: La generación del cincuenta: Un mundo dividido, p. 120.

Bibliografía

- AGUIAR E. SILVA, Vítor M.: **Teoría de la literatura**, Madrid, Gredos, 7ª impresión, 1986.
- CASTAGNINO, Raúl H.: **El análisis literario**, Buenos Aires, El Ateneo, 1987.
- FORGUES, Roland: **Palabra viva**, Lima, Studium, 1988, t. I.
- GONZALEZ MONTES, A.: **Estructura del texto novelístico**, Lima, Latinoamericana Editores, segunda edición, 1988.
- GONZALEZ VIGIL, R.: **El cuento peruano 1959-1967**, Lima, Ediciones COPE, 1984.
- GUTIERREZ, MIGUEL: **La generación del cincuenta: Un mundo dividido**, Lima, Editorial LABRUSA, 1988.
- KAYSER, Wolfgang: **Interpretación y análisis de la obra literaria**, Madrid, Gredos, cuarta edición, 6ª reimpresión, 1985.
- LOSADA, Alejandro: **Creación y praxis**, Lima, edición de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1976.
- LUCHTING, Wolfgang: **J.R. Ribeyro y sus dobles**, Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1971.
- MARTINEZ BONATI, F.: **La estructura de la obra literaria**, Santiago de Chile, Universidad de Chile, 1960.
- RIBEYRO, Julio Ramón: **La caza sutil**, Lima, Milla Batres, 1976.

AMOR, RELIGION Y SOCIEDAD EN GARCIA MARQUEZ

César Ropón Torres

La última novela de Gabriel García Márquez, "Del Amor y Otros Demonios" (Santa Fe de Bogotá, Norma, 1994, 198 p.) tiene como protagonista a una niña de 12 años de edad, Sierva María de todos los Angeles cuando es mordida en el tobillo izquierdo por un perro rabioso. El suceso ocurre en una anónima ciudad portuaria del virreinato de Nueva Granada, durante la época colonial cuando la mayoría de los países latinoamericanos estaban bajo la tutela de España Imperial.

Bernarda Cabrera, madre de la niña, le restó importancia al accidente. Su esposo Don Ignacio de Alfaro y Dueñas, segundo marqués de Casaldueiro y señor del Darién, viendo a un mulato que agonizaba en el hospital atacado por el mal de rabia, desesperado rescató a Sierva del seno de los esclavos donde prácticamente había sido criada, y recurrió a los servicios de uno de los médicos más notables y controvertidos del lugar, el licenciado Abrenuncio de la Pereira Cao, quien con su peculiar profesionalismo sentenció que el mal aún no tenía cura.

El marqués apelará a todos los medios para que Sierva pueda salvarse y finalmente, ante los límites de la ciencia médica, le pondrá en manos del obispo Don Toribio de Cáceres y Virtudes. La niña fue encerrada en una celda del convento de Santa Clara que sirvió de cárcel a la Inquisición por 68 años. El sacerdote-bibliotecario Cayetano Delaura, de 36 años de edad, fue designado como su exorcizador, pues el obispo había afirmado que Sierva estaba poseída por el demonio. Sería el inicio violento del sufrimiento para la niña, quien tendría que soportar inclusive las burlas y los maltratos de las monjas.

Desde el primer momento en que el padre Cayetano conoció a la niña nació el amor. En una de sus varias visitas fue testigo del ataque de

unas convulsiones muy extrañas y comunicó el hecho al obispo. Este condenó al bibliotecario como enfermero de los leprosos en el hospital. La causa: por no enfrentar al demonio con la autoridad inapelable de Cristo, sino por la impertinencia de discutir con ellos. Pero por el gran amor que sentía por Sierva, huía en las noches, escalaba los muros del convento, recorría el túnel e ingresaba a la celda donde lo esperaba la niña con quien serían los protagonistas de un tierno romance. Las acciones se repetirían muchas noches más.

Durante la primera sesión de exorcismo Sierva fue maltratada como una verdadera endemoniada y sometida a un ritual espantoso. En la noche siguiente, el padre Cayetano, como era su costumbre, fue a verla pero grande fue su sorpresa cuando descubrió que el albañal estaba cerrado. Impelido por la pasión ingresó por la puerta misma del convento y fue atrapado por las monjas. El caso escandalizó a la ciudad y causó controversias entre los miembros de la iglesia. El padre Cayetano fue condenado por el Santo Oficio en plena plaza pública a su mismo castigo anterior.

Después de algunos días se iba a realizar la sexta sesión de exorcismo y siempre bajo la dirección del obispo. La guardiana entró a la celda a preparar a Sierva y la encontró muerta.

Sierva María, La Víctima

Sierva María es el producto de un amor por interés, hija de noble y plebeya. De cabellos rubios y largos, voz melodiosa, gran bailarina, hablaba varias lenguas y tenía el don de aprender rápidamente; era una niña singular. Nació en sólo siete meses y desde entonces sus padres se odiaban. Ella también fue odiada. Era el símbolo del odio encarnado de los padres.

Sólo se apiadó de ella su padre que le tenía menos rencor porque presencié las secuelas horripilantes de la rabia. Rápidamente la rescató del seno de los esclavos y "Trató de enseñarla a ser blanca de ley..." (p. 66). Aquí surge el problema de la educación. La niña se formó entre los esclavos de quienes asimiló su cultura y sus creencias mágico-religiosas. Por naturaleza era una negra esclava, pero su padre tratará de convertirla en blanca noble. Estamos ante un proceso de reeducación. Paradójicamente, Sierva los pocos días que permanecía en la casa del marqués

estaba esclavizada por las normas y formalidades del hogar; pero era libre entre los esclavos. Era víctima del odio que se profesaban sus progenitores, el odio que a la sazón fue su exiliador.

Sierva es también víctima de la Iglesia Católica. El obispo, guiado por su fanatismo religioso y aduciendo de que estaba poseída por el demonio, le puso en contacto con el padre Cayetano. Éste estimulado por la hermosa niña pasará de un ser racional a un ser pasional. Recurrirá a sus experiencias librescas y seducirá a la pequeña quien terminará atrapada en la red de la pasión intensa. Para efectivizar sus “anhelados proyectos” apelará, además, a los versos mágicos del poeta español Garcilaso de la Vega, llamado con justicia el “Poeta del Amor”. En la primera ocasión propicia y, rompiendo el amor platónico, viendo a la niña tan hermosa, suspiró hondo y recitó: “Oh dulces prendas por mí mal halladas” (p. 168), y “Algo se movió en el corazón de Sierva María, pues quiso oír el verso de nuevo” (p. 169). Es el paso de la inocencia a la pasión desenfadada. Como es evidente, nos encontramos ante la superposición de los sentimientos sobre la razón y la inocencia. Y esto es un rasgo netamente romántico.

Sierva aprendió las costumbres africanas. No pudo aprender aritmética, música ni ciencias naturales sencillamente porque era del mundo occidental y no “de su mundo africano” de esclavos en el cual fue formada. Tenía gran devoción por su pulsera y su collar a los que consideraba como unos talismanes y cuando intentaron despojárselos, se defendía con gran fiereza. Esta reacción era interpretada por las religiosas como las manifestaciones del demonio.

La Iglesia Católica Fanática

La sociedad colonial latinoamericana estaba dominada por la Iglesia Católica. En la novela se aprecia la gran responsabilidad que le cupo desempeñar a la Inquisición en el proceso de evangelización. La niña singular, Sierva, es señalada como una endemoniada porque no se admitía que una persona de tan corta edad ostentara tantas cualidades. Por eso fue enclaustrada en el convento. Arrancada de su hogar de esclavos y de su hogar formal de noble, sometida a los maltratos físicos y psicológicos de la Inquisición, y bajo la mirada irónica y despiadada de las monjas, estará muriéndose poco a poco. Y el narrador, como un vaticinio a su

destino desgraciado, señalará que se le encerró en una celda que está “Al final de todo, lo más lejos posible y dejado de la mano de Dios” (p. 87).

El convento de Santa Clara y el palacio de la diócesis representan a las instituciones de la Iglesia Católica que no cumplieron acertadamente con sus funciones y cuyos miembros no mostraron las virtudes que tanto proclamaron. Belicosos, concupiscentes, vivieron tonificados por el orgullo y carcomidos por el egoísmo. Desde esta perspectiva la novela se convierte en una condena de las acciones erróneas protagonizadas por la Inquisición durante el coloniaje. Se patentiza mejor cuando la protagonista y víctima es una hermosa niña de sólo 12 años de edad en la que se fusionan: la inocencia, la belleza y el talento, cualidades que sucumbieron en las garras del fanatismo religioso.

La religión se oponía al despertar científico y poseía gran poder de atracción. Los remotos síntomas de la rabia encarnados en Sierva, luego de un largo proceso de incubación, fueron considerados como una manifestación satánica. La religión bloqueaba así a la ciencia. Y cuando el obispo logra arrancar de las manos de Abrenuncio y otros médicos y curanderos que trataron a Sierva, estamos frente a la imposición de la religión sobre el espíritu científico. El marqués, que estaba “dejando de creer”, se vio obligado a ser creyente, un retorno para recuperar la fe que se iba perdiendo: “La oveja descarriada volvía al redil”.

Observamos además que es notoria la gran tarea de evangelización llevada a cabo en la época virreinal. Quitar a un pueblo como el americano sus creencias primitivas para imponer otra, no era tarea fácil. Es cierto que la Inquisición fue un método muy valioso para los católicos religiosos con fines proselitistas, pero no era el más adecuado por su crueldad y aberración. El proceso de evangelización aún no daba sus frutos reales, no llegaba a la conciencia de la población, sólo se quedaba en la superficie. Por eso el obispo diría: “Hemos atravesado el mar océano para imponer la ley de Cristo, y lo hemos logrado en las misas, en las procesiones, en las fiestas patronales, pero no en las almas” (p. 138).

La Caída de la Nobleza

Cuando el marqués pierde a su esposa Olalla de Mendoza se inicia el derrumbe de la nobleza. Decepcionado se negaba a contraer nupcias

por segunda vez. En estas circunstancias irrumpe la figura "... seductora, rapaz, parrandera y con una avidez de vientre para saciar un cuartel" (p. 15) de Bernarda Cabrera, quien la llevaría a su liquidación total. Impulsada por sus padres, con sentido arribista y con una estrategia bien planificada había violado al marqués para quedar embarazada y tener derecho sobre sus propiedades. Pero desde los primeros días no pudo amoldarse ni adaptarse a la nueva clase social. Estamos frente a un proceso de alienación temporal. Entonces, para encontrar el sentido de la vida y que propiamente requiera su naturaleza primitiva, tuvo que enredarse con el esclavo Judas Iscariote, quien con justicia se denomina así ya que traicionó al marqués, mientras que éste permanecía sufriendo en silencio cual un Cristo en vía crucis.

Cuando murió Olalla de Mendoza, la esclava Dominga de Adviento gobernaba la casa y el marqués vegetaba en el huerto. A la loca Dulce Olivia, quien había sido su primer amor, "...le confesó... que su desprecio por las fortunas terrestres y los cambios de su modo de ser no había sido por devoción sino por el pavor que le causó la pérdida súbita de la fe cuando vio el cuerpo de la esposa carbonizado por el rayo" (p. 57). A esto había que agregar la preocupación por "el mal de Sierva". Indudablemente que la decepción había tomado lugar. Nos recuerda a la novela "Pedro Páramo" del mexicano Juan Rulfo, en la que el Cacique se cruzó de brazos por la muerte de su esposa Susana y por venganza mató de hambre al pueblo de Comala. Aquí no será el pueblo la víctima sino la nobleza. Pero el móvil será el mismo: la muerte de la esposa. La muerte juega un papel muy importante. Bernarda, cuando falleció su amante, decepcionada, despilfarró el dinero y se prostituyó con los esclavos del trapiche. El marqués, decepcionado por la privación de la persona más querida, traerá abajo a su clase social. Esto es, además, el inicio del derrumbamiento de la nobleza peninsular en la sociedad colonial latinoamericana.

Cuando la nobleza estaba ya en proceso de descomposición aún mantenía sus diferencias y formalidades propias respecto al pueblo. Así es como la rabia era considerada un mal propio de la clase baja y era un deshonor que ataque a un miembro de la nobleza. También constituía una afrenta que un individuo noble esté poseído por el demonio. Por eso que Sierva casi era ignorada por su familia con la finalidad de enmascarar a la realidad, pero que al final no tuvo sus frutos.

Una Constante: La Soledad

No podría ser la excepción, en esta novela como en otras, García Márquez no se desprende de su tema favorito: la soledad, y que constituye una constante en sus obras. Al final de la novela *Bernarda* se refugia en la soledad del Trapiche. El marqués, al escuchar que su hija era abusada por el padre Cayetano, se consume en su soledad. Sierva María se martirizó en la soledad de la celda. El obispo quedará solo en el palacio de la diócesis. El condenado bibliotecario morderá la soledad en los ambientes del hospital. Todos los que empezaron estando juntos (marqués-Bernarda-Sierva y obispo-Cayetano) se esparcieron, aunque en la nobleza, pese a que en algún momento estaban juntos, cada uno ya vivía su soledad. Los personajes al tratar de huir de la afrenta o por su insaciable ambición o asidos por la alineación o tentados por el arribismo terminaron disueltos y condenados a la soledad.

En síntesis, la novela se encuadra dentro de la narrativa moderna y está entretrejida en un fondo histórico en la que el escritor colombiano trata temas como: el fanatismo religioso, el amor, el derrumbe de la nobleza, la soledad, entre otros. Es un amoldamiento entre historia y poesía, entre realidad e imaginación: el realismo mágico. Es un libro que nos invita a proyectarnos en uno de los problemas históricos más sustanciales de Latinoamérica.

Gabriel García Márquez nos entrega esta obra que, como todas sus novelas, será de mucha importancia para la literatura mundial y un aporte fundamental para la narrativa hispanoamericana contemporánea. Y, asimismo, como ya nos tiene acostumbrados, pone de manifiesto su gran capacidad imaginativa. Por ejemplo cuando se da cuenta de una niña que fue atacada por la diarrea y orinó hasta desbordar su aposento o, cuando las golondrinas en pleno vuelo defecan inundando la ciudad o, mejor aún, cuando Sierva está muerta escribe, que sólo “Los troncos de los cabellos le brotaban como burbujas en el cráneo rapado, y se les veía crecer” (p. 198).

El mensaje implícito es que, avizorando hacia el pasado, en las acciones realizadas por la Inquisición, durante la época colonial, debemos edificar el porvenir de todos los países de nuestro continente latinoamericano.

MITIFICACION DE UCHKU PEDRO EN CORDILLERA NEGRA DE OSCAR COLCHADO

Félix Julca Guerrero

Oscar Colchado Lucio, destacado escritor ancashino, ha adquirido ya un estilo muy personal, donde el universo de lo mítico, lo mágico y lo maravilloso de las concepciones andinas cumplen un rol fundamental en su producción literaria en general y en **Cordillera Negra** en especial. Todos ellos están trabajados estructuralmente con técnicas de la narrativa contemporánea, en forma sobria y asumiendo la mentalidad mítica de nuestra cultura ancestral (creencias andinas); quechuzando el español; y poniendo en contradicción dialéctica la religión andina con la religión cristiana.

Para tener todo lo que tiene Colchado, primero tenía que haber recopilado toda esa vasta tradición oral que existe en nuestra zona; para luego trabajar reelaborándolo los mitos, leyendas y cuentos orales, y ubicarlo en el contexto de nuestra época.

Todas las características hacen que algunos estudiosos lo ubiquen dentro del "neoindiginismo", tal es el caso de Tomás Escajadillo:

"Si nos hemos detenido en 'Cordillera Negra' es porque lo consideramos como el cuento individual más valioso y representativo de la narrativa 'neo-indigenista' posterior a 1971..." (1).

Al respecto, el mismo Oscar Colchado en una entrevista concedida al profesor Macedonio Villafán, afirma lo siguiente:

"...Yo diría que mi narrativa no es indigenista, sino más bien INDIGENA o aborígen; yo no escribo para conocer al indio, sino para conocerme a mí mismo.

Aunque mestizo racialmente, espiritualmente mi alma es india. Creo que ha llegado el momento que Mariátegui anunciara que cuando los indios dominemos la escritura y nuestras ideas estén orientadas a revelar nuestra esencia habrá surgido por fin la literatura indígena. En este momento, agrupados alrededor de la revista "Pueblo Indio", América muestra ya sus primeros intelectuales indios; no estoy vinculado a ellos, pero veo con regocijo este renacer del pueblo quechua. (...)

El mito y la literatura oral en todas sus formas son las únicas fuentes que disponemos para comprender a cabalidad el espíritu de las sociedades precolombinas; pues ellos simbolizan su comportamiento cotidiano, su concepción del mundo y de la vida..." (2).

Lo planteado por el poeta argentino, Esteban Echevarría, acerca de la poesía es decir: "La poesía como expresión nacional de un pueblo, debe tener un color local", es asumido por Oscar Colchado en la narrativa breve, como es el cuento. De esta manera, nuestro laureado narrador ancashino pretende la búsqueda de nuestra identidad cultural en el mundo andino con toda su complejidad mágico-religiosa.

"Cordillera Negra", uno de los mejores cuentos peruanos y aún hispanoamericanos de los últimos años, tiene como temática al movimiento campesino de 1885 desde la perspectiva popular (bando de Uchku Pedro), quechuizando el español y asumiendo lo real maravilloso de las creencias andinas, como diría Gonzales Vigil. El cuento en referencia, es el que da el título a todo el libro **Cordillera Negra**, conformado por un conjunto de siete cuentos; posiblemente dado a su importancia y calidad, Colchado prefirió aperturar con este trascendental cuento su joya literaria, **Cordillera Negra**.

Frente a la idealización y señorío de Pedro Pablo Atusparia en el **Amauta Atusparia** (1930) de Ernesto Reyna, Oscar Colchado narra el movimiento campesino de 1885 desde la perspectiva de un auténtico combatiente, rebelde y decidido; Pedro Celestino Cochachin De la Cruz Huarca, llamado como Uchku Pedro; al lado de él luchan Tomás Nolasco, en sus inicios hombre de Atusparia y con una profunda creencia religiosa católica, quien aboga para sacar en procesión al "Taita Mayo" por haber permitido el milagro de curarlo de su terrible mal. Pero, este personaje experimenta una transformación en sus actos y creencias, preci-

samente por la influencia de su jefe Uchku Pedro, donde termina como el más acérrimo y leal partidario de éste.

Hilario Cochachin, hijo de Uchku Pedro, es otro de los protagonistas del movimiento, quien utiliza a su querida de Quillo como trampa para sus perseguidores. Justo Solís, combatiente en la Cordillera Blanca, al ser derrotado por las fuerzas enemigas, se rinde ante ellos; este hecho es calificado por Uchku Pedro como traición y maldice acerbamente a este combatiente, porque debido a su actitud negativa, los aguerridos conchucanos se habían regresado a sus tierras creyendo que la guerrilla había terminado.

La iglesia católica también tiene presencia por medio del cura Fidel Olivas Escudero, personaje que actúa como apaciguador, pero en favor de la clase dominante y no de los indígenas minimizados y ultrajados constantemente. Estos actos hacen ver objetivamente que en la praxis social, la iglesia siempre ha actuado como un afiliado de la clase dominante bajo el pretexto de su credo religioso.

Pedro Pablo Atusparia, símbolo máximo del movimiento según algunos autores, como Ernesto Reyna y otros historiadores; en esta oportunidad aparece opacado y con una actitud pacifista y conciliador. Atusparia es un ferviente creyente católico del "Taita Mayo", Dios de los mishtis abusivos, según Uchku Pedro. Aquel, pedía respeto para las mujeres e hijos de sus enemigos, no acepta saqueos, ni incendios de los bienes de los enemigos. Firma su rendición para luego retirarse a su estancia de Marián.

En el cuento "Cordillera Negra", Atusparia aparece sólo en algunas líneas a manera de pinceladas muy efímeras, pero muy bien caracterizado en su personalidad y actuación.

Aparte de los personajes citados no podemos olvidarnos del pueblo que fue su actor principal, ahí se confundieron y se hermanaron los campesinos, artesanos y algunos intelectuales. Como podemos apreciar, Colchado enfoca este hecho histórico desde la perspectiva de un combatiente "menor", reivindicando de esta manera a Uchku Pedro, un socavonero que se convierte en la práctica, como el peor enemigo del orden; fue un auténtico estratega de acuerdo a las circunstancias de conflicto; sabiendo que el enemigo era superior en número, en armamento y en tecnología, evitó el enfrentamiento directo, sino por el contrario utilizó la llamada "la guerra de movimientos". Jorge Basadre, desde

el punto de vista histórico, diría:

"Sus correrías y depredaciones le dieron un prestigio legendario, convirtiéndose en el 'cuco' de los blancos y mestizos durante algunos meses" (3).

Lo dicho por Basadre está claramente plasmado en "Cordillera Negra", este legendario personaje acaba su vida traicionado, apresado y fusilado sin ninguna compasión ni clemencia por parte de las fuerzas del orden, además de no haber recibido el perdón por parte de la iglesia católica.

Por su parte, Atusparia, un Alcalde Pedáneo, reconocido por las autoridades de Huaraz, se caracteriza por su actitud pacifista y conciliadora, es perdonado por las autoridades del orden y termina su acción bélica herido y firmando el acta para deponer las armas, para luego dirigirse a su estancia de Marián Pampa y vivir allí.

Para Colchado, el símbolo máximo del movimiento es Uchku Pedro, por ser un luchador consecuente con sus ideas, inalienable en sus actos, que demuestra paso a paso en la práctica. Antes de la aparición de **Cordillera Negra**, Mariátegui ya decía:

"Uchku Pedro, terrible guerrillero, sería más que Atusparia su personaje representativo" (4).

En conclusión, Colchado quiere ser honrado con la historia y los hechos de este movimiento, por lo que reivindica al verdadero héroe y símbolo máximo del 85 en la figura de Uchku Pedro.

Desde el punto de vista religioso se revela el anticristianismo de Uchku Pedro, éste desplaza al Taita Mayo a otro plano, le trata como si fuera su igual, incluso pretende destruirlo. Para Uchku Pedro existe un solo Dios, el Taita Wiracocha, que aparece bajo la forma de un gigantesco cóndor, puma, serpiente, rayos solares extraños, truenos, etc.; es decir, de acuerdo a las circunstancias aparece adoptando diferentes formas:

"De repente notamos sobre el suelo, la sombra alargada de un ave que se arrastraba. Alzamos nuestros ojos al cielo y vimos: un enorme y majestuoso cóndor que con sus soberbias alas bien abiertas, volaba en círculos en nuestro encima. ¿Veíamos?, el Uchku nos señalaba con alborozo, ¿Habíamos visto cóndor más grande?, sacó su sombrero como saludándolo. No seguro, porque eso que estaba arriba ni siquiera era cóndor, los demás arruga-

mos las cejas, era Taita Wiracocha, ¿no sabíamos?, a veces se aparecía en forma de cóndor, otras de puma o de serpiente...” (p. 15).

El Dios Wiracocha es todo poderoso, nada es imposible, incluso puede dar vida a las piedras para convertirlos en sugeridos soldados.

Uchku Pedro a diferencia de Atusparia y Tomás Nolasco no es un creyente católico, sino más bien, es un hombre ciegamente creyente en los dioses tutelares indígenas que tienen presencia desde las épocas pre-hispánicas, como elementos conformantes de la cosmogonía religiosa de aquel entonces. Esta mística y creencia trata de insuflar en sus hombres, principalmente en Tomás Nolasco. En el desarrollo de la narración nos damos cuenta que lo asimila muy bien, sin olvidar el milagro de curación que le hizo el Taita Mayo.

El sacerdote Fidel Olivas Escudero, como representante de la iglesia católica va a parlamentar con Uchku Pedro invocando todas las deidades católicas:

“En nombre del Señor de Mayo, patrón de mi pueblo, y de su bendita madre, la santísima Virgen María, te pido valiente jefe guerrillero deponer las armas, siguiendo el ejemplo de tu jefe mayor, el gran Pedro Pablo Atusparia; que se ha retirado a su estancia de Marián Pampa, sacrificando glorias y orgullo, sólo para evitar más derramamiento de sangre.

- ¡Tatau!- dijo el Uchku Pedro escupiendo al suelo - Ni Atusparia ni tu dios, doctor, valen nada. Puedes irte nomás. Ya mañana por la tarde o pasado a lo más, si no reviento una bala por la bajada del Póngor, será señal que hemos hecho caso a tus consejos; pero más creo que será al contrario. ¡Adiós!” (pp. 13-14).

Concluimos afirmando, la creencia religiosa de Uchku Pedro pertenece a la cosmogonía andina. Por intermedio de él y la ficción neoindigenista, el autor hace que los lectores nos orientemos hacia el rescate de nuestros auténticos valores culturales pre-hispánicos. Esta pretensión es lograda en la persona de Tomás Nolasco, quien en sus inicios es un ferviente creyente católico que está al lado de Atusparia; pero poco a poco se va transformando y termina con una conducta y creencia religiosa invertida llegando a ser un acérrimo y leal partidario de Uchku Pedro.

Otro de los grandes aciertos logrados en esta obra viene a ser el uso de un lenguaje especial, que no es español, tampoco quechua propiamente dichos, sino por el contrario es un lenguaje mixtificado, hibridado, las expresiones tienen algo de ambos; es decir, Colchado muy sabiamente logra quechuizar algunas expresiones, haciendo comprensible para cualquier lector sin necesidad del uso de glosarios o algo semejante:

“Te espero, le dije, con mi bestia ensillada en la lomita del cementerio. ¡Achachay!, me respondió, ¿Qué pues no tienen miedo poray? Entonces volví a proponerle, que mejor a la salidita del camino a Cunca. Pero bandida la china, me había estado pulseando nomás. Capaz mi taita va molestar, me dijo, háblale a él mejor...” (p. 20).

“Así en una de esas que estoy, clarito lo veo al Uchku que entra, itacado su poncho, sus pistolas al cinto, que me dice, Mama Killa, nuestra madre luna, llorando sangre está, masqui mírala, allauchi, pena de nosotros tendrá sus pobres hijos...” (p. 24).

En el cuento en general y en las expresiones citadas encontramos un conjunto de palabras del quechua de Ancash, acuñadas con gran maestría en varios pasajes de la obra: así por ejemplo: “Allkos”, “china”, “achachay”, “taita”, “picsha”, “huicapeó”, “mama killa”, “allauchi”, “huajayllaron”, etc. Todos estos términos son muy comunes y usados con mucha frecuencia por los hablantes bilingües de nuestra zona. En consecuencia, las expresiones señaladas corresponden al castellano de nuestra zona, un español mixtificado.

El lenguaje utilizado en el cuento “Cordillera Negra” es del nivel coloquial en su generalidad; Colchado de acuerdo a las características sociolingüísticas de los personajes les otorga un tipo especial de lenguaje dando dinamismo y familiaridad. Es dinámico, porque es un lenguaje innovado y no estático, debido a que el autor sale de los límites normativos, tal como lo hicieron los románticos en su tiempo, la liberación del lenguaje respecto a la Academia y la gramática; y la originalidad e independencia lingüística y la autenticidad de la expresión literaria propuesta por los modernistas. Decimos que es familiar porque su uso se circunscribe como un hecho tan común para los hablantes bilingües del Callejón de Huaylas. Además, esta lengua coloquial utilizada por los personajes, se caracteriza por su versatilidad; es decir, capacidad de cambio constante. Se abrevian las palabras y las expresiones.

Igualmente es necesario anotar, que el uso de los apodos caracterizan y dan vida a este sistema lingüístico. Todas estas condiciones hacen que el lenguaje del cuento sea ágil, simple, rápida y de efectiva significación. De la misma forma la presencia de algunas variantes sintácticas y de construcción no se hacen esperar, como en el caso:

"IGUALITO A UN gato negro o yana puma, lo vi saltar al Uchku sobre su bestia, esa mañana en que todos, bien formados, iniciamos la marcha hacia Huaraz con intenciones de recuperarla" (p. 15).

Si traducimos al español a las palabras subrayadas, quedaría así: "negro puma", esta construcción no es usual en el español, sino "puma negro", o sea sustantivo + adjetivo y no a la inversa, que sí es usual y normal en el quechua.

Los planteamientos y aspiraciones de los poetas y escritores del siglo pasado, tales como el argentino Esteban Echevarría y el uruguayo Juan Zorrilla de San Martín; el primero, con la búsqueda del "color local" vía a lo nacional; y el segundo, con el uso por vez primera de los vocablos vernáculos en la literatura; son puestos en práctica por nuestro insigne escritor ancashino, Oscar Colchado. Entonces, la originalidad y la maestría del cuento peruano contemporáneo se logran mediante el acercamiento a la realidad (objetiva y maravillosa). Se generan en una conciencia concomitante bajo la forma de conciencia de la realidad. La conciencia lingüística, implica entonces, conciencia del hombre y de la vida circunstanciadas. Todos los aportes lingüísticos, anteriormente señalados, universalizan la cuentística de Colchado, porque el lenguaje está concebido como un hecho común y las instancias verbales unitarias-innovación o institución, eventualidad o virtualidad son categorías solidarias integrantes del hecho sensible de la palabra.

Finalmente no podemos olvidar la presencia de lo real maravilloso en la producción literaria de Colchado; así en "Cordillera Negra" encontramos a un Uchku Pedro y Tomás Nolasco, como acérrimos creyentes en los dioses tutelares del Ande, ambos están movidos siempre por la fe; en los momentos difíciles siempre esperan un milagro de sus dioses o santos. De esta manera la realidad objetiva se imprime en la realidad maravillosa. El autor propone un juego delirante que disuelve la realidad y hace verosímil todo lo maravilloso.

Cabe indicar que una obra literaria es un todo armónico, que no

permite hacer taxativamente separaciones ni aislamientos de sus partes, porque cada una está en relación con la otra de acuerdo a la función específica que tiene dentro del texto, por cuanto, decir que éste es netamente objetivo y lo otro real maravilloso resultaría nefasto. Lo que damos a conocer son sólo las partes más saltantes de este último.

Todo lector de "Cordillera Negra" terminará impactado por el "efecto final" de este relato, donde el narrador-protagonista, Tomás Nolasco, después de un encuentro mágico con el Dios Wiracocha (Yana Puma) se ve inundado de sopores, su cuerpo se va endureciendo hasta quedar convertido en una piedra.

Bibliografía

- ESCAJADILLO, Tomás: **La narrativa indigenista peruana**. Lima, Editorial Mantaro, 1994, Pág. 181
- CORDILLERA. Revista Literaria N° 01, Huaraz. Edición de Homenaje, 1987 Pág. 41.
- BASADRE, Jorge: **La Multitud**. Pág. 223.
- MARIATEGUI, José C.: **Ideología y Política**. Pág. 181.
- COLCHADO L., Oscar: **Cordillera Negra**. Lima, Lluvia Editores, 1985; Todas las citas son de esta edición.

EL TESTAMENTO POETICO-POLITICO DE CESAR VALLEJO

Néstor Espinoza Haro

César Vallejo es, ciertamente, un hontanar. Es uno de los pocos autores peruanos que, así como José Carlos Mariátegui, tiene tal irradiación, atracción y riqueza, para convocar a mucha gente a ocuparse de su obra literaria.

Ya se han celebrado los centenarios de Chocano, Eguren y otros escritores, pero no han tenido la misma trascendencia que los de estos dos autores más genuinos, universales y representativos del Perú.

La obra vallejjiana se presta a las más variadas interpretaciones y hallazgos, pero con la salvedad de que muchas de las lecturas e interpretaciones de Vallejo pueden ser simplemente antojadizas o extremadamente subjetivas, a tal punto que podrían terminar por desfigurar y falsear la identidad vallejjiana. De allí la necesidad de rescatar y resaltar la auténtica imagen de Vallejo y el verdadero contenido de su obra.

También, por nuestra parte, pretendemos una interpretación de un grupo de los poemas de Vallejo, de su libro póstumo "Poemas Humanos", que, a nuestro modesto entender, constituyen un testamento. Y no lo hacemos por simple capricho o gusto personal, sino partiendo de algo objetivo y concreto, su definición como hombre, artista y pensador revolucionario, que puso lo mejor y más logrado de su obra de plenitud artística al servicio de la causa de la liberación de los ofendidos y humillados del mundo, con el gesto más profundo y sublime de solidaridad humana.

Según el Código Civil vigente, el testamento es un acto jurídico por el cual una persona dispone que sus bienes, ya sea en forma total o parcial, pasen al poder de otra persona o personas, después de su fallecimiento. No sólo las personas que poseen fortuna material hacen testamento, este documento no es exclusivamente patrimonial. Por lo tanto, la

Y es un testamento político-poético, según nos parece, no porque signifique el fin de su vida y de sus ideas, una despedida sin retorno, sino, todo lo contrario, porque constituye una transferencia o legado de sus ideales y aspiraciones políticas a los demás, expresados en un lenguaje poético de lo más sobrecogedor y grandioso.

Vallejo no tiene para dejar a los suyos, que somos nosotros los integrantes del pueblo, más bienes que su pobreza, su poesía y su ideología. Y consciente de la finitud de la vida, desea que sus ideales sigan viviendo y proyectándose en otros.

Y de acuerdo a la clasificación testamentaria del Código Civil, su testamento tendría la forma de un testamento ológrafo.

No está de más aclarar que "Poemas Humanos" es la culminación de la búsqueda estilística y poética de Vallejo. En ellos, Vallejo se ha encontrado, por fin, en toda su estatura de creador genial y revolucionador de la palabra y políticamente revolucionario. Se transfigura, señores. Es el Vallejo que admiramos, que admira el mundo, que hacemos nuestro y, al mismo tiempo, nos hace suyo. Es el fruto mayor de la poesía de Vallejo, la plenitud de su trabajo artístico-literario e ideológico y de su definición como combatiente por la libertad humana y la solidaridad con los humillados y ofendidos, hoy; y, mañana, con todos los hombres; esto sólo será posible en una sociedad socialista sin clases.

El primer poema de su testamento es una especie de preludeo a su despedida y mensaje:

*"De todo esto yo soy el único que parte.
De este banco me voy, de mis calzones,
de mi gran situación, de mis acciones
de mi número hendido parte a parte,
de todo esto yo soy el único que parte.*

*De los Campos Elíseos o al dar vuelta
la extraña callejuela de la Luna,
mi defunción se va, parte mi cuna
y, rodeada de gente, sola, suelta,
mi semejanza humana da vuelta
y despacha sus sombras una a una.*

*Y me alejo de todo, porque todo
se queda para hacer la coartada:*

última declaración de voluntad del causante puede estar vinculada a los más variados asuntos, como disposición de su cuerpo, reconocimiento de derechos ajenos, confesión póstuma de determinado credo político o religioso, etc.

El Código Civil establece también tres clases de testamentos ordinarios: *a)* testamento otorgado por escritura pública, cuando se lleva a cabo ante notario público y con testigos; *b)* testamento cerrado, cuando el documento en el que se otorga el testamento es colocado dentro de un sobre debidamente cerrado, para ser entregado al notario, a fin de que éste, a su vez, entregue al juez, a la muerte del testador, por solicitud de parte interesada; y *c)* testamento ológrafo, si es totalmente escrito, fechado y firmado por el propio testador, para ser presentado al juez y ser leído por éste ante los herederos, previa protocolización del documento.

Naturalmente, en el caso del testamento vallejiano, lo presentamos de una manera traslaticia, no en su forma legal, sino simplemente en su contenido, como un sentir, un credo, una disposición de voluntad y pensamiento ante la situación de los pobres del mundo y las estructuras sociales opresivas y, desde luego, como invaluable legado a la humanidad toda.

De otro lado, se trata de un testamento político hecho poéticamente, ya que todo testamento es una suerte de confesión final. Y nadie puede dudar de la filiación política socialista de César Vallejo. Tal vez, un poeta purista, aparentemente, estaría incapacitado de hacer un testamento político-literario, ya que en su quehacer artístico cree separar la literatura de su convicción y práctica políticas o simplemente cree ser ajeno a la política. Pero, en realidad, todo hombre, poeta o no, es un animal político. Sin política y de existir algún hombre de esta naturaleza, sería simplemente un ser fantasmal. Lo cierto es que también esta manera de pensar y comportarse es una postura política y no hay escapatoria a ella, con la única diferencia de que resulta conservadora y a favor del estado quo vigente.

En "Poemas Humanos", destacan cinco temas sucesivos, desde el que se titula "París, octubre 1936" hasta el denominado "Los desgraciados", los que, a nuestro juicio, muy bien pueden constituir el testamento poético y político de César Vallejo. Tienen tal intensidad de fondo y tal perfección formal y carga de sensibilidad humana, humanísima, personal y universal a la vez, que, suponemos, ninguna persona sensible escapa a su impacto intimista e intimidador.

EL TESTAMENTO POETICO-POLITICO DE CESAR VALLEJO

Néstor Espinoza Haro

César Vallejo es, ciertamente, un hontanar. Es uno de los pocos autores peruanos que, así como José Carlos Mariátegui, tiene tal irradiación, atracción y riqueza, para convocar a mucha gente a ocuparse de su obra literaria.

Ya se han celebrado los centenarios de Chocano, Eguren y otros escritores, pero no han tenido la misma trascendencia que los de estos dos autores más genuinos, universales y representativos del Perú.

La obra vallejana se presta a las más variadas interpretaciones y hallazgos, pero con la salvedad de que muchas de las lecturas e interpretaciones de Vallejo pueden ser simplemente antojadizas o extremadamente subjetivas, a tal punto que podrían terminar por desfigurar y falsear la identidad vallejana. De allí la necesidad de rescatar y resaltar la auténtica imagen de Vallejo y el verdadero contenido de su obra.

También, por nuestra parte, pretendemos una interpretación de un grupo de los poemas de Vallejo, de su libro póstumo "Poemas Humanos", que, a nuestro modesto entender, constituyen un testamento. Y no lo hacemos por simple capricho o gusto personal, sino partiendo de algo objetivo y concreto, su definición como hombre, artista y pensador revolucionario, que puso lo mejor y más logrado de su obra de plenitud artística al servicio de la causa de la liberación de los ofendidos y humillados del mundo, con el gesto más profundo y sublime de solidaridad humana.

Según el Código Civil vigente, el testamento es un acto jurídico por el cual una persona dispone que sus bienes, ya sea en forma total o parcial, pasen al poder de otra persona o personas, después de su fallecimiento. No sólo las personas que poseen fortuna material hacen testamento, este documento no es exclusivamente patrimonial. Por lo tanto, la

permite hacer taxativamente separaciones ni aislamientos de sus partes, porque cada una está en relación con la otra de acuerdo a la función específica que tiene dentro del texto, por cuanto, decir que éste es netamente objetivo y lo otro real maravilloso resultaría nefasto. Lo que damos a conocer son sólo las partes más saltantes de este último.

Todo lector de "Cordillera Negra" terminará impactado por el "efecto final" de este relato, donde el narrador-protagonista, Tomás Nolasco, después de un encuentro mágico con el Dios Wiracocha (Yana Puma) se ve inundado de sopores, su cuerpo se va endureciendo hasta quedar convertido en una piedra.

Bibliografía

- ESCAJADILLO, Tomás: **La narrativa indigenista peruana**. Lima, Editorial Mantaro, 1994, Pág. 181
- CORDILLERA. Revista Literaria N° 01, Huaraz. Edición de Homenaje, 1987 Pág. 41.
- BASADRE, Jorge: **La Multitud**. Pág. 223.
- MARIATEGUI, José C.: **Ideología y Política**. Pág. 181.
- COLCHADO L., Oscar: **Cordillera Negra**. Lima, Lluvia Editores, 1985; Todas las citas son de esta edición.

última declaración de voluntad del causante puede estar vinculada a los más variados asuntos, como disposición de su cuerpo, reconocimiento de derechos ajenos, confesión póstuma de determinado credo político o religioso, etc.

El Código Civil establece también tres clases de testamentos ordinarios: *a)* testamento otorgado por escritura pública, cuando se lleva a cabo ante notario público y con testigos; *b)* testamento cerrado, cuando el documento en el que se otorga el testamento es colocado dentro de un sobre debidamente cerrado, para ser entregado al notario, a fin de que éste, a su vez, entregue al juez, a la muerte del testador, por solicitud de parte interesada; y *c)* testamento ológrafo, si es totalmente escrito, fechado y firmado por el propio testador, para ser presentado al juez y ser leído por éste ante los herederos, previa protocolización del documento.

Naturalmente, en el caso del testamento vallejianos, lo presentamos de una manera traslaticia, no en su forma legal, sino simplemente en su contenido, como un sentir, un credo, una disposición de voluntad y pensamiento ante la situación de los pobres del mundo y las estructuras sociales opresivas y, desde luego, como invalorable legado a la humanidad toda.

De otro lado, se trata de un testamento político hecho poéticamente, ya que todo testamento es una suerte de confesión final. Y nadie puede dudar de la filiación política socialista de César Vallejo. Tal vez, un poeta purista, aparentemente, estaría incapacitado de hacer un testamento político-literario, ya que en su quehacer artístico cree separar la literatura de su convicción y prácticas políticas o simplemente cree ser ajeno a la política. Pero, en realidad, todo hombre, poeta o no, es un animal político. Sin política y de existir algún hombre de esta naturaleza, sería simplemente un ser fantasmal. Lo cierto es que también esta manera de pensar y comportarse es una postura política y no hay escapatoria a ella, con la única diferencia de que resulta conservadora y a favor del estado quo vigente.

En "Poemas Humanos", destacan cinco temas sucesivos, desde el que se titula "París, octubre 1936" hasta el denominado "Los desgraciados", los que, a nuestro juicio, muy bien pueden constituir el testamento poético y político de César Vallejo. Tienen tal intensidad de fondo y tal perfección formal y carga de sensibilidad humana, humanísima, personal y universal a la vez, que, suponemos, ninguna persona sensible escapa a su impacto intimista e intimidador.

Y es un testamento político-poético, según nos parece, no porque signifique el fin de su vida y de sus ideas, una despedida sin retorno, sino, todo lo contrario, porque constituye una transferencia o legado de sus ideales y aspiraciones políticas a los demás, expresados en un lenguaje poético de lo más sobrecogedor y grandioso.

Vallejo no tiene para dejar a los suyos, que somos nosotros los integrantes del pueblo, más bienes que su pobreza, su poesía y su ideología. Y consciente de la finitud de la vida, desea que sus ideales sigan viviendo y proyectándose en otros.

Y de acuerdo a la clasificación testamentaria del Código Civil, su testamento tendría la forma de un testamento ológrafo.

No está de más aclarar que "Poemas Humanos" es la culminación de la búsqueda estilística y poética de Vallejo. En ellos, Vallejo se ha encontrado, por fin, en toda su estatura de creador genial y revolucionador de la palabra y políticamente revolucionario. Se transfigura, señores. Es el Vallejo que admiramos, que admira el mundo, que hacemos nuestro y, al mismo tiempo, nos hace suyo. Es el fruto mayor de la poesía de Vallejo, la plenitud de su trabajo artístico-literario e ideológico y de su definición como combatiente por la libertad humana y la solidaridad con los humillados y ofendidos, hoy; y, mañana, con todos los hombres; esto sólo será posible en una sociedad socialista sin clases.

El primer poema de su testamento es una especie de preludeo a su despedida y mensaje:

*"De todo esto yo soy el único que parte.
De este banco me voy, de mis calzones,
de mi gran situación, de mis acciones
de mi número hendido parte a parte,
de todo esto yo soy el único que parte.*

*De los Campos Elíseos o al dar vuelta
la extraña callejuela de la Luna,
mi defunción se va, parte mi cuna
y, rodeada de gente, sola, suelta,
mi semejanza humana da vuelta
y despacha sus sombras una a una.*

*Y me alejo de todò, porque todo
se queda para hacer la coartada:*

*mi zapato, su ojal, también su lodo
y hasta el doblez del codo
de mi propia camisa abotonada”.*

En el siguiente poema: “Despedida recordando un adiós”, expresa:

*“Al cabo, al fin, por último,
torno, volví, y acábome y os gimo, dándoos
la llave, mi sombrero, esta cartita para todos.
Al cabo de la llave está el metal en que aprendiéramos
a desdorar el oro, y está, al fin
de mi sombrero, este pobre cerebro mal peinado,
y, último vaso de humo, en su papel dramático,
yace este sueño práctico del alma”...*

Esta primera estrofa es ternura, encargo casi infantil e íntimo. Luego agrega -con tono recio, machazo, sin lágrimas, con el tono de hombre solidario con los demás:

*“Adiós hermanos san pedros,
heráclitos, eramos, espinozas!
¡Adiós, tristes obispos bolcheviques!
¡Adiós, gobernadores en desorden!
¡Adiós, vino que está en el agua como vino!
¡Adiós, alcohol que está en la lluvia!
¡Adiós también, me digo a mí mismo,
adiós, vuelo formal de los miligramos!
¡También adiós, de modo idéntico,
frío del frío y frío del calor!
Al cabo, al fin, por último, la lógica,
los linderos del fuego,
la despedida recordando aquel adiós”.*

Después, en el poema: “Y no me digan nada”, Vallejo se disculpa por su confidencia a todos, para resaltar a continuación -en caracteres indelebles- su fe en el futuro y su filiación marxista, de hombre comprometido socialmente:

*“Y no me digan nada,
que uno puede matar perfectamente,
ya que, sudando tinta,
uno hace cuanto puede, no me digan...”*

*Volveremos, señores, a vernos con manzanas;
tarde la criatura pasará,
la expresión de Aristóteles armada
de grandes corazones de madera,
la de Heráclito injerta en la de Marx,
la del suave sonando rudamente...
Es lo que bien narraba mi garganta:
uno puede matar perfectamente.*

*Señores,
caballeros, volveremos a vernos sin paquetes;
hasta entonces exijo, exigiré de mi flaqueza
el acento del día, que,
según veo estuvo ya esperándome en mi lecho.
Y exijo del sombrero la infausta analogía del recuerdo,
ya que, a veces, asumo con éxito mi inmensidad llorada,
ya que, a veces, me ahogo en la voz de mi vecino
y padezco
contando en maíces los años,
cepillando mi ropa al son de un muerto
o sentado borracho en mi ataúd...*

Esta parte final del poema es, como puede notarse, una alusión a la burguesía, por el acaparamiento del bienestar humano, que deberá ser superado necesariamente; un resumen de su situación personal en ese entorno; y una fibra, un relámpago, intenso como tal, de reminiscencia de su peruanidad: "contando en maíces los años", para concluir con una ironía tremenda sobre su imagen postrera: "cepillando mi ropa al son de un muerto /o sentado borracho en mi ataúd".

El poema: "En suma, no poseo para expresar mi vida", constituye una suerte de inventario de su casi indigencia:

*"En suma, no poseo para expresar mi vida, sino mi muerte.
Y, después de todo, al cabo de la escalonada naturaleza y
del gorrión en bloque, me duermo, mano a mano con mi
sombra.*

*Y, al descender del acto venerable y del otro gemido, me
reposo pensando en la marcha impertérrita del tiempo".*

Unas reflexiones sobre el sentido y la razón de la existencia humana:

*“¿Por qué la cuerda, entonces, si el aire es tan sencillo?
¿Para qué la cadena, si existe el hierro por sí solo?”*

También un desdoblamiento de su personalidad, un hablarse a sí mismo, el espejo de su orfandad e indigencia, su tristeza convertida en la dicha de los demás; otra vez su compromiso marxista con el proletariado:

“Y, si anochezco rojo, por mi obrero”...

Concluye en un aborrecimiento de su propia suerte desdichada, por lo que se odia con ternura:

“César Vallejo, el acento con que amas, el verbo con que escribes, el vientecillo con que oyes, sólo saben de tí por tu garganta.

“César Vallejo, póstrate, por eso, con indistinto orgullo, con tálamo de ornamentales áspides y exagonales ecos.

“Restitúyete al corpóreo panal, a la beldad; aroma los florecidos corchos, cierra ambas grutas al sañudo antropoide; repara, en fin, tu antipático venado; ten pena.

“¡Que no hay cosa más densa que el odio en voz pasiva, ni más mísera ubre que el amor!

“¡Que ya no puedo andar, sino en dos harpas!

“¡Que ya no me conoces, sino porque te sigo instrumental, prolijamente!

“¡Que ya no doy gusanos, sino breves!

“¡Que ya te implico tanto, que medio que te afilas!

”¡Que ya llevo unas tímidas legumbres y otras bravas!

”Pues el afecto que quiébrase de noche en mis bronquios, lo trajeron de día ocultos deanes y, si amanezco pálido, es por mi obra; y, si anochezco rojo, por mi obrero. Ello explica, igualmente, estos cansancios míos y estos despojos, mis famosos tíos. Ello explica, en fin, esta lágrima que brindo por la dicha de los hombres.

*“César Vallejo, parece
mentira que así tarden tus parientes,
sabiendo que ando cautivo,
sabiendo que yaces libre!*

¡Vistosa y perra suerte!

¡César Vallejo, te odio con ternura!”

Y en “Los desgraciados”, deja constancia de su anunciación de la revolución del proletariado, a la que se integra para siempre:

*“Ya va a venir el día; da
cuerda a tu brazo, búscate debajo
del colchón, vuelve a pararte
en tu cabeza, para andar derecho.
Ya va a venir el día, ponte el saco”.*

*“Ya va a venir el día, repito
por el órgano oral de tu silencio
y urge tomar la izquierda con el hambre
y tomar la derecha con la sed; de todos modos,
abstente de ser pobre con los ricos,
atiza*

*tu frío, porque en él se integra mi calor, amada víctima.
Ya va a venir el día, ponte el cuerpo”...*

En todos estos poemas, es de advertir, Vallejo ha experimentado una especie de transfiguración espiritual, ha alcanzado una lucidez y verbo geniales. La palabra logra su máxima floración al impulso de un sentimiento intenso de serenidad y amor. César Vallejo se despide en poesía, en ternura y dolor y, sobre todo, con un gran testamento político de lealtad a sus principios y su bandera de gran combatiente de la libertad. Y nosotros somos los herederos, tal vez inmerecidos, de sus pocos bienes, pero tan inestimables como inefables.

LA POESIA DE CELSE TORRES FIGUEROA

Efraín Rosales Alvarado

Cuando estudiamos el proceso literario en el Perú, nos encontramos con vertientes opuestas bien marcadas. Por una parte Lima, como centro de las «mejores oportunidades y realizaciones» occidentalista e impositiva; y por otra las provincias como seguidoras y reforzadoras del centralismo, depositarias del mundo andino y corolario de la marginalidad.

Este comportamiento psicológico, político, social, económico, y por supuesto literario, está rodeado de acepciones peyorativas que desdican de la unidad nacional que se persigue. Provinciano, andino, cholo, folklórico, vernáculo, popular, serrano, indio, son términos cargados de pasiones encontradas y falsas poses, que están en constantes enfrentamientos a otros enaltecidos como limeño, costeño, metropolitano, urbano, ciudadano, que van acentuando la existencia de un Perú dual, y que a falta de un programa educativo, que es la que superaría el hecho, se pospone políticamente por los gobiernos de turno. Es decir que en nombre de la falsa modernidad se aceptan actitudes discriminativas sin comprender el manejo de valores, sus formas y otros niveles conductuales que debieran ser contrastados para mejorar el entendimiento, la aceptación o su rechazo.

En este marco hasta cierto punto conflictivo, cabe recalcar la conclusión a que llegó el poeta Juan Gonzalo Rose, en una entrevista periódica cuando afirmaba angustiadamente la incomunicación de los hombres, especialmente en la poesía, como patrimonio cultural que es el tema que intentamos abordar; trabajada más para la lectura y/o la declamación en los cenáculos, alentando el divorcio con la música y el baile, complemento íntimo de la mentalidad andina, sin embargo de la belleza que encierra, y que camina enraizado en las conciencias populares,

sensibilizándolas con dejo particular que emociona en cuanta ocasión se permita; existiendo a todas luces poesía como expresión popular.

Quando hablamos de literatura regional andina, no sabemos hasta que punto sigue en pie la opinión de César Angeles Caballero cuando afirmaba en febrero de 1967 "sobre la obra de los escritores ancashinos maliciosamente desconocidos, pese al valor estético de sus creaciones"², caso concreto del poeta y tradicionalista don Celso Torres Figueroa, a quien se le ignora pese a la presencia sentida en el seno popular; intérprete fidedigno del mundo andino, para quien la poesía es placentera cuando se encuentra musicalizada, independientemente de su realización interna y propia.

Celso Torres Figueroa, en 1888, publica su "Nueva Colección de Huayno y Yaravies", y declara en una carta dirigida a don Ricardo Palma que estos "son versos chabacanos" e "hija de la locura"¹, disculpa comprensible de inferioridad por infringir cánones literarios manejados por la élite en boga. Más tarde, en 1903, su editor Carlos Prince, vuelve a publicar otra obra de versos con el nombre de "Yaravies y Huaynos"⁶, insistiendo en el mismo género que ha llegado a nuestros tiempos remosados y llenos de vida en el seno popular. Esta actitud de inferioridad provinciana, de someterse sin miramientos a la opinión y al gusto dirigido, ha hecho que se secularice la presencia de uno sobre el otro, resultando en la "historia" un segundón, como si don Celso no hubiera aportado nada a la creación, pese a que fue venero y recopilador para el encumbramiento del otro, en parte.

El músico César Bolaños⁴ afirma, de que a través de la música buscaremos nuestra identidad. Y esto no es exageración, por el comportamiento práctico del hombre andino, cuyas profundidades espirituales se ven expresadas en los versos cantados popularmente, unas veces con melancolía y tristeza, y otras con alegría desbordante por vivir. De allí que don Celso Torres Figueroa, valiéndose de los versos musicalizados, expresa su mundo mestizo o indígena, propio de su entorno, "subrayando el contenido vivencial" como dijera el poeta don Mario Florián³; y cuya presencia es innegable en cada instante en el hombre serrano y provinciano.

Por todo eso, y por estudiarlo más profundamente consideramos poeta popular a don Celso Torres Figueroa; cuyas creaciones se encuentran regadas en el corazón del pueblo con profunda convicción, a tal punto que se han constituido en muestras clásicas, traspasando las fron-

teras regionales. Esta vigencia, lo advertimos en versos como los siguientes, cantadas popularmente:

- a) *Pañuelo blanco me dista
pañuelo para llorar
de qué me sirve pañuelo
si tu amor no ha de durar⁵*

Tema disperso por todo el Perú en son de Vals y de Huayno y que originalmente pertenece al poema EL PAÑUELO, cuando dice, entre otros versos:

*Pañuelo blanco me diste
pañuelo para llorar
de qué me sirven pañuelos
si tu amor no ha de durar?!*

- b) *Ojos negros de mi vida
contigo me andan celando,
o bien te vas conmigo
o bien me quito la vida.*

Tema que se ejecuta como huayno en el centro del Perú, y que pertenece originalmente al poema OJITOS NEGROS y que a la letra dice entre otros cuartetos en pie forzado:

*Ojos negros de mi vida
contigo me andan celando,
o bien tú marchas conmigo
o me han de quitar la vida.¹*

- c) *Santo San Miguel de Piura
secretario de mis penas
cuando volverá a pasearme
a tu sentida arena.*

Tema ejecutado en el norte del Perú, con el nombre de San Miguel de Piura; pero que pertenece, con versos tomados indistintamente, alterados y sentidas en su ritmo interno, al poema EL EXPATRIADO, cuando dice:

*Adiós tierra de mi vida
secretario de mis penas
sabe Dios si volveré
a pisar vuestras arenas.¹*

- d) *Llora, llora corazón
llora si tienes porqué
que no es delito en el hombre
llorar por una mujer.⁵*

Tema clásico cantado en son de vals y también de huayno en la región ancashina; pero que pertenece al poema NO LLOREN LOS SANTOS, y que dice así, entre otros versos:

*Llorad, corazón, llorad
llorad, y tienes porqué,
que no es delito en un hombre
llorar por una mujer.⁵*

- e) *En el borde de una acequia
donde crecen montes de alisos,
allí niña me juraste
a quererme toda la vida.
Me dice que tú te casas
todo el mundo lo comenta
ambas fiestas celebraremos
de tu boda y mi muerte.
Cuando a ti te estén llevando
el vestido de la novia,
a mí me estarán llevando
la mortaja franciscana.
Cuando a ti te estén llevando
los padrinos a la iglesia,
a mí me estarán llevando
cuatro amigos a la tumba.
Cuando tú estés comiendo
los manjares de tu boda,
a mí me estarán comiendo
los gusanos en la tumba.⁵*

Tema ejecutado como huayno en la región ancashina, pero que pertenece alterado, al poema EL MATRIMONIO, y que originalmente dice:

*Me han dicho que tú te casas
y así lo publica el tiempo;
Dos funciones se han de hacer,
Mi muerte y tu casamiento.*

*Primera amonestación
Que en la iglesia se leyera,
Será el primer paroxismo
Que a mi corazón le diera.*

*Segunda amonestación,
Será para ti una gloria;
Y a mí me estarán buscando
quien me escriba mi memoria.*

*Tercera amonestación,
Será para ti alegría,
Y a mí me estarán buscando
Quien me toque la agonía.*

*Cuando te estén adornando
Con tu vestido profano;
A mí me estarán poniendo
Un hábito franciscano.*

*Tu padrino y madrina
Te llevarán a casar,
Y a mí me estarán llevando
Cuatro amigos a enterrar.*

*El día en que tú te cases
te acompañará tu gente;
A mí me acompañarán
Cuatro ceras solamente.*

*Cuando tú te estés casando
Delante de tanta gente;
A mí me estarán diciendo
Misa de cuerpo presente.*

*Te escribo pero no firmo,
 porque no corra mi fama:
 El que te estima y te quiere
 Ya sabes como se llama.*

*Cumple vidita
 lo prometido;
 Págame lo que me debes
 Mira que somos mortales.¹*

Cómo vemos, este poeta, escribió para el pueblo un cúmulo de vivencias que lo identificaban; y comprendiendo con sencillez y donosura la nobleza de su estirpe, ha sido gratificado en la memoria del pueblo. Cuantos vacuos y sensibleros restañan la puerta de la historia, y sólo son aceptados los que llegan a interpretarlo con vocación de servicio y desinterés, andando de espíritu en espíritu, de boca en boca, de emoción en emoción, como alimento diario que fortalece. Así es y serán, los poemas de Celso Torres Figueroa que seguirán cantándose por siempre, como un poeta popular.

Bibliografía

- ALBA HERRERA, Augusto: **Celso Torres Figueroa Amigo de Palma en Caraz**. Edit. JAMEIJCH-P. Libro-Lima.
- ANGELES CABALLERO, César: **Lit. Peruana-Ancash I** -Talleres Gráfica PL Villanueva - Yauilill 440-50 Chacra Ríos-Lima.
- FLORIAN, Mario: **Rev. Alta Voz**. Lima, 03-05-1987.
- MARINO, Denis: **Rev. Alta Voz**. Lima, 13-12-1987.
- ROSALES ALVARADO, Efraín: **Canto del Cuculí Encendido**. Antología de la Poesía Popular Ancashina. CIDCA. Edit. Libertad E.I.R.L. Telf. 255091 - Trujillo.
- TORRES FIGUEROA, Celso: **Huaynos y Yaravíes**. Edit. Prince, Lima 1903. Fotocopia cortesía Libretón S.A. Noruega 2569. Lima.

HUGO, EL INMENSO

José Sotelo Mejía

En la historia de la literatura mundial, el siglo XIX brilla en Francia con los resplandores del genio inmenso de Víctor Hugo.

Maestro en el manejo de las tres grandes vertientes de los géneros literarios: la lírica, la épica y la dramática; no ha puesto sus plantas en la redondez del orbe, escritor, poeta o crítico literario que no se haya sentido violentamente impactado por las vivencias de sus personajes, que más que ficticios, son seres reales con quienes en algún momento hemos tratado, pese a la brecha que el tiempo ha abierto entre ellos y nosotros; las diferencias culturales y la debilidad de una traducción, que por esmerada que fuera, aleja un tanto el matiz de su voz. Es que Hugo maneja con genialidad la cotidianeidad humana en sus variantes más diversas, desde las más banales o groseras, hasta la más elevadas y sublimes.

Tampoco habrá lector o lectora común y corriente, que no haya odiado o amado a los personajes nacidos de su ingenio. Que no haya humedecido sus ojos, ante las tragedias de Fantina o Cosette, o ante el dolor de ésta y Mario cuando se les revela la verdadera personalidad del padre a quién habían abandonado y ya en su lecho de muerte.

Al conmemorarse el centenario de su muerte (1985), el mundo entero le rindió homenaje de admiración y recuerdo; consignamos en esta ocasión la opinión de tres clásicos peruanos:

- **José Santos Chocano** (1875-1934) "... voz mayor de la poesía novomundista hispanoamericana, más romántico que modernista, más victorhuguesco que rubendariano, Chocano situó a Hugo entre los máximos poetas de la humanidad; de él en el "Canto del Siglo" dice:

*"¿Quién es aquel que, en la saliente roca,
al dintel del abismo, así medita,
sentado, con el índice en la boca
y la mirada en el profundo seno,*

*donde un río veloz se precipita
que va soplando en el clarín de un trueno?
¿Es un ángel o demonio? su mirada
las más espesas sombras desvanece
y en la profundidad se filtra suave.
Es un vidente, y piensa: su arrugada
frente a un golpe de idea se estremece,
como la flor en que se posa el ave...
Víctor Hugo, que ve bajo sus plantas
desatado huracán, rúbrica inmensa (...)*

- **Ventura García Calderón** (1885-1959), "El mejor cronista del modernismo peruano, conforme apunta Luis Alberto Sánchez. Notable cuentista, interesante poeta; García Calderón fue nuestro modernismo más cabal y representativo".

Cuando García Calderón escribe sobre Víctor Hugo y al recordar la exageración inverosímil de los poetas dice:

"Como ha de ser posible que vivan como los otros hombres? Los románticos tenían razón de llamarles precitos u hombres fatales. No sonríamos demasiado. Si aprendieron a disimular, su estado de alma continúa hoy, y ser moderado no es ser poeta. Les duela el corazón ante un paisaje, les tiemblan los nervios como cordajes de goleta bajo los vientos y las estrellas. Son esponjas y son barómetros, un cielo escampado les dicta hosannas; una tarde lluviosa les empapa el alma porosa. De todo son capaces menos de tener sentido común cada mañana.

Estoy casi definiendo a Víctor Hugo. Fue así, mudable, tormentoso, elegíaco y furibundo; bueno los días de sol y nublado con el huracán. El mundo repercutía en él como en la montaña y la selva ..."

- **Mario Vargas Llosa** (1936), a su vez, le da como título a su homenaje, "Los Miserables: El Último Clásico", y dice:

"... aunque Madame Bovary se publicó seis años antes que "Los Miserables, en 1856, se puede decir que ésta es la última gran novela clásica y aquella la primera gran novela moderna...."¹

1. R.G.V. : "Centenario de Víctor Hugo", en El Comercio, Lima, N° 20, 15/5/85/, Dominical, pp. 9-13.

Víctor María Hugo Trebuchet nace en Besanzón-Francia el 26 de Febrero de 1802 y muere en París el 22 de Mayo de 1885, hijo del general bonapartista Josep Leopold Hugo, conde de Sigisbert, vive sus años mozos al amparo de su madre, pues su padre militaba bajo las banderas del "Gran Corso", incendiando Europa con los ejércitos imperiales.

Antes de cumplir veinte años gana un concurso de la Academia Francesa, dando muestras claras de su temprana genialidad; durante esta etapa de su vida pública con su hermano Jean Abel el periódico "El Conservador Literario", que le absorbe tiempo y esfuerzo y le define su vocación hacia las letras.

Escribe entonces (1822), *Odas y Baladas* y posteriormente *Han de Islandia*, no alcanza con estas entregas éxito completo, pero romántico por excelencia, vuelca en ellas todos sus arrestos juveniles.

En 1827, publica el ensayo "Prefacios", a su pieza dramática *Cromwell*, que lo sitúa como el más destacado de los románticos de su tiempo.

Sus más importantes obras poéticas son: *Las Orientales* (1829); *Las Hojas de Otoño* (1831); *Las Voces Interiores* (1840); *Las Contemplaciones* (1856); *La Leyenda de los Siglos*, Primera serie (1859); Segunda serie (1877) y Tercera serie (1883).

El estreno de su tragedia *Hernani*, genera un violento enfrentamiento entre clásicos y románticos (1830).

Entre sus obras de teatro figuran, aparte de *Hernani* ya señalada, *Marión Delorme*, *Lucrecia Borgia*, *El Rey se Divierte*, *La Esmeralda*, *Torquemada*, *Los Generales*, *Ruy Blas*, (uno de sus mayores éxitos, 1838).

Sus novelas más importantes se titulan, *Nuestra Señora de París* (1831); *Los Miserables* (1862); *Los Trabajadores del Mar* (1866); *El Noventitrés* (1874) y *El Hombre que Ríe* (1869), las dos primeras figuran en el "Índice", condenadas por la Iglesia.

Entre sus producciones póstumas, *Toda la Lira*. Esta relación de sus obras más significativas, nos entrega un completo registro, ya que en ella encontramos los géneros lírico, épico, dramático, ensayo y manifiesto.

Y finalmente, "Recordando las publicaciones miscelánicas del Siglo de Oro Español a que eran tan afectos Lope de Vega y Tirso de Molina, Hugo también preparó un volumen que compendia su versatili-

cepciones, actitudes y comportamientos: el andino-indígena, como referente, y el urbano-indigenista, como revelador. El primero, fuertemente conservador y tradicional, profundiza y enriquece la herencia de una poderosa cultura de trascendentales realizaciones; actúa según una concepción mágico-religiosa-animista; se expresa en la lengua nativa - quechua, aymara- o en dialectos "substandards" del español, que acentúan el discrimin, agudizado ya por el lastre del analfabetismo, la postración económica y el subdesarrollo; se rige por las normas del derecho consuetudinario; tiene una perspectiva cíclica del tiempo y vertical del espacio; su ambiente típico es rural y campesino, aunque cada día gana nuevos espacios en la ciudad y la costa, de paso que se tiñe de los efectos de la modernidad; se ubica en las capas más bajas de la estructura social y económica, donde comparte su situación con otros sectores populares.

El mundo mestizo -del que proceden los indigenistas- se inserta en el contexto de una cultural foránea, occidental, europeizante, castellana y cristiano-católica; implementa y usufructúa los beneficios de la educación formal y de la comunicación masiva; está sometido a un intenso proceso de movilización social, horizontal y vertical; organiza el aparato jurídico conforme al derecho codificado; se rige por leyes brotadas de los ejes de gobierno del que forma parte; realiza su vida conforme a una dimensión lineal del tiempo; tiene una clara conciencia de la estructura social y de su pertenencia a la misma, principalmente a los sectores medios.

Desde la Conquista y la Colonia, esta caracterización bimembre constantemente se ha dotado de una fuerza energética tendiente a agrupar a la sociedad en dos sectores claramente diferenciados: explotadores y explotados, poderosos y débiles, manipuladores del poder y dependientes. Por eso sería un error ignorar la existencia en nuestros días, si no de grupos, sí de rangos, status, esquemas de comportamiento, etc. que solventan el engranaje y funcionamiento de un mecanismo visible en cualquier circunstancia cotidiana y que reflejan lo deleznable e incoherente de la sociedad, que no logra integrarse: padrinazgos, intermediarios, monopolistas de productos y servicios, "tarjetazos" y recomendaciones, burocratismo, etc. Tampoco se puede ignorar esa especie de "racismo informal" no obstante el texto en sentido contrario de la Constitución y las leyes. Por lo menos no se tiene referencias de un militar de alta

“¡Oh, vos. ¿quién sois?

El Eclesiastés os llama Todopoderoso; Los Macabeos os dicen Creador; La Epístola a los Efesios, Libertad; Baruch, Inmensidad; Los Salmos, Sabiduría y Verdad; Juan, Luz; Los Reyes, Señor; Exodo, Providencia; el Levítico, Santidad; Esdras, Justicia; la Creación os llama Dios, y el hombre Padre; pero Salomón al decirnos Misericordia, os da el más bello de vuestros nombres” (P. 28).

O tal vez aquel sermón memorable, en el que entre otras cosas dice:

Las faltas de las mujeres, de los niños, de los criados, de los débiles, de los pobres y de los ignorantes son faltas de los maridos, de los padres, de los maestros, de los fuertes, de los ricos y de los sabios. (P. 22).

O la puerta siempre abierta de su casa al amparo de su filosofía:

La diferencia entre la puerta de un médico y la de un sacerdote, es que la primera debe estar siempre abierta y la segunda nunca debe cerrarse. (P. 30).

Otro personaje retratado con maestría es Fantina, madre de Cosette, que perseguida por el infortunio:

... aprende el arte de vivir en la miseria, después de vivir con poco, hay que vivir con nada: son dos habitaciones; oscura la primera, negra la segunda. (P. 190).

Y Cosette, la niña que vivió sin muñecas, sin embargo de que:

La muñeca es una de las necesidades más imperiosas y al mismo tiempo uno de los más bellos instintos de la infancia femenina.

Cuidar, levantar, adornar, vestir, desnudar, volver a vestir, enseñar, regañar un poco, mecer, mimar, hacer dormir, figurarse que algo es alguien; ahí está todo el porvenir de la mujer. Así fantaseando y charlando, haciendo pequeños ajuares, pañalitos y mantillitas, cosiendo vestidos y chambritas, la niña se vuelve jovencita, la jovencita llega a joven casadera, la joven casadera se trueca en mujer casada. El primer hijo es la continuación de la última muñeca. (P. 411).

Entremos entonces a analizar un poco al personaje principal de la obra, Juan Valjean, o Jean Valjean, (según otras traducciones), podador en Faverolles; presidiario durante diecinueve años; Alcalde de Morillas

del M..., con el respetado nombre de señor Magdalena,

... tenía una particularidad, podía decirse que llevaba dos alforjas; en la una guardaba los pensamientos de un santo, en la otra, la temible astucia de un presidiario; y buscaba en una o en otra, según el caso. (P. 461).

Jamás intimó con mujer alguna, la vida no le permitió darse ese lujo, pués de presidiario, luego de alcalde, después de rentista, perseguido siempre por la policía y en especial por Javert, sólo conoció de cerca a dos mujeres, a Fantina, casi en su lecho de muerte; y a Cosette, la niña a quién quiso con el desesperado amor del hombre que nunca tuvo quien le amase y que sediento de dar y recibir cariño, se aferró a este amor con la desesperación de un poseído.

De alguna forma Jean Valjean es el retrato, y es asimismo la antítesis de Hugo; es tal vez uno de los personajes mejor logrados de su vasta producción y quizá el retrato de su propia personalidad oculta, es el otro yo de sus pesadillas.

Es antítesis por que si Jean Valjean fue casto, con una castidad que nunca fue quebrada por pensamiento sensual ninguno; Hugo fue lo contrario:

"... mientras su espíritu navegaba así en lo infinito y eterno, su cuerpo jamás se saciaba de los goces terrenos. Era el terror de las críadas ... y un día un médico le aconsejó, con amabilidad pero con firmeza, que moderara sus ardores, Víctor Hugo pronunció esta frase asombrosa: "La naturaleza debería anunciarlo".

Y en boca de Jean Valjean, al final del drama puso esta otra:
Morir no es difícil, lo difícil es dejar de vivir. (P. 1327).

Waterloo

Este relato sobre gente común y corriente, pues en su trama principal no hay reyes, ni héroes, ni superhombres; pero que sin embargo es un universo, orgullo y patrimonio de la humanidad entera y que a las puertas del siglo XXI, nos vuelve al XIX con la magia de su encantamiento y nos humedece los ojos con las vivencias de sus personajes, en los que a veces nos encontramos reflejados; tiene a manera de un injerto olímpico,

o tal vez a la de un hachazo gigante que lo parte en dos y se inserta y ancaje sin formar parte de sí mismo, el 18 de junio de 1815.

Hugo relata así, algunos de los pasajes de este día:

"Si no hubiera llovido en la noche del 17 al 18 de junio de 1815, el porvenir de Europa hubiera sido otro. Algunas gotas de agua de más o de menos hicieron desviar a Napoleón. Para que Waterloo fuese el término de Austerlitz, la Providencia no tuvo necesidad más que de un poco de lluvia; y una nube, atravesando el cielo contra lo natural de la estación, bastó para el derrumbamiento de un mundo..." (P. 315).

"El hombre que había estado sombrío en Austerlitz estuvo alegre en Waterloo. Los más grandes predestinados tienen esas contradicciones. Nuestras alegrías no son más que sombras. La suprema sonrisa pertenece a Dios." (P. 325).

"El excesivo peso de aquel hombre en el destino de la humanidad turbaba el equilibrio. Aquel individuo pesaba más él sólo que el grupo universal. Esta plétora de toda la vitalidad humana concentrada en una sola cabeza, el mundo subiéndole al cerebro de un hombre sería mortal para la civilización, a durar mucho. Había llegado el momento en que la incorruptible equidad suprema debía advertirlo. Probablemente se sentían lastimados los principios y los elementos, de los que dependen las gravitaciones regulares en el orden moral como en el orden material. La sangre humeante, el relleno de los cementerios, las madres llorando, son en verdad quejidos temibles. Existen, cuando la tierra sufre excesivamente sobrecarga, gemidos misteriosos que parten de la sombra y oye el abismo." (P. 336).

"Napoleón había sido denunciado en el infinito, y estaba decretada su caída. Molestaba a Dios. Waterloo no es, por tanto, una batalla: es el cambio de frente del universo." (P. 336).

"... y entonces al tener el instante supremo suspendido sobre aquellos valientes" (destrozados, abrumados por la superioridad enemiga)" conmovido ante tanto heroísmo, un general inglés les gritó, ¡Valientes franceses, rendidos, Cambronne respondió:

- ¡Mierda! (P. 348).

EPILOGO

Concluido el trabajo y al poner en orden el archivo de recortes y sueltos sobre el tema, cayó un antiguo pedazo de periódico, que sin fecha ni autor había conservado, en él aparece un poema de Víctor Hugo, que no había leído en las antologías revisadas; su belleza y profundidad me obligan a consignarlo, como broche luminoso del homenaje, que con este trabajo le rindo al inmortal Víctor Hugo.

*Lo he pasado todo, he visto el fondo, he hecho la suma,
Y no he quitado ni una cifra del total;
he puesto lo necesario respecto a lo fatal;
no he retrocedido ante el silogismo;
Aún que la verdad tuviera que ser madre del cisma,
He querido que lo verdadero brotara y triunfara;
He removido diez veces los huesos de Josafat;
He procurado, entrechocándolos, sacar de ellos la chispa;
He compulsado el antiguo archivo universal;
y el enigma parecía hacerse cada vez más profundo.*

V.H.

APROXIMACIONES: SOCIEDAD ANDINA Y LITERATURA INDIGENISTA EN EL PERU

Saniel Lozano Alvarado

1. Afirmación y Deslinde

La función más evidente y primaria del indigenismo ha consistido en la revelación del mundo andino. Así, en el campo ideológico e histórico, ha destacado la oposición entre la condición humillante y explotada del indio y la ineficacia de la protección teórico-legalista; ha formulado una caracterización socio-cultural del indio y su constante movilidad e interrelación con otros grupos humanos; ha registrado las cruentas y desiguales luchas contra las fuerzas opresoras al servicio de la dominación externa; refleja los esfuerzos de integración social; contribuye de modo decisivo a la definición de la identidad nacional.

En el plano artístico, especialmente literario, el indigenismo concentra su interés en la configuración de la tierra en cuanto escenario de la raza, sicología, costumbres, hechos y tradiciones de la cultura andina; ha procurado interpretar las concepciones filosóficas y religiosas, así como el sentido ético y jurídico de las relaciones humanas; trata de explicar la situación educativa, las nociones del tiempo y del espacio, la índole afectiva y todo cuanto se relaciona con la vida del indígena, término en el que se incluye al mestizo -o indomestizo-, que comparte con aquél: caracteres, peripecias, estilo de vida y de cultura.

Lo expuesto en estas breves líneas puede parecer algo fácilmente perceptible; pero precisamente lo que queremos subrayar es que, en su plano más visible, el indigenismo resulta movilizándolo dos realidades distintas, con relaciones oscilantes entre la identidad y el conflicto, en con-

cepciones, actitudes y comportamientos: el andino-indígena, como referente, y el urbano-indigenista, como revelador. El primero, fuertemente conservador y tradicional, profundiza y enriquece la herencia de una poderosa cultura de trascendentales realizaciones; actúa según una concepción mágico-religiosa-animista; se expresa en la lengua nativa - quechua, aymara- o en dialectos "substándards" del español, que acentúan el discrimen, agudizado ya por el lastre del analfabetismo, la postración económica y el subdesarrollo; se rige por las normas del derecho consuetudinario; tiene una perspectiva cíclica del tiempo y vertical del espacio; su ambiente típico es rural y campesino, aunque cada día gana nuevos espacios en la ciudad y la costa, de paso que se tiñe de los efectos de la modernidad; se ubica en las capas más bajas de la estructura social y económica, donde comparte su situación con otros sectores populares.

El mundo mestizo -del que proceden los indigenistas- se inserta en el contexto de una cultural foránea, occidental, europeizante, castellana y cristiano-católica; implementa y usufructúa los beneficios de la educación formal y de la comunicación masiva; está sometido a un intenso proceso de movilización social, horizontal y vertical; organiza el aparato jurídico conforme al derecho codificado; se rige por leyes brotadas de los ejes de gobierno del que forma parte; realiza su vida conforme a una dimensión lineal del tiempo; tiene una clara conciencia de la estructura social y de su pertenencia a la misma, principalmente a los sectores medios.

Desde la Conquista y la Colonia, esta caracterización bimembre constantemente se ha dotado de una fuerza energética tendiente a agrupar a la sociedad en dos sectores claramente diferenciados: explotadores y explotados, poderosos y débiles, manipuladores del poder y dependientes. Por eso sería un error ignorar la existencia en nuestros días, si no de grupos, sí de rangos, status, esquemas de comportamiento, etc. que solventan el engranaje y funcionamiento de un mecanismo visible en cualquier circunstancia cotidiana y que reflejan lo deleznable e incoherente de la sociedad, que no logra integrarse: padrinzagos, intermediarios, monopolistas de productos y servicios, "tarjetazos" y recomendaciones, burocratismo, etc. Tampoco se puede ignorar esa especie de "racismo informal" no obstante el texto en sentido contrario de la Constitución y las leyes. Por lo menos no se tiene referencias de un militar de alta

graduación, un ministro, un magistrado, un miembro del alto clero, de extracción india o negra. Hasta nuestras "misses" son de «de arriba». Somos, pues, un país difícil, paradójico, antagónico, contradictorio. La integración social está aún muy lejana y distante. Por eso la nación no logra definirse. Por eso hay necesidad de avanzar con el impulso de las fuerzas populares y de los sectores progresistas.

Entonces, cuando al comienzo decimos que la función primaria del indigenismo ha sido la revelación del mundo andino no sólo se está señalando algo obvio, sino principalmente un punto de partida: el indigenismo se enriquece y expande su función primigenia por la adhesión y solidaridad con los sectores oprimidos, por el deseo de superación de las injusticias, por los aportes a los esfuerzos de integración social y transformación del país y por la afirmación de la identidad nacional. Considerado así, mal se puede sostener que el indigenismo se agota en su referente inmediato, por el hecho de que ése se ha modificado o porque los gustos también van cambiando. Por tanto, mientras las aspiraciones y propósitos no se logren plenamente, el indigenismo no puede perder su razón de ser. Como dice José Tamayo Herrera: "El indigenismo no es cosa del pasado, sino el inicio de la ruta del ancho y grande camino del mañana".

2. Entre la Cancelación y la Vigencia

Habiendo variado la condición del referente y varios de sus componentes y manifestaciones -migración, ruralización urbana, proliferación de barriadas, serranización de la costa o mestización andina-, el panorama del país se ha agrandado y la visión resulta hartamente más compleja; tal vez por eso ciertos intelectuales sostienen que el indigenismo ya no existe o que ahora "todos somos indigenistas". Pero tal postura no resuelve nada: deja las cosas como están, e incluso las empeora. Si el término incomoda o se considera inactual, cámbiese la denominación, pero el fenómeno sigue siendo el mismo, sobre todo mientras la nación peruana no logre configurarse como esplendente realidad. En tal sentido, nos adscribimos a una línea de reflexión y de trabajo que procura encontrar los cauces de nuestra historia y de nuestro destino en la vertiente espiritual y cultural que mejor define la composición social del país: el sustrato andino, sin desconocer la importancia de la costa o de la selva, cuya presencia, sin embargo, es sensiblemente menor.

Es claro, por lo demás, que entre el Ande y el indigenismo no hay una línea coherente y definida, sino una sucesión irregular de acercamientos y distancias, convergencias y separaciones, afirmaciones y negaciones, en un juego bipolar de identidad y conflicto, como casi todo lo que bimembra y resquebraja al país. Precisamente en esta zona crítica se instauro el indigenismo que, desde un comienzo y por definición, rehuye el cómodo terreno neutral, para asumir una definida militancia de inspiración social. Por tanto, más allá de los linderos o rasgos que identifican a una escuela o a una moda, el indigenismo debe reconocerse como un movimiento siempre actuante en la vida del país; y se le comprenderá mejor aún si se le ubica en el contexto natural de su formulación: el socialismo de Mariátegui, en una época en que el elemento indígena, en términos cuantitativos y cualitativos, reclamaba la atención del pensamiento vigoroso y de la acción concreta, como se puede apreciar en la respuesta de Mariátegui a Luis Alberto Sánchez a propósito de "La polémica del indigenismo" (...) de la confluencia o aleación de "indigenismo" y socialismo, nadie que mire al contenido y a la esencia de las cosas puede sorprenderse. El socialismo ordena y define las reivindicaciones de las masas, de la clase trabajadora. Y en el Perú las masas -la clase trabajadora- son en sus cuatro quintas partes indígenas. Nuestro socialismo no sería, pues, peruano -ni sería siquiera socialismo- si no se solidarizase, primeramente, con las reivindicaciones indígenas.

En líneas generales, según el criterio con que se le juzgue, puede postularse que el indigenismo continúa vigente o que ha concluido su ciclo histórico. Pero la discusión no puede dilucidarse en términos tan sencillos, ni la opción elegirse al descarte. El asunto es tan complejo, que representa la reflexión sobre el proceso que más crucial y decisivamente resquebraja al país a partir de la Conquista.

Hay que reconocer, eso sí, que como corriente artística, carece del fervor y de la mística propios de su momento cenital -los años 20 ó 30-, como ha caducado cualquier otra moda: romanticismo, realismo, modernismo, etc., pero como orientación del pensamiento y de la acción concentrados en el destino de uno de los segmentos humanos cuya postergación resquebraja históricamente al conjunto de nuestra sociedad, no puede concluir.

A la luz de los nuevos tiempos, también es posible observar la superación de algunos de sus aspectos y actitudes -antihispanismo, benevo-

lencia, lástima, incorporación de los indios a la "cultura nacional"-; pero, precisamente por la evolución de las ideas y de los cambios económicos, sociales y políticos del mundo contemporáneo, sus postulados fundamentales se reformulan y reactualizan: revaloración de la cultura andina; reconocimiento de su legitimidad; solidaridad con todos los pueblos víctimas del estigma de lastres y oprobios; transformación y desarrollo del país; definición de nuestra identidad nacional, en el contexto latinoamericano y del Tercer Mundo y en el de la lucha contra la dominación y la dependencia.

En definitiva, cualquier juicio o balance del indigenismo debe distinguir por lo menos dos aspectos muy claros: el ideológico e histórico, con su proyecto de vertebración e integración de la sociedad peruana, y el artístico literario y pictórico. El primero, en efecto, puede considerarse superado -no desaparecido-, no así el segundo, cuyas obras figuran entre las realizaciones más notables de nuestro proceso estético, especialmente en el campo de la literatura y la pintura, aparte de que en nuestros días continúan enriqueciéndose con nuevos productos. En todo caso, resultan pertinentes las siempre y ponderadas y luminosas reflexiones de Francisco Miró Quesada en su artículo "El ultraindigenismo de los Hillca" (Dominical de El Comercio: Lima, 26 VII, 87):

"Por eso, el sentido del indigenismo no puede ser la eliminación de los elementos occidentales que integran nuestros países. Su sentido y su nobleza residen en su exigencia de reconocimiento humano, en su denodada afirmación del valor de los hombres y de la cultura autóctona. Su verdadera meta es que los marginados de nuestra patria sean reconocidos en su verdadero valor y que intervengan en nuestra historia, al lado de todos los peruanos, todos juntos, como protagonistas de la historia.

Los resultados del movimiento indigenista han sido decisivos. Hoy día la conciencia de que el elemento autóctono debe participar en la vida nacional, como un igual entre sus iguales, como un factor de afirmación y de creación de bienes culturales y materiales, es prácticamente una vigencia colectiva. El problema, ahora ya no es de creación de conciencia sino de técnica política: cómo hacer para que nuestro país se integre, formando una auténtica nación, respetando y aprovechando al máximo, lo característico y valioso de la realidad humana y cultural andina."

3. El Arte y la Literatura Indigenistas

Todo arte, y especialmente la literatura, tiene una significación connotativa: no se agota en su formulación inmediata, sino que remite a otros significados y categorías: el mundo, la vida y el hombre, que al no ser capaces de expresarse por sí mismos, lo hacen a través del lenguaje, el cual, entonces, asume el carácter de signo o símbolo de la realidad histórica, física o social.

La literatura indigenista representa así el esfuerzo más vigoroso y logrado por dar cuenta de esa especial forma de realidad que es la sociedad andina, lo que no quiere decir que constituya un retrato de la misma, puesto que para ello están otros menesteres (las ciencias sociales o la opción política, por ejemplo). Quiere decir, más bien, que el indigenismo es el movimiento que mejor interpreta la vertebración bifronte del país, la imagen de un Perú dual, en enfrentamiento tradicional de los grupos opresores y dominados, en una de las épocas más tensas de nuestra historia.

Precisamente, la función inmediata de revelación del Ande -dice Cornejo- resume una dialéctica de oposiciones y contradicciones que explican la relación violenta y desigual entre las fuerzas sociales del Perú y la naturaleza heterogénea de la literatura indigenista ("El indigenismo y las literaturas heterogéneas. Su doble estatuto sociocultural").

Entre el universo andino y su representación indigenista hay una fractura que condiciona la actitud del escritor, quien puede optar por la lealtad y adhesión a ese mundo, o por la adecuación del mismo a su propia cultura, experiencias, realidad y socialización. Tal enfrentamiento es crucial, porque pone en tensión dos cosmovisiones diferentes, opuestas y antagónicas: lo occidental y lo nativo. Otra cosa: como lo nativo se asocia a las culturas prehispánicas y lo occidental a la modernidad, a la fractura espacial se agrega otra de carácter temporal: el pasado ha sido mejor que el presente y es preciso restaurar las fuentes primigenias, lo cual, naturalmente es imposible.

Dada la naturaleza dinámica, energética y transformadora de la cultura, la función reveladora resulta movilizandando todo un complejo proceso de fuerzas que reproducen una tensa situación social, porque -agotada la primera instancia- el Ande deja de ser un elemento quieto y pasivo, para convertirse en un motor de activas creaciones: relatos folklóricos,

cuentos, fábulas, canciones, poesías, leyendas, etc. Y como el escritor indigenista no dispone de otros medios sino de los que le provee su propio mundo, la literatura que escribe la plasma conforme a los patrones de la literatura "culto" que funciona también como criterio de discrimin, toda vez que se considera como la única vía válida para calificar a la "literatura nacional" según la visión ideológica de los sectores oficiales. En última instancia, los propios lectores pertenecen al mundo del narrador, en el que usufructúan la lengua privilegiada con la que se pretende dar cuenta de una realidad oprimida y dependiente. Entonces, para que la literatura indigenista mantenga cierto grado de fidelidad con el mundo que intenta revelar, debe someterse a las condiciones que él le impone, según afirma el propio Antonio Cornejo Polar:

"(...) el mejor indigenismo, no sólo asume los intereses del campesinado indígena; asimila también, en grado diverso, tímida o audazmente, ciertas formas literarias que pertenecen orgánicamente al referente. Se comprende que esta doble asimilación, de intereses sociales y de formas estéticas, constituye el correlato dialéctico de la imposición que sufre el universo indígena del sistema productor del indigenismo; es por así decirlo, su respuesta".

De esta manera, el indigenismo amplía, trasciende y enriquece su función primaria, que ilumina un vasto sector de la discusión sobre el destino de la sociedad peruana:

- a) Muestra el antagonismo de nuestra cultura y sociedad en permanente conflicto, y que no logra definirse como nación;
- b) Reproduce -desde la perspectiva literaria- la estructura e historia de sociedades coexistentes y desintegradas, que no logran fusionarse;
- c) Constituye un esencial acto de adhesión, solidaridad y compromiso con el destino de sociedades dominadas, actuantes y sobrevivientes no obstante el largo proceso de su explotación;
- d) Se adscribe a un proyecto de nación concebida como totalidad, resultado de la superación de la oposición entre la unidad y la pluralidad, conforme al sagaz planteamiento de Antonio Cornejo Polar.

LA COMUNICACION EN EL MITO DE LOS HUARIS

Carlos Toledo Quiñones



Foto: John Montero Flor

Grabado Chavín. Se observa en la fotografía la superposición de representaciones en tres planos, en la parte inferior las serpientes, en el medio jaguares y en el superior aves.

El hombre, en busca de explicación del inicio vital, ha creado relatos que esconden misterios y testimonian creencias y cosmovisión; éstos han influido en el devenir cultural, y es una huella necesaria a seguir para comprendernos. La tarea de estudiarla, que se inició en nuestra Patria a principios de siglo, ha seguido más el camino de las ciencias sociales. Y en lo referente a la literatura quedaron, en mucho de los casos, por no decir casi en su totalidad, en las buenas intenciones.

En el territorio ocupado por Ancash, se desarrollaron culturas muy importantes como Sechín y Chavín considerada PAN PERUANO, rica en representaciones que testimonian la gran imaginación de sus hombres y que tendría en su literatura hermosos relatos cuyo estudio no se ha realizado, descuidando la historia literaria de este territorio, faltando rescatar la voz de la época prehispánica, colonial y mucho de la república y época contemporánea. Esta carencia, de una Historia de la Literatura, lleva a intentos de presentarla sin poder superar el esfuerzo de enumeración de autores y obras partiendo del siglo XIX.

Un intento de presentar, como engarzada a la Literatura Peruana, pero excluyente del proceso nacional, es **Literatura Peruana. Ancash. Tomo I** (ANGELES: 1967), que constituye el esfuerzo más significativo, en nuestro medio, por llenar el vacío de estudios de literaturas regionales. Su planteamiento es la de presentar ésta historia agrupando a los autores por géneros literarios, partiendo del siglo XIX al igual que Izaguirre, Fernández, Tafur Pardo, entre otros que esquematizaron la historia literaria de Ancash.

Por su parte Manuel Reina Loli, quien promete una Historia Regional, cumpliendo con el encargo del INC-Departamental Ancash¹ para escribir el prólogo de obras de autores ancashinos, (MENDEZ: 1978. PANDO: 1979. TAFUR: 1982. LOLI: 1982? HINOSTROZA: (1983), las sitúa en su contexto sociocultural; su acuciosidad como historiador revela datos importantes, y nos alcanza lo que se necesita: EL TEXTO LITERARIO, lamentablemente, estas entregas no pasan de cinco.

1. Esta acción editorial se llevó a cabo gracias a la iniciativa de su entonces Director, Francisco Gonzáles. Quedaron interrumpidas las entregas por parte de Manuel Reina Loli de recopilaciones y obras.

Esta orfandad bibliográfica-literaria es conducente a la repetición de apreciaciones y valoraciones sin tener contacto con el texto literario, conociéndose el nombre de obras relacionadas a ciertos autores, ponderados generalmente en forma desmedida. A lo que se suma la falta de tradición editorial, de crítica literaria y afán de investigación.

Los textos literarios, o escritos de autores de nuestra región, necesarios para el estudio del Proceso Literario son de difícil acceso, pues están desperdigadas, por compilar, y en cuanto a lo publicado éstas no pasaron de la primera edición con número muy restringido de las cuales se guarda sólo el nombre. Las casi inexistentes bibliotecas que reúnen la producción literaria suman el vacío que ha permitido la repetición de juicios ajenos, privados de la fuente esencial; por ello, el recelo nos hace ser escépticos de artículos y trabajos espontáneos y esporádicos.

En lo que se refiere a nuestra literatura oral, el abandono es más grande, si bien existen publicaciones que han recogido versiones orales, casi todas ellas no refieren la fuente, ni menos el lugar de procedencia, ya que al generalizar una versión, como de todo el ámbito regional, crean una barrera para seguir recreándola y mantenerla viva. A todo esto se agrega el descuido de estudios sobre ella.

En este panorama casi desolado, encontramos el estudio *Plantas alimenticias en la versión oral* (YAURI: 1990) que apertura con seriedad el estudio e interpretación de las narraciones orales. La dedicación y cuidado puesto en *Ancash en el recuerdo y para el recuerdo* (ALVA: 1994) y *El Señor de la Soledad de Huaraz. Discurso de la abundancia y carencia. Resistencia Andina* (YAURI: 1993) ensanchan la angostura para buscar nuevos rumbos en el estudio de nuestra Literatura de modo integral.

Por ello intentamos una breve explicación del Mito de los Huari, que tiene carácter literario por estar matizado de imaginación y fantasía, y resume el sentido y pensamiento filosófico de una cultura milenaria como es CHAVIN, invitándonos a una lectura connotativa.

El Mito de los Huaris, inicialmente, nos muestra elementos duales.

Este mito recogido por Santiago Antúnez de Mayolo, a principios de 1934 en su viaje al Alto Marañón para realizar estudios en las "Ruinas de Tinyash" -Huánuco- siguiendo la ruta de Huarmey, atravesando las cordilleras Negra y Blanca, según anota, le fue referido en los siguientes términos:

"En un principio no existía más que humo y que la Tierra se formó de él. Vivían los Huari en el Uchupacha (interior de la tierra) y soplaron las cadenas de los Andes (Amarus), y salieron del seno de la Tierra por las requebrajaduras (sic) de los cerros 'Orkos' (machos) bajo forma de humo, transformándose en gigantes: rojos, desnudos y con enormes dientes.

Que hubo una época de desavenencia entre el Uranpacha (la Tierra) y el Hanan-pacha (los Cielos) a causa de los Huaris, que, en un principio, vivían en Huaylas, y que entonces se partió en dos la gran cadena de los Amarus del Callejón de Huaylas, que antes era una sola; se formó el Callejón y con la lluvia y la tormenta se llenó de agua inundando también las tierras de los Huaris, que por tal razón emigraron al Oriente y, poblando [poblaron] los valles de Chanín (lugar de abundancia y fertilidad) (Chavín) y el Marañón, llegando hasta Huacrachuco.

Que esos Huaris hercúleos y poderosos, degeneraron y se convirtieron unos en hombres y otros en animales y plantas, que todos son descendientes de los Huaris, los dioses de las fuerzas de la naturaleza."

(Antúnez de Mayolo: 1934, 25)

Este texto años después, aparece en la Antología de la Tradición y la Leyenda Ancashina (Fernández, Justo: 1946, 59-61) con algunas correcciones y el agregado de un breve comentario que constituye el texto definitivo, porque es el mismo que se publica en **Ancash. Leyendas, Fábulas y Canciones** (Varios: 1958, 9-10) que es el que ofrecemos a continuación.

"En un principio no existía más que humo y la Tierra que se formó de él. Vivían los Huari en el Uco-Pacha (interior de la tierra) y soplaron las cadenas de los Andes (Amarus); los Amarus (serpientes), salieron del seno de la tierra por las resquebrajaduras de los cerros u Orkos (machos), bajo formas de humo, transformándose en gigantes rojos, desnudos y con enormes dientes. Hubo una época de desavenencia entre el Uram-pacha (la tierra) y el Janampacha (los Cielos) a causa de los Huaris, quienes en un principio vivían en Huaylas, y entonces se partió en dos la gran cadena de los Amarus del Callejón de Huaylas, que antes

era una sola; se formó el Callejón de Huaylas, y con la lluvia y la tormenta se llenó de agua, inundando también las tierras de los Huaris, que por esta razón emigraron al Oriente y, poblaron los valles de Chanín (Chavín) y el Marañón, llegaron hasta Huacrachuco. Pero estos Huaris hercúleos y poderosos, degeneraron y se convirtieron unos en hombres y otros en animales y plantas, que todos son descendientes de los Huaris, los dioses de las fuerzas de la naturaleza.

Tan notable concepción cósmica, panteísta, es digna de admiración. La materia se había formado de 'humo' (o sea de los tres elementos primordiales al estado libre) y es aún bajo formas de humo que salen los espíritus de los Huaris del Uco-Pacha y se transforman en los gigantes rojos y desnudos, con los que aparece la vida en la tierra; y de esos gigantes descienden los hombres, animales y plantas que tienen algo de los atributos de los Huaris, inclusive el elemento inteligente que encarna el hombre. La fuerza bruta encarna el felino y he allí por qué los indios de Chavín simbolizaron al Huari por el felino y lo adoraron. Hoy se ve aún al Huari, ya antropoformizado, en las cabezas humanas con colmillos de felino, esculpidos en las piedras y cuyo significado profundo se desconoce».

Antúnez de Mayolo: 1946, 61. 1958, 9)

1. El mito hace referencia a mundos en oposición, el **Uco-Patsa**, como refiere SAM viene a ser el interior de la tierra, es decir debajo de donde estamos; el **Janan-Patsa**, por encima de nosotros, en la parte de arriba; y el **Kay-Patsa**, el lugar que habitamos. Y contrastando el sentido ideológico del mito con la arquitectura Chavín, encontramos representaciones hechas en tres planos superpuestos, correspondiendo al de arriba las aves (JANAN-PATSA), al centro el Jaguar (KAY-PATSA) y en la parte inferior la serpiente (UKJU-PATSA).
2. El mundo de abajo, por su ubicación es un mundo de oscuridad, habitado en un tiempo pasado por los "HUARIS", que con su fuerza e impulso soplan hasta formar la cadena de los Andes, Amarus, es decir serpientes. En este mundo se ubica la fuerza creadora y el germen de la vida.

3. La alusión a los estados de la materia es claro, como lo destaca SAM, en un principio solo existe el estado gaseoso, elemento para generar vida, salen así los Huaris del mundo de abajo. Luego vendrá el estado sólido y después el líquido para volver el orden.
4. El humo sale del UKJU-PATSA por las resquebrajaduras de los cerros u Orkos, que constituyen las Pakarinas o conectores de los mundos.
5. El orden del mundo de aquí está supeditado al mundo de arriba, cuya vida ha surgido del mundo de abajo. La desavenencia entre los mundos causada por los hombres del mundo de aquí, propicia la intervención del mundo de arriba, que con el agua busca restablecer el equilibrio ensayando una nueva creación; pero partiendo de lo ya existente, es decir de una transformación de la materia.
6. El mundo al dividirse en dos obliga a los pobladores del Callejón de Huaylas a emigrar hacia Chavín, el centro, circunstancia en la que se realiza la segunda creación de los hombres y seres animados, dotando de este modo de ánima a la naturaleza. Y, podemos identificar en las representaciones antropomórficas chavinenses, que el hombre está compuesto de los «elementos» o componentes simbólicos de cada uno de los mundos: ojos de serpientes, dientes de felino y garras de ave.

La búsqueda de un centro pudo motivar, la división en cuatro, como lo notamos en la posición del lanzón desde donde parten cuatro rumbos, que se orientan a cada uno de los puntos cardinales; y tres a partir de él que vendría a ser Abajo, le siguen Aquí y Arriba (Siete en total, número que constituiría la totalidad del Universo). Es decir la división horizontal (hembra) en cuatro y la vertical (macho) en tres.

La ubicación de las escalinatas de cuatro gradas en la Plaza Circular también tendrían esta intención.

Y esta hipótesis que planteamos, partiendo de lo que comunicaría el mito, acaso la Plaza Cuadrada tuvo la principal función con el OBE-LISCO que busca alcanzar al mundo de arriba, inclusive la plaza misma donde los sacerdotes desde el mundo de aquí realizan el rito, para buscar el equilibrio entre los mundos, y el LANZON (deidad que simboliza el mundo de abajo?).

7. El mito no refiere la razón por la cual surge la desavenencia; pero

apoyándonos en otro partiendo de que el mundo se encuentra en oscuras (es humo), el semidiós (es semidiós lo que emerge del Ukju-Patsa) **KJAKJARRAMPAC** (deidad peña que conduce, guía, enseña) (ALBA: 1994), roba la luz y el fuego del Janan-Patsa para entregárselas a los hombres, ocasionando la desavenencia entre el mundo de arriba y el de abajo. Así situamos el elemento luz en el Janan-Patsa y oscuridad en el Ukju Patsa.

8. La mención de «Callejones» en el mito integra a las zonas geográficas existentes en Ancash, convirtiéndose en el mito de integración regional.
9. Su tiempo más remoto (PASADO) se encuentra en el mundo de abajo y el más reciente (PRESENTE) en el mundo de arriba.
10. La serpiente como deidad acaso simplificaba a su vez la existencia de los tres mundos, porque al observar las representaciones de las cabezas de serpientes están divididas en tres planos.
11. Lo que nos permitimos en el presente trabajo, es fijar la atención en éste mito de integración regional y que al mismo tiempo es la base para que surja la cosmovisión de culturas posteriores a Chavín.
12. La mención de elementos existentes en el mito, coincide con su entorno, al que podemos agregar la mención del ROJO, que al no encontrar equivalente el traductor (?) estampa de esta forma el color característico de la artesanía Chavín.

Bibliografía

- ALBA HERRERA, Augusto C. **Ancash en el recuerdo y para el recuerdo**. Caraz, Multiservicios «El Inca», 1994.
- ANGELES CABALLERO, César. **Literatura peruana. Ancash**. Tomo I. Lima, P.L. Villanueva S.A., 1967.
- ANTUNEZ DE MAYOLO, Santiago. **Las ruinas de Tinyash. (Alto Marañón)**. Conferencia ofrecida en la Escuela Nacional de Artes y Oficios de Lima el 17 de setiembre de 1934.
- FERNANDEZ, Justo. **Antología de la tradición y la leyenda ancashinas**. Huaraz-Perú, Edición Nueva Era, 1946.
- HINOSTROZA, Octavio. **Estampas huaracinas**. Huaraz-Perú, INC-Filial Ancash, 1983. (Cuadernos de Difusión/42)
- LOLI R., Agustín. **Poemas**. Huaraz-Perú, INC-Filial Ancash, 1982?. (Colección de Autores Ancashino/4)
- MENDEZ V., Teófilo. **Alma trémula (Poesía). Almas enfermas (Cuentos)**. Huaraz-Perú, INC-Filial Ancash, 1978. (Colección Autores Ancashinos/1)
- PANDO, Judith. **Poesía - Prosa**. Huaraz-Perú, INC-Filial Ancash, 1979. (Colección Autores Ancashinos/2)
- PARDO TAFUR, Alejandro. **Poesía - Prosa**. Huaraz-Perú, INC-Filial Ancash, 1982. (Colección Autores Ancashinos/3)
- YAURI MONTERO, Marcos. **Leyendas ancashinas. Plantas alimenticias y literatura oral andina**. Lima, CONCYTEC, 1990.
- El Señor de la Soledad de Huaraz. Discurso de la abundancia y carencia. Resistencia Andina**. Lima, Editorial Ave, 1993.

LA CONDICIONALIDAD EN EL QUECHUA ANCASHINO

Jacinto Córdova Guimaray

A partir del axioma: "Diferentes estructuras lingüísticas tienen una sola estructura lógica", se aprecia una descripción lingüística de la condicionalidad en el idioma quechua ancashino. Asimismo se describe las principales relaciones entre las gramáticas del quechua, del que somos hablantes nativos, y las del idioma castellano.

En todo el idioma, la condicionalidad es suficiente y necesaria.

- a) Una oración condicional suficiente, tiene la siguiente estructura lógica: Si (siempre que) ANTECEDENTE (condición suficiente), entonces CONSECUENTE (condicionado) y su fórmula es $A \rightarrow B$ (basta A para B).
- b) Una oración condicional necesaria tiene la siguiente estructura lógica: Si (sólo si) ANTECEDENTE (condición necesaria), entonces CONSECUENTE (condicionado) y su fórmula es $A \leftarrow B$ ó $B \rightarrow A$ (Es indispensable A para B)

1. El antecedente como condición suficiente

Veamos los siguientes ejemplos:

(1) "Kay hampi ta upuptiki qa, kachakankim"

(2) "Siitsun kay hampi ta upunki, kachakankim"

Su única traducción es como sigue: "si tomas este remedio, entonces te sanarás"

(1) y (2) son condicionales afirmativos de carácter declarativo, enunciativo o proposicional.

Si queremos cambiar este ejemplo a otros tipos de condicionalidad

bastará con usar los topicalizadores; de este modo:

- Informativa
"Kay hampi ta upuptikiSH, kachakanki"
- Posible
"Kay hampi ta upuptiki CHI, kachakanki"
- Negativa
"MANAM kay hampi ta upuptiki TSU, kachakanki"
- Interrogativa
"Kay hampi ta upuptiki KU, kachakanki?"

Concluimos que el sufijo nativo necesario para formar la oración condicional en el idioma quechua ancashino es -PTI, que tiene una función semejante al sufijo -R, cuando ambos (antecedente y consecuente) usan sujetos idénticos; si los sujetos fueren distintos sólo se usa -PTI.

Ahora bien, el sufijo de flexión verbal -PTI no siempre marca la condicionalidad, depende de la posposición que le sigue; las posposiciones que hemos usado son SHI, CHI, TSU y KU que clasifican algunos de los diversos tipos de oraciones.

Así la siguiente oración:

"Mana munaptiki pis, aywakushaq mi"

Cuya traducción es como sigue:

"Aunque tú no quieras me iré», que es distinto a la oración: «Si tú no quieres, me iré" que sería de esta forma: "Mana munaptikiM, aywakushaq"

Otro ejemplo:

"Yachakoq kaptin mi, kedakunqa" o "Yachakuptin mi, kedakunqa"
cuya traducción es: "Si aprende, se quedará"

Con respecto al uso del sufijo -R, en los siguientes ejemplos vemos también que, además de la condicionalidad, pueden formar las siguientes estructuras lingüísticas:

- Gerundio: Upukur MI purin (él camina tomando)
- Condicional: Kay hampi ta upur MI, allianqa (si toma este remedio, se sanará)

De estos ejemplos debe notarse cuidadosamente que el sufijo -R NO indica condicionalidad, si el verbo del consecuente es de movimiento, en nuestro caso PURIY (caminar, andar).

2. El antecedente como condición necesaria

Veamos los siguientes ejemplos:

(3) "Kay hampi ta upuptiki LLAM, kachakanki"

(4) "Kay hampi LLA ta upuptikim, kachakanki"

Su única traducción es como sigue: "SOLO SI tomas este remedio, entonces te sanarás"

(3) y (4) son replicativos o reciprocadores afirmativos de carácter declarativo, enunciativo o proposicional.

Tal como lo hicimos en 1., si queremos cambiar este ejemplo a otros tipos de reciprocación será necesario indicar la condición necesaria en cada ELEMENTO de la oración de este modo:

- Informativa

"Kay hampi LLA ta upuptikiSH, kachakanki"

(Dicen que si tomas solamente este remedio, sanarás).

"Kay hampi ta upuptiki LLASH, kachakanki"

(Dicen que si solamente tomas este remedio, sanarás).

"Kay hampi ta upuptikiSH, kachakanki LLA"

(Dicen que si tomas este remedio, solamente sanarás).

- Posible

"Kay hampi LLA ta upuptiki CHI, kachakanki"

"Kay hampi ta upuptiki LLA CHI, kachakanki"

"Kay hampi ta upuptiki CHI, kachakanki LLA"

- Negativa

"MANAM kay hampi LLA ta upuptiki TSU, kachakanki"

"MANAM kay hampi ta upuptiki LLA TSU, kachakanki"

"MANAM kay hampi ta upuptiki TSU, kachakanki LLA"

- Interrogativa

"Kay hampi LLA ta upuptiki KU, kachakanki?"

"Kay hampi ta upuptiki LLA KU, kachakanki?"

"Kay hampi ta upuptiki KU, kachakanki LLA?"

De estos ejemplos debe notarse que el adverbio quechua LLA (solamente, únicamente, tan sólo) indica condicionalidad necesaria y su ubicación luego de cada elemento de toda la oración es sumamente importante, por ser peculiar o específico al idioma quechua.

3. Resumen de estructuras condicionales

Usamos los siguientes símbolos:

SFV sufijo de flexión verbal -: (presente)

-nki

-n

-ntsik

-yaa

-yanki

-yan

SDV sufijo de derivación verbal

Opres oraciones en tiempo presente

Opas oraciones en tiempo pasado

Ofut oraciones en tiempo futuro

- adjunto o inherente

+ siguiente

V tema verbal

3.1 Condicionales suficientes

	ANTECEDENTE	→	CONSECUENTE
a)	con -PTI		
	V -PTI -SFV + QA		Opres Ofut Opres + MAN MI KARQA
b)	con -R		
	V -R + QA		Ofut Opres Opres + MAN MI KARQA
c)	con SITSUN Y MANATSUN		
	SITSUN + Opres		Opres o Ofut
	Ofut		Ofut
	Opas		Opas o Opres o Ofut
	MANATSUN + idem		idem

SITSUN + Opres+ MAN idem + MAN MI

MAN MI KARQA

MANATSUN + Opres + MAN idem + MAN TSU
MAN TSU KARQA

d) con MAN

Opres + MAN

Opres+ MAN MI

MAN MI KARQA

e) con MAN KARQA

Opres + MAN KARQA

Opres+ MAN MI KARQA

3.2 Condicionales necesarias

Las estructuras de las condicionales necesarias son las mismas. Las diferencias son que MI o LLAM van en lugar de QA, y LLA sigue a MAN.

ENTREVISTA

ATKINS

OSCAR COLCHADO LUCIO: ENTRE EL MAR Y LAS MONTAÑAS

Conversación con Carlos Toledo Quiñones

En abril del presente año, cuando Carlos Toledo Quiñones, viaja a Lima a descansar del intenso trabajo universitario, le encargamos que entrevistara al escritor Oscar Colchado Lucio. La conversación giró sobre el trabajo creativo del autor; cuyas respuestas, teñidas de vocación tras el rescate de los valores andinos, les ofrecemos en la siguiente entrevista:

Carlos: Oscar Colchado Lucio, nace en Huallanca, luego pasa a Sihuas, para después vivir en Chimbote. Esta peregrinaje incesante de tu niñez, cómo marca tu vida?

Oscar: En primer instante, el hecho de haber nacido en las altas riveras del río Santa, junto a su vertiginosa caída en el Cañón del Pato, entre grandes elevaciones de la Cordillera Negra, hacen bullir en mi sangre el magnetismo de las montañas y el misterio de las piedras.

Posteriormente, llevado al otro lado de los nevados, en esa tierra intensa del Callejón de Conchucos, donde también viví algunos años de mi infancia, terminan por marcarme de Ande definitivamente. Pues los estímulos que actúan dentro de uno en los primeros años de la vida nunca se borran.

Mi niñez termina en el puerto de Chimbote, junto al mar, en donde asimilé la naturaleza costeña, las vivencias del hombre del litoral. Y amé las arenas del desierto, el aire salino, el vuelo de las gaviotas.

De ese modo, se logran fusionar dentro de mí, como reza el título de una obra de Rosa Cerna Guardia: el mar y las montañas.

- Carlos: Claro. Esa es la parte exterior. Pero la parte familiar, tus padres, tu familia, tus hermanos, influyeron en tí; o con qué elementos contribuyeron ellos con tu quehacer literario?
- Oscar: ¡Ah bueno!. Por parte de mi madre, sé que tuve unos tíos que eran magníficos escultores y pintores. Esculpían en mármol serrano, en madera, y modelaban en barro, o pintaban con muki-muki, esas piedras de colores que se encuentran por las quebradas. Yo llegué a ver algunos de sus trabajos, que me maravillaron; pero no los conocí, pues murieron muy jóvenes. Por otro lado, mi abuela, mi madre y algunos parientes eran magníficos narradores orales. Y en mi niñez yo gozaba con las historias que contaban a la hora del yantar, junto a los fogones o en las parvas, a la luz de la luna. Muchos de los relatos que cuenta Ciro Alegría en sus libros, sobre hambrunas, historias de zorros, pishtacos, etc., yo los oí en labios de mis parientes. Pues Huayllabamba, el pueblo de mi infancia, está cerca del río Marañón, por donde Alegría vivió también sus años de infante. Esas experiencias fueron vitales en mi formación literaria.
- Carlos: Pero, pareciera de que uno de los escritores que más ha dejado huella en tí, es Arguedas. Cuando leemos "Tarde de Toros", vemos de que hay esa influencia de "Los ríos profundos"; los protagonistas son niños y la visión del mundo es la perspectiva de niños y algunos personajes ya fabulosos, que posteriormente se van a desarrollar en tu producción, de estos últimos años. Arguedas influye en tí?
- Oscar: Cierto. Arguedas influye en mí, pero en un primer momento. Lo descubro al final de mi adolescencia, y lo leo apasioadamente. Creo que "Yawar Fiesta" tiene mucho que ver con "La tarde de toros", y al parecer, como tú dices, "Los ríos profundos", aunque algo asoman por ahí también Valdelomar y Ciro Alegría.
- Carlos: Bien. Parece que esta es una primera experiencia, es un ensayo de escritura para lo que va ha venir posteriormente. Pero contrario a lo que hacen otros autores, que empiezan con poesía luego pasan a narrativa: tú primero publicas "La tarde de

toros" y posteriormente "Aurosa Tenaz" (poesía). Pero Aurora Tenaz, es un libro de poesía que trasciende toda la década del 70, donde había una actitud de politizar la literatura. Hay política en Aurora Tenaz; pero una política bastante sutil. Para elaborar esta obra, qué influencias tuviste?

Oscar: Yo entro a la poética de los 70, luego de haber asimilado la poesía de los "puristas" y los "sociales" de los años 50. Me gustaban, además de Eielson y Westphalen, Scorza, Rose, Valcárcel, entre otros.

La poesía de los 60, salvo Heraud y Calvo, nunca me entusiasmó, me desconcertaban, me parecía que no era poesía lo que hacían, sino prosa.

Cuando aparece Hora Zero mi desconcierto es mayor. Y entonces me veo en la obligación de estudiar esa poesía coloquial, de la calle, que rompe con el hermetismo en la forma y la prédica social de mis favoritos de antaño, y empiezan a interesarme seriamente Cummings, Pound, Elliot, los pontífices de la poesía anglosajona, que habían sido importados por Verástegui, Pimentel y los demás "Trece" de Oviedo.

De esa mixtura de poéticas -50 y 70- sale "Aurora Tenaz", líricamente conversacional diría yo.

Carlos: Pero, tú nos hablas de Lima. Sin embargo, pareciera de que ustedes como grupo, con Isla Blanca (Chimbote), han sido contestatarios. Contestatarios a Lima, porque ustedes lo que enarbolan es una voz provinciana. Inclusive la revista que publican tiene una tendencia a revalorar la provincia y enfrentarse a Lima. Hubo una actitud contestataria contra Hora Zero o los grupos limeños del 70?

Oscar: Nuestra actitud contestataria se debía sobre todo a que la crítica literaria limeña se ocupaba -salvo ciertas élites provincianas como Trujillo y Arequipa- solamente de la producción capitalina, el resto del país no existía, diferente a lo que hoy ocurre, por ejemplo, donde la literatura provinciana está cobrando cierto protagonismo.

Pero viéndolo bien, ahora que ha pasado el tiempo, creo que en cierta medida tenían razón, porque entonces a los escritores

provincianos más nos preocupaba la prédica social antes que la elaboración de un buen poema, olvidándonos que para ser buenos revolucionarios, primero teníamos que escribir bien. ¿No fue eso Vallejo?

Consciente de esto, Isla Blanca como grupo hizo posteriormente un buen trabajo.

- Carlos: Y luego pasas al cuento. Ya el personaje andino que llega a la ciudad trata de adaptarse llevando una idiosincrasia, Chimbote, donde publicas un libro de cuentos. Dentro del manojito de cuentos, tenemos "Vuelve la Moby Dick", que parece que es el más celebrado. Los personajes, que tú tratas en ellos, son los que van a responder posteriormente a esta necesidad de la literatura de hablar del hombre andino que llega a la ciudad costeña?
- Oscar: Claro, pues como tú dices, en "Del mar a la ciudad" narro y describo en parte el comportamiento del andino en la ciudad costeña. Esto, te confieso, sin habérmelo propuesto; pues yo lo que quería contar era lo que había visto y sentido en el Chimbote de los años setenta, y ahora que lo veo con más perspectiva, lo que he hecho en ese libro es una literatura de migrantes, que lo seguiré haciendo desde luego hasta que los manes andinos dejen de perseguirme.
- Carlos: Esa persecución estaría también en «Camino de Zorro», donde lo que se está introduciendo es ya una concepción mítica andina. El mito, la leyenda, la ideología andina se va metiendo, estás respondiendo a este tipo de ensayo, a este tipo de avance en este libro?
- Oscar: Bueno, «Camino de Zorro», es un libro decididamente andino, pertenece a una trilogía, conformada además por «Cordillera Negra» y «Hacia el hanan pacha», donde me interesaba revelar la cosmovisión del hombre de las montañas, resaltando su especial apego al mito y a las creencias mágico-religiosas. Trato de mostrar asimismo en ese libro al hombre andino habitando el kay pacha, el mundo de acá, donde su comportamiento, su moral, está regulado por la existencia de seres mágicos-propicios o nefastos- surgidos de sus propias elucubraciones o creencias.
- Así como en "Camino de zorro" me interesa el mundo de acá,

en "Cordillera Negra", me ocupo del mundo de abajo y en "Hacia el hanaq pacha" del mundo de arriba, del mundo de los dioses.

- Carlos: ...Pero mira. «Hacia el hanan pacha», se presenta como un libro de laboratorio. Un libro muy sesudo en la parte técnica, donde ya se va perdiendo la espontaneidad. Esta percepción, tiene algo de acercamiento?
- Oscar: Siempre me ha interesado el aspecto técnico del cuento, pero acá, en este libro, como tú dices, quizá mi preocupación ha ido más lejos y le haya restado un poco de frescura o espontaneidad.
- Carlos: Sí. Porque lo que noto es que en "Cordillera Negra" hay una fluidez envolvente; por ejemplo, Kuya Kuya, Dios Montaña y Cordillera Negra, se han llevado al teatro; es decir que tienen más plasticidad. Esto porque cala mejor en la idiosincrasia, que sobrecoge, coge y envuelve al lector. Es, entonces, la espontaneidad la que lleva a hacer mejor literatura o el pensar en la técnica?.
- Oscar: Permíteme decirte que si en "Cordillera Negra" se nota más espontaneidad es porque está hecho con retazos de vivencias. Ahí casi todos los cuentos tienen algo que yo he visto, he percibido o los he escuchado muy de cerca. Pero también me han dado hartito trabajo, su elaboración no ha sido tan fácil. En los demás libros de la trilogía hay, de hecho, más investigación, mayor elucubración. Es decir, son decididamente pensados.
- Carlos: Bien. Pero con estos saltos, pareciera que tú vas en movimiento zigzagueante: Costa-Sierra, Sierra-Costa; un ir y venir. Esto también se nota cuando en "Arpa de Wamani", que trata del hombre andino asentado en la Costa, la búsqueda de un lenguaje de sectores marginales, de los ambulantes, un sector que vive en las barriadas; cosa que no se ha hecho en literatura. Sin embargo, notamos que no hay un manejo del lenguaje, tal como había anteriormente. ¿Se trata de un ensayo?
- Oscar: Te refieres al manejo del lenguaje con respecto a "Aurora tenaz"?
- Carlos: A "Aurora Tenaz" y el mensaje poético, que por ejemplo hay en Kuya kuya...

en "Cordillera Negra", me ocupo del mundo de abajo y en "Hacia el hanaq pacha" del mundo de arriba, del mundo de los dioses.

- Carlos: ...Pero mira. «Hacia el hanan pacha», se presenta como un libro de laboratorio. Un libro muy sesudo en la parte técnica, donde ya se va perdiendo la espontaneidad. Esta percepción, tiene algo de acercamiento?
- Oscar: Siempre me ha interesado el aspecto técnico del cuento, pero acá, en este libro, como tú dices, quizá mi preocupación ha ido más lejos y le haya restado un poco de frescura o espontaneidad.
- Carlos: Sí. Porque lo que noto es que en "Cordillera Negra" hay una fluidez envolvente; por ejemplo, Kuya Kuya, Dios Montaña y Cordillera Negra, se han llevado al teatro; es decir que tienen más plasticidad. Esto porque cala mejor en la idiosincrasia, que sobrecoge, coge y envuelve al lector. Es, entonces, la espontaneidad la que lleva a hacer mejor literatura o el pensar en la técnica?.
- Oscar: Permíteme decirte que si en "Cordillera Negra" se nota más espontaneidad es porque está hecho con retazos de vivencias. Ahí casi todos los cuentos tienen algo que yo he visto, he percibido o los he escuchado muy de cerca. Pero también me han dado harto trabajo, su elaboración no ha sido tan fácil. En los demás libros de la trilogía hay, de hecho, más investigación, mayor elucubración. Es decir, son decididamente pensados.
- Carlos: Bien. Pero con estos saltos, pareciera que tú vas en movimiento zigzagueante: Costa-Sierra, Sierra-Costa; un ir y venir. Esto también se nota cuando en "Arpa de Wamani", que trata del hombre andino asentado en la Costa, la búsqueda de un lenguaje de sectores marginales, de los ambulantes, un sector que vive en las barriadas; cosa que no se ha hecho en literatura. Sin embargo, notamos que no hay un manejo del lenguaje, tal como había anteriormente. ¿Se trata de un ensayo?
- Oscar: Te refieres al manejo del lenguaje con respecto a "Aurora tenaz"?
- Carlos: A "Aurora Tenaz" y el mensaje poético, que por ejemplo hay en Kuya kuya...

- Oscar: Bueno, también esta es una obra experimental, muy diferente por eso mismo de "Aurora Tenaz". Con «Arpa de Huamani» mi intención era la de generar una corriente poética que rescatase las canciones quechuas instalándolas dentro de un contexto nuevo: la ciudad. Es decir, generar una especie de poesía chicha, donde el migrante pueda confrontar su experiencia andina con la modernidad, rechazando los elementos que no le son afines e incorporando las que vibren con él.
- Del mismo modo, he procurado rescatar el humor indio o mestizo, una parcela aún no explotada en la poesía andina. Aunque el libro gustó, entusiasmo; sin embargo, no he visto todavía gente interesada en continuar esta vertiente.
- Carlos: Bien...Luego hay tres libros para niños: "Tras las Huellas del Lucero", "Cholito en los andes mágicos" y "Cholito en la ciudad del río hablador". De estos, el que cala es "Cholito en los andes mágicos"; y además es un experimento, porque estás ofreciendo novela para niños. Esta novela, que tiene mucha mitología andina, está trabajada con bastante sencillez. Un autor que pretende hacer literatura infantil, qué cualidades debe tener?
- Oscar: Para ser autor de literatura infantil hay que tener sobre todo un alma infantil. Es decir, por más adulto que uno sea debe tener ese don, o lo que se llame, de sentir y pensar como niño. Considero que en forma natural siempre tuve predisposición de escribir para esta edad.
- Carlos: Es decir, habría que sobreponer la espontaneidad...
- Oscar: Sí, en gran parte. Yo conozco autores que siempre escribieron para adultos, y de pronto por moda, imitación o qué se yo, decidieron escribir para niños. El resultado fue una literatura forzada, artificiosa, que no logró impregnarse en el alma infantil.
- Carlos: Bien. Tú has creado dos personajes. Uno es Cholito en los andes mágicos, que viene a ser el héroe andino; y otro es Pedro Cochachín, que va al rescate de un héroe que nosotros lo teníamos olvidado. Sin embargo, uno de los grandes aportes que tú tienes con «Cordillera Negra» es el rescate de los personajes olvidados. Cómo ves la marginalidad de nuestros héroes andinos?.
- Oscar: Bueno. Yo soy de extracción campesina, tú sabes. Mis padres

fueron campesinos, y sé que tengo mucho ingrediente indio en mi sangre. Resulta que cuando leí la historia oficial, me di cuenta que está incorporada sólo a ciertos personales históricos vinculados con el poder, y dejada de lado siempre a ciertos luchadores populares que por su heroísmo y sacrificio merecían ocupar algunas páginas de nuestra historia. Fue por eso que decidí rescatar para la literatura algunos héroes andinos, como Uchku Pedro, Apu Yanahuara o Túpac Katari, que simbolizan la resistencia de los naturales frente a los invasores.

Ahora, cuando te refieres a Cholito, pienso que éste simboliza al héroe cotidiano, a aquel que lucha diariamente en los Andes por sobrevivir y abrirse un espacio en medio de la opresión, la marginación y el olvido.

Carlos: Luego...juntas dioses y hombres. Los dioses, a veces, simplemente hacen su aparición mítica y anónima en mucho de los cuentos. Sin embargo, en el último libro "Cholito en la ciudad del río hablador", hay diálogo, entre dioses y hombres. Es necesario, dentro de la literatura, hacer ver de que los dioses andinos son permanentes dialogantes con los hombres?

Oscar: Sí. En la literatura oral andina hay todo un repertorio de cuentos, mitos y leyendas (recordemos "Dioses y hombres de Huarochiri" sólo como una muestra) donde los hombres están en permanente comunicación con sus dioses.

En todo momento el hombre del Ande percibe la cercanía de éstos y se comunica con ellos. Pues las piedras tienen espíritu, los árboles, los ríos, etc.; es decir, toda la naturaleza es viviente. Si los griegos y los habitantes de los pueblos orientales, por no citar más, tuvieron la capacidad de imaginar a los seres sobrenaturales que los obsedían, aquí no ocurrió menos.

En este país nos faltan homeros y dantes que rescaten para la literatura escrita esos sueños fabulosos -o realidades quizá- del habitante de las cordilleras. No olvidemos que es en los mitos, leyendas y cuentos orales donde subyace el pensamiento de nuestros antepasados y que aún hoy superviven en la mentalidad de buena parte de los peruanos.

Carlos: ...Pero esto te pondría en una situación diferente a lo de Arguedas. Arguedas cuando presenta a los dioses andinos, los

presenta como si estuvieran ellos dentro del alma de la naturaleza, que no dialogan. Y tú, ya los presentas como elementos dialogantes... Y esto te digo por lo que acabo de percibir en la lectura de "Cholito en la ciudad del río hablador". En "Los ríos profundos", el río no dialoga con Ernesto, le comunica sus pesares pero no recibe respuesta. En "Cholito en la ciudad del río hablador" el protagonista va y hace su ofrenda al río; al río que lo ha elevado también al mundo de arriba, para poder ver, retrospectivamente, como una proyección cinematográfica todo lo que ha sucedido dentro de nuestra historia costeña. El río que plantea Arguedas y Colchado son ríos diferentes, son dioses diferentes. Esto te hace pensar o plantear, alguna posibilidad dentro de nuestra literatura?.

- Oscar: Mira. Todo eso yo lo vengo trabajando en una novela que espero publicar el próximo año. Ya está en su etapa final, pues sólo falta darle algunos retoques. No quiero adelantar nada todavía, y espero con ella dar respuesta a tus inquietudes.
- Carlos: Cholito ha estado en Rayán. Cholito sale de Rayán para tener sus aventuras en el mundo de abajo, venir de aquí y al mundo de arriba. Luego, cholito ya está en la costa. Cholito va a seguir caminando?
- Oscar: Ah! Yo creo que sí. Tengo muchos proyectos sobre Cholito, aunque a ratos pienso que voy a saturar a los lectores con este personaje. De todas maneras, cuando menos un libro más debe salir sobre él,
- Carlos: Pero se nos viene también Luis Pardo. Luis Pardo que es una novela que se anuncia pronta a aparecer. Este personaje, por dónde lo haces caminar?, por dónde trajina Luis Pardo?
- Oscar: En esta novela Luis Pardo cabalga por los departamentos de Huánuco, Ancash y Cerro de Pasco, pero fundamentalmente por los alrededores del nevado Yarupajá. Cronológicamente está centrada en el año de 1907 cuando el personaje se hallaba en pleno apogeo. Es una novela de pura acción, con balaceras en los andes, y pensada sobre todo para ser llevada al cine.
- Carlos: Después de Cholito, de Luis Pardo, qué se nos viene?
- Oscar: En realidad, hay varias cosas casi listas de muchos años de

trabajo. Por ahora tengo próxima a editar, como ya te lo manifesté anteriormente, una de las novelas de una trilogía que tratan sobre la violencia en el país ocurrida en los últimos tiempos. Sin mucha premura estoy armando también un libro de cuentos y otro de poesía.

Carlos: Finalmente. Cómo ves el desenvolvimiento de la Literatura regional, o sea ancashina?

Oscar: Bueno, ancashina o provinciana en general, veo grandes avances. Pues como dije en algún momento, muchos escritores de provincias van siendo vistos con respeto por la crítica literaria nacional.

La calidad de esos escritores, aunada al buen trabajo que realizan algunos docentes de la especialidad en sus respectivas universidades, están generando inquietudes favorables que a la larga pueden rendir buenos frutos.

CREACION

MODAED

UNMSM-CEDOC

Campo de Arboles

Abdón Dextre Henostroza

*Ahora, en este segundo hecho eternidad,
siento que este árbol
que llevo dentro de mí
como antiguo pedernal de melancolías,
está lleno nuevamente de verdes hojas.*

*Y es tu imagen
torcacita bordada de dulces sueños
sólo tu imagen
en la burbujeante luz crepuscular
rompe los hilos
de las distancias.*

*Cuántas veces quisiera salirme
de esta caparazón de sombras
y terminar
no en auroras de angustias
que sí
inundado en tu blanca y morada ternura
para sentirme
alguna vez
como campo de ababoles bañado
de humana e inextinguible
luz.*

Escíbeme una carta

Abdón Dextre Henost.

*Te pediré que me escribas.
Que escribas una carta a Abdón, que lleva
a flor del alma los horrores de las guerras.*

*Cuando lo hagas, dile
que no apague la inocencia del aguacero
en su voz,
y en su rostro inaugure siempre
no la esquiva
no la fugas sonrisa,
 sí la perdurable alegría.
Asimismo has de decirle
que corte ya el tulipán de la angustia,
 y rasgando todos los velos,
todas las puertas,
deje entrar el vuelo de la vida y sus dichas.*

*Si es que le escribes, dile que no desmenuce
en la distancia tu cariño, que aún, bello clavel,
se abre al sol dentro suyo cada mañana.*

*Escríbele, pero no le digas que deje sus versos,
no le pidas que apague sus llamas
que por ti todavía arden.
Tampoco habrás de pedirle
que abandone su cielo
en el concierto de los gorriones
que libremente vuelan,
que cristalina y hermosa, siempre
levantan el vuelo.*

Tu carta es otra forma de ser del agua.

Beso Peregrino

Abdón Dextre Henostroza

*Ella se queda y yo me voy
pero ella se va conmigo
Pero ella se queda con mi hora
de crepúsculo
con el río turbulento
y su cauce infinito y mi corazón.*

En las partidas es mejor callar.

*Hoy que me voy, más bien quisiera
ya haber vuelto del viaje.*

*Siento ganas
de abrazarlos a todos, también a ti.*

*Hoy nuevamente tengo que partir
Siempre estoy partiendo
Y mi beso te ha buscado tanto
Te ha buscado por todos los caminos
y en ninguno estuviste
Te busca por todos los sueños
y en ninguno estás
Pobre mi beso, cansado y triste,
triste y harapiento
tiene que partir hoy otra vez.*

*¿A qué lagos, por qué senderos
tendrá que ir todavía?
En el temblor de qué mañana
o en la soledad de qué música te encontrará?
¿O en el silencio marchitado
de qué flor
de qué pena
o
de qué risa lo estarás esperando?*

UNMSM-CEDOC

UNMSM-CEDOC

UNMSM-CEDOC

CONVOCATORIA

La Revista Literaria «CORDILLERA», dentro de su programa de proyección Cultural, convoca al Concurso de Poesía-1996. "Celso Torres Figueroa".

Bases:

- 1º Podrán participar en el Concurso, todas las personas residentes en el Perú, con un trabajo poético, que guarde unidad en castellano y/o kechua.
- 2º Los temas a tratar serán libres, en un número máximo de 10 poemas, cada uno de los cuales no podrá exceder los 25 versos.
- 3º Los trabajos se presentarán en dos sobres cerrados, uno conteniendo los poemas, y otro que permita identificar al concursante, que debe de utilizar un seudónimo en el sobre que contenga el motivo del concurso.
- 4º El plazo para la entrega de los trabajos, vencerá indefectiblemente el 30 de setiembre de 1996.
- 5º Los trabajos se presentarán, en papel bond, tamaño carta A-4, a las siguientes direcciones:
 - Concurso de Poesía - 1996
REVISTA LITERARIA «CORDILLERA»
Las Gaviotas N° 1254-Los Pinos-Trujillo.
 - Concurso de Poesía - 1996
REVISTA LITERARIA «CORDILLERA»
Amadeo Figueroa N° 1046-La Soledad-Huaraz.
- 6º El Jurado del Concurso estará integrado por un representante del Programa de Literatura de la Univ. Nacional del Santa-Chimbote; un representante de la Asociación de Escritores y Poetas de Ancash (AEPA); un representante de la Revista «Cordillera», que lo presidirá; y un representante del Programa de Literatura de La UNASAM-Huaraz.
- 7º El trabajo ganador, tendrá un premio pecuniario y estímulos, que se harán conocer oportunamente por los medios de comunicación.
- 8º Los diez mejores trabajos, si merecen, serán editados como un suplemento, en la Revista «Cordillera».
- 9º En el caso de que los trabajos presentados, no obtengan la calificación meritoria, el Concurso podrá ser declarado desierto por la entidad organizadora.





UNMSM-CEDOC



Impreso en los talleres gráficos de
EDITORIAL LIBERTAD E.I.R.L.
La Constanza 220 Telfs. 255091 Telefax 044-201699
Urb. Huerta Grande - Trujillo - Perú
Junio 1996

UNMSM-CEDOC



Celbeton
SOCIEDAD ANONIMA



PRODUCTOS QUIMICOS PARA INDUSTRIAS

Insumos Industriales para la construcción, minería, pinturas, óxidos para cemento, matricería, resinas, pisos industriales, antiácidos, antiálkalis, solventes y desinfectantes.

OFICINA: NORUEGA 2569 - LIMA TELEF. 4256211 - 4256430



EDITORIAL LIBERTAD E.I.R.L.

al servicio de la Industria y el Comercio en la rama gráfica

Realiza trabajos de libros, revistas, folletos, afiches y otros, con un equipo moderno y a precios competitivos del mercado nacional.

Asimismo ofrecemos, más de 35 títulos para librerías; estudiantes de escuelas, colegios, instituciones, universidades; y profesionales.

**La Constanca 220 - Urb. Huerta Grande
Telf. 255091 - Trujillo**

UNMSM-CEDOC