

An abstract painting with various colors including blue, green, yellow, orange, red, and black, with a textured, brush-stroke appearance.

# REVISTA PERUANA DE LITERATURA

1



UNMSM-CEDOC

U. N. M. S. M.

BIBLIOTECA CENTRAL  
HEMEROTECA  
MUNDO MODERNO

# REVISTA PERUANA DE LITERATURA

PUBLICACIÓN DEL CENTRO HISPANOAMERICANO  
DE ESTUDIOS LITERARIOS EN EL PERÚ

MAYO

1

2002

DIRECTOR

CÉSAR TORO MONTALVO

CONSEJO

RICARDO GONZÁLEZ VIGIL

ALEJANDRO ORTIZ RESCANIERE

CARLOS ZÚNIGA SEGURA

JOSÉ BELTRÁN PEÑA

ENRIQUE VERÁSTEGUI

DONACION

## MIEMBROS DE HONOR Y COLABORADORES

- CLAUDE COUFFON (Francia) – LUIS MONGUIÓ (Universidad de Harvard, EE.UU.)  
– TULIO MORA (Perú) – AURELIO ASIAIN (México)
- JUSTO JORGE PADRÓN (España) – JAMES HIGGINS (Universidad de Liverpool, Inglaterra)  
– ANDRÉ COYNÉ (Universidad de La Sorbona, París)
- RICARDO SILVA – SANTISTEBAN (Perú) – CARLOS MURCIANO (España)
- JAIME SILES (Universidad de Saint-Galles, Suiza) – JAVIER SOLOGUREN (Perú)
- RAÚL ZURITA (Chile) – JÁN ZAMBOR (Eslovaquia) – RAÚL JURADO PÁRRAGA (Perú)
- JESÚS URZAGÁSTI (Bolivia) – MATEJA MATEVSKI (Macedonia)
- FERNANDO CHARRY LARA (Colombia) – ARTURO CORCUERA (Perú)
- JOHAN PERSSON (Suecia) – JORGE ENRIQUE ADOUM (Ecuador)
- DAVID HUERTA (México) – PEDRO CHIMOSE (España) – MARTHA CANFIELD (Italia)
- BLANCA VARELA (Perú) – TOMÁS SEGOVIA (España) – GAETANO LONGO (Italia)

ASESOR GRÁFICO

ALBERTO ESCALANTE

CORRESPONDENCIA

CÉSAR TORO MONTALVO

Jr. Amazonas 896, Magdalena del Mar – Lima 17 – Perú  
Teléfono: 460-0457

UNMSM-CEDOC

# REVISTA PERUANA DE LITERATURA

Publicación del Centro Hispanoamericano  
de Estudios Literarios en el Perú

 Centro Hispanoamericano de Estudios Literarios en el Perú

**Revista Peruana de Literatura** es una publicación cuya finalidad es difundir las investigaciones, documentos, ensayos, análisis críticos, textos literarios y estudios de la realidad literaria de los países Hispanoamericanos, España, Europa y el Perú. La revista no necesariamente se solidariza ni responsabiliza por los artículos, publicaciones y reseñas aparecidas aquí con la firma de sus autores. Los originales remitidos así mismo no serán devueltos. Toda comunicación o envíos pueden dirigirse a César Toro Montalvo (Director) del Centro Hispanoamericano de Estudios Literarios en el Perú, Jr. Amazonas 896 Magdalena del Mar. Lima 17 - Perú. Teléfono: 460-0457.

## CONTENIDO

<i>Ricardo González Vigil</i>	
Apuntes sobre Tradición Oral y Etnoliteratura Peruana .....	5
<i>César Toro Montalvo</i>	
El Vocabulario Poético de <i>Piedra del Sol</i> .....	87
<i>Segio Quijada Jara</i>	
Taita Shanti. Fiesta del Ganado y Pastores .....	143
<i>Egidio Aucchahuaque</i>	
José María Arguedas por Alejandro Ortiz Rescaniere (entrevista) .....	161
<i>Ján Zambor</i>	
Mis Diálogos con los Poetas Españoles e Hispanoamericanos .....	166
<i>Pablo Macera. José Beltrán Peña. Raúl Jurado Párraga</i>	
Opiniones sobre <i>Historia de la Literatura Peruana</i> .....	171

CONTENTS

1. Introduction

2. The Role of the State

3. The Role of the Market

4. The Role of the Community

5. The Role of the Individual

6. The Role of the Family

7. The Role of the Church

8. The Role of the School

9. The Role of the Media

10. The Role of the Arts

11. The Role of the Sports

12. The Role of the Entertainment

13. The Role of the Education

14. The Role of the Health

15. The Role of the Environment

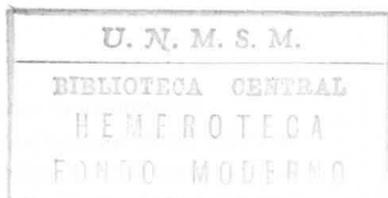
16. The Role of the Culture

17. The Role of the Religion

18. The Role of the Politics

19. The Role of the Economy

20. The Role of the Society



**Ricardo González Vigil**

## **APUNTES SOBRE TRADICIÓN ORAL Y ETNOLITERATURA PERUANA (\*)**

En el prólogo a *El Cuento Peruano 1975-1979*, primer tomo publicado de esta antología en varios volúmenes, explicamos el ambicioso proyecto: "seleccionar los textos más valiosos y representativos del relato corto peruano, desde sus muestras más remotas hasta el presente".<sup>1</sup>

Para ello, se va a dividir el desarrollo de la narrativa nacional en períodos de distinta duración (verbigracia, cinco años en el tomo ya editado, y siete años en el que ahora entregamos) que se adecúen, sin perder de vista el contexto socio-político y cultural, a los cambios experimentados en el ámbito literario y al surgimiento de nuevas hornadas de escritores y/o de relatos que oficien a modo de hitos evolutivos en la difusión de la Tradición Oral o en las tendencias del cuento escrito. Para incluir a un texto dentro de un lapso determinado, se ha de tener en cuenta la fecha de su publicación -en libro, revista o impreso en general- y no de su composición, muy difícil ésta, si no imposible, de fijar en el caso de las narraciones orales, las publicaciones póstumas, las recopilaciones tardías, etc.

---

\* Ofrecemos aquí, a modo de muestra panorámica de la Tradición Oral y la Etnoliteratura, las partes que dedicamos al tema en nuestra antología *El Cuento Peruano* (Lima, Eds. Copé-PetroPerú, 1983-1992), compuesta por seis tomos, correspondientes a: *Hasta 1919, 1920-1941, 1942-1958, 1959-1967, 1968-1974 y 1975-1979*. (R.G.V.).

<sup>1</sup> R. González Vigil, *El Cuento Peruano 1975-1979*. Lima, Eds. Copé (Petróleos del Perú), 1983, p. 9.

Se completará esta colección de antologías periódicas con un tomo en el que ha de trazarse la historia de la narración breve en el Perú, analizando con mayor detenimiento las épocas, tendencias, autores y obras. Dicho volumen brindará también un apéndice bibliográfico de y sobre los textos y autores considerados en los diversos tomos de nuestra antología; así evitaremos la repetición de los datos bibliográficos en los casos de autores seleccionados en más de un lapso de esta serie de antologías. Por ello, al final de cada tomo antológico sólo se ofrecen referencias bibliográficas mínimas.

Así como en *El Cuento Peruano 1975-1979* dejamos constancia de la problemática que suscita el adjetivo peruano, adhiriéndonos a la perspectiva que acoge todos los milenios de actividad humana en nuestro territorio como componentes de la trayectoria peruana; en esta ocasión apuntaremos la problemática que conlleva el sustantivo *cuento*.<sup>2</sup>

*En un sentido restringido, visto como género plenamente autónomo*, con reglas de configuración propias (asumidas con gran conciencia creadora, incluso con penetración teórica, por varios de sus cultores principales), el cuento es una conquista de la Edad Contemporánea de “Occidente”, gracias a los románticos a fines del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX. Entendido así, se impone diferenciarlo de otras especies narrativas, tales como el mito, la leyenda, la fábula, la parábola, la novela corta, etc. Confinado al campo de la prosa, además, se diferencia de formas narrativas de extensión breve compuestas en verso: el romance, la balada, el lai, etc. En esta línea, la del cuento “propriadamente dicho”, nos situamos en una creación literaria *especializada* (autonomía de la Literatura frente a la religión, la filosofía, la historiografía, etc.), en prosa y de transmisión escrita. En el Perú, en general en Hispanoamérica, fue el Modernismo, a fines del siglo XIX y comienzos de la presente centuria, el que dispuso del marco sociocultural propicio para el establecimiento pleno del cuento. Ni los relatos orales (andinos, amazónicos y costeños), ni las narraciones de la Colonia, ni los artículos de costumbres, ni las tradiciones forjadas por Ricardo Palma, se ciñen cabalmente al perfil del cuento.

---

<sup>2</sup> Cf. nuestro Prólogo a *Premio Copé de Cuento 1979*. Lima, Eds. Copé (Petróleo del Perú), 1981.

No obstante también puede -suele- usarse el término *cuento en un sentido amplio, abarcador, para designar a todas las manifestaciones, orales o escritas, de la narración breve con cualidades literarias*, teniendo en cuenta que las *cualidades literarias* se adecúan a patrones culturales bastante diversos en los distintos lugares, tiempos, etnias y sociedades. Acaso convendría usar otra palabra para significar este concepto englobador; a falta de ella, *cuento* es el vocablo más idóneo, ya que las expresiones *relato corto o narración breve* son demasiado vagas al no aludir con nitidez al carácter literario del texto. Por cierto que siempre va a subsistir el dilema de cómo discriminar en la teoría y, peor aún, en la práctica entre el cuento y la *novela corta* (*novella* en italiano, *nouvelle* en francés). A pesar de los importantes esfuerzos de Poe, Forster, Borges, Cortázar, etc., los límites entre el *cuento* y la *novela corta* son bastante movedizos (como lo son igualmente, entre la *novela corta* y la *novela* a secas, ésta denominada en italiano *romanzo* y en francés *roman*). A modo de ejercicio comprobatorio, aplíquese estas nociones a las variadas piezas de *Las mil y una noches*, el *Decamerón* de Boccaccio y las *Novelas Ejemplares* de Cervantes, a *La metamorfosis* de Kafka, *Tutupaka Llakta*, “El Caballero Carmelo” de Valdelomar, *Los cachorros* de Vargas Llosa, y “Al pie del acantilado” y “Silvio en El Rosedal” de Ribeyro.<sup>3</sup>

En nuestra serie de antologías, basándonos en la *heterogeneidad cultural del Perú*, hemos optado por el sentido amplio del sustantivo *cuento*. Conforme a esta perspectiva, no nos circunscribiremos al cuento “moderno” forjado por los románticos y realistas europeos y norteamericanos, transfigurado luego por la Modernidad artística mediante la revolución de las técnicas narrativas en Europa y U.S.A. a fines del siglo XIX y comienzos del XX. Con el mismo derecho que se habla de cuentos en la tradición oral de otros continentes, que se estudia el cuento en la India de la Antigüedad o en diversas regiones durante la Edad Media, que se analiza los “cuentos maravillosos”, que se canoniza la expresión con relación a Chaucer (¡sus *Cuentos de Canterbury* incluso están en verso!), Perrault o los hermanos Grimm; con ese mismo derecho, extenderemos el vocablo *cuento* a nuestras narraciones orales y escritas de diferentes épocas y tradiciones culturales.

<sup>3</sup> Cf. la opinión de Jaime Rest citada en nuestro prólogo a *Premio Copé de Cuento 1979*. pp. 13-15.

Al respecto, subrayemos que ya no se puede dudar del carácter cabalmente literario de la llamada *literatura oral*. Ya no estamos en los días de los *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* de José Carlos Mariátegui, uno de los críticos más agudos y respetables de América Latina, pero en este terreno aferrado a una opinión menos moderna que la de Luis Alberto Sánchez, quien fue el primero en incluir a la literatura quechua dentro de su historia global de la Literatura Peruana. La ausencia de escritura (dato, a su vez, discutible) le parecía a Mariátegui determinante para aseverar que nuestros indígenas no poseyeron una literatura en sentido estricto.

La visión actual ha sido condensada por Edmundo Bendezú:

“El problema central reside en saber si el concepto de literatura requiere, para su formulación, del concepto de letra. Etimológicamente no hay duda que es así; y, desde el punto de vista de las literaturas escritas que conocemos en el mundo, también es así. Pero esta formulación adolece de un etnocentrismo que excluye a grandes segmentos de la población mundial y también a los períodos más largos de la historia del hombre sobre la tierra (...). El etnocentrismo occidental funciona también para el tradicional concepto de historia, según el cual la verdadera historia comienza con la escritura y el resto es pre-historia (...). Así, el período más importante, es decir de algunos miles de años, del desarrollo del hombre en este continente quedaría excluido del campo de la historia. Se le deja la palabra a la arqueología, y ésta parecería ser excluida también como ciencia histórica (...).

La lingüística moderna propone otras soluciones: la existencia de un arte verbal para los pueblos grafos. Así, Charles F. Hockett da una definición de literatura que no excluye ninguna sociedad humana, en la que aparecen ciertos discursos, breves o largos, que los miembros de la sociedad concuerdan en valorar positivamente y en cuya repetición periódica, en forma esencialmente idéntica, todos ellos insisten. Tales discursos constituyen la literatura de esa sociedad”.<sup>4</sup>

No es necesario, pues, esperar que se demuestre que los antiguos peruanos poseyeron alguna forma de escritura capaz de transmitir mensajes idiomáticos. El carácter oral no excluye a un texto del ámbito literario. Pensemos que los poemas homéricos, los más elogiados de la épica mundial, hitos fundamentales de la cultura “occidental”, demuestran la perfección artística

---

<sup>4</sup> E. Bendezú Aibar. *Literatura quechua*. Edición, prólogo y cronología por E. Bendezú Aibar. Caracas, Biblioteca Ayacucho (N° 78), 1980; pp. XVI-XVII. Al respecto, cotejese la definición de *texto literario* que da Walter Mignolo en *Elementos para una Teoría del Texto Literario*. Barcelona, Edt. Crítica (grupo Grijalbo), 1978.

que puede alcanzar el sistema de composición y transmisión oral. En el caso de las letras peruanas, varias de sus mayores cumbres pertenecen o provienen de la tradición oral: en la Lírica, los hayllis a Wiracocha, las lamentaciones por la muerte de Atahualpa y los arrebatos poéticos -en verso y prosa- de José María Arguedas; en el Teatro, el núcleo legendario recogido en el *Ollantay*; y en la Narrativa, muchos mitos, leyendas y fábulas, señaladamente los relatos recogidos por el P. Jorge A. Lira de boca de Carmen Taripha, sobre todo *Tutupaka Llakhta*.

Sin embargo, considerando las diferencias de *especialización* entre los relatos orales y los cuentos escritos al uso “occidental” y “moderno”, así como el criterio de *veracidad* reinante en gran medida en la tradición oral frente al criterio de *verosimilitud* de la ficción literaria “especializada”,<sup>5</sup> se ha optado por dividir a nuestros tomos periódicos en dos grandes secciones. La sección I de cada tomo la dedicamos a lo que se ha dado en llamar *Etnoliteratura*, pero también a relatos escritos que, a pesar de cierta reelaboración artística del material original, reproducen en forma fidedigna narraciones orales oídas por el investigador o el escritor en cuestión. La sección II, en cambio, corresponde a la *Literatura* especializada y escrita; si en algunos textos asume la tradición oral (como lo hacen las tradiciones de Palma, algunos cuentos de López Albújar e Izquierdo Ríos, varios pasajes de la obra de Alegría y Arguedas, y los recientes testimonios-novelas de Eduardo González Viaña, César Calvo y Gregorio Martínez) la reelabora con libertad artística y fictiva, con clara conciencia de los recursos narrativos de la literatura escrita y en estrecha conexión con las formas “occidentales” del cuento y la novela.

## Los Cronistas

1. *Con los cronistas comenzó la tarea fundamental de recoger y difundir la Etnoliteratura y la tradición oral* de las diversas regiones del otrora Tahuantinsuyo. Los especialistas actuales (consúltese, sobre todo, los trabajos de Franklin Pease, Henríque Urbano y María Rostworowski) han examinado agudamente las estructuras míticas subyacentes en ese material dado a conocer en los siglos XVI-XVII (en cuanto a su escritura, porque varias de las crónicas se han visto publicadas centurias después), a la par que la interferencia de concepciones y esquemas culturales propios de los ojos “occidentales” u “occidentalizados” de los cronistas (sirva de muestra el modo cómo estable-

cen la genealogía de los indígenas americanos a partir de los descendientes de Noé, o cómo enhebran la versión de un Apóstol de Cristo predicando en el Nuevo Mundo).

De todos modos, nuestra tradición oral, que ha persistido pujante hasta el siglo XX (como hemos podido constatar en cada uno de los tomos de *El Cuento Peruano*), desde la primera hora de los libros dedicados al Perú ocupó un lugar destacado, legando joyas artísticas en manos del Inca Garcilaso o Sarmiento de Gamboa; o de gran intensidad narrativa, en manos de Cieza de León, Ramos Gavilán, Gutiérrez de Santa Clara o Antonio de la Calancha; o de enorme significación etnológica, en manos de Betanzos, Santacruz Pachacuti y Cristóbal de Molina, el “cusqueño”. Convendría recordar, además, que la tradición oral nutrió con fuerza el teatro de los siglos coloniales, con el *Ollantay* como la obra maestra del conjunto, tan notable que sigue siendo el fruto máximo del arte dramático en el Perú.

A fines del siglo XVIII, al calor de las ideas ilustradas y de los deseos de Emancipación (época del levantamiento de Túpac Amaru II, de la *Carta a los españoles americanos* de Vizcardo y Guzmán, etc.), renació, moderadamente, el interés por la tradición oral de nuestros pueblos, como puede comprobarse en algunas colaboraciones del *Mercurio Peruano* (1791-1795) y en los escritos de Hipólito Unanue (gestor central del citado *Mercurio Peruano*). Dicho interés fue reforzado por el gusto del Romanticismo ante las creaciones del pueblo -el llamado *folklore*-, entre ellas los mitos, las leyendas y los cuentos maravillosos; en esa ruta, con su estilo personalísimo y su capacidad de fusión de lo romántico con otras corrientes literarias, Ricardo Palma espigó material de origen mítico, legendario o maravilloso en el monumental edificio de sus *Tradiciones Peruanas*.

Un paso adelante fue dado, después de la Guerra con Chile, por la generación de Adolfo Vienrich, Abelardo Gamarra “el Tunante” y Jenaro Ernesto Herrera; la llamada “bohemia de 1886”, la que fue animada por el magisterio de Manuel González Prada. Esta generación tomó conciencia plena de que el Perú no era sólo la capital o la costa “occidentalizada”, sino -y sobre todo- el mundo andino, las regiones rurales de la costa y el territorio amazónico. Una escritora destacada como Clorinda Matto de Turner supo asumir estas banderas, habiendo aprendido previamente el magisterio de las Tradicio-

nes de Palma. Ya estaban madurando, pues, las opciones culturales que llevarían al entusiasmo decidido por la etnoliteratura y la tradición oral, a partir de 1920.

2. La crónica es un género antes que nada historiográfico. Teniendo en cuenta las disciplinas actuales de estudio, añadiríamos: un género con muchos datos antropológicos, geográficos, de recursos naturales, sociológicos, tendiente al alegato o el informe político, etc. Sin embargo, debido a que emplea preferentemente la *forma narrativa* (y no el tono expositivo y analítico de la historiografía de los siglos XIX-XX), bien puede ostentar virtudes literarias en el arte de narrar. Más aún si se trata de cronistas cultivados, conocedores de los grandes historiadores griegos, romanos y del renacimiento italiano; verbigracia, el Inca Garcilaso, José de Acosta, Cieza de León, López de Gómara, Agustín de Zárate, Gutiérrez de Santa Clara y Sarmiento de Gamboa.

Como hemos explicado con detenimiento en nuestro libro *Comentarios al Inca Garcilaso*, la historiografía del Humanismo y el Renacimiento acuñó el ideal de un *historiador-poeta*: un historiador que no se limitara a consignar los datos y los hechos externos (propios de la “apariencia”, en la terminología filosófica), sino que buscara revelar la *esencia* de los procesos históricos enfocados. Así como el poeta (y el filósofo) captan lo esencial, el gran historiador humanista y renacentista debía sacar a flote las verdades hondas de los sucesos históricos. En esa empresa le eran útiles los recursos expresivos y los modelos retóricos de los géneros poéticos (privilegiadamente, la epopeya y la tragedia) y novelescos (en particular, la novela greco-bizantina y los libros de caballerías), además del enfoque paralelístico al modo de Plutarco.

En el caso de los cronistas de convento y los autores de hagiografías, la necesidad de capturar lo *esencial* y servir de *ejemplo* a la posteridad (esto último una de las metas, también, de la historiografía clásica) se veía subrayado todavía más, al amparo de las Sagradas Escrituras y los sistemas teológicos. La forma narrativa encontraba paradigmas en muchos textos bíblicos, en especial los Evangelios; a los que hay que sumar las leyendas áureas de los mártires, las *Confesiones* de San Agustín, las “floreциllas” franciscanas, etc.

*Por lo expuesto no debe llamar la atención que varias crónicas posean virtudes literarias apreciables, y que algunos cronistas sean narradores*

*de señalado talento y de gran dominio verbal.* Algunas crónicas inclusive (por ejemplo, las del Inca Garcilaso, Gutiérrez de Santa Clara, José de Acosta y Toribio de Ortiguera) ostentan una *factura casi novelesca*, siendo clara su asimilación de los recursos de los géneros novelescos de la época. En esta selección no hemos intentado abarcar a todos los cronistas con talento narrativo, ya que teníamos la exigencia de que en sus crónicas existieran cuentos intercalados (requisito cubierto plenamente por Garcilaso) o episodios con suficiente autonomía narrativa para funcionar en una lectura casi como un relato breve en sí mismo, por ende como aportes en la senda de la narrativa peruana de corta extensión.

*Conviene resaltar la calidad artística, que suele mezclar la habilidad narrativa con el vuelo poético* (mezcla difícil de hallar en los cronistas de hechos bélicos y políticos, excepción hecha del eximio Garcilaso), *de varios cronistas de convento y tejedores de hagiografías.* Juzgados literariamente (que no socio-culturalmente, o antropológicamente) conforman un conjunto más dotado que el de los otros cronistas. Esto es algo que no ha sido debidamente planteado hasta el momento en los estudios sobre nuestras letras, seguramente porque los siglos coloniales han sido mejor examinados por nuestros historiadores y etnohistoriadores, que por nuestros críticos literarios y, en general, nuestros lectores a la caza de goce estético (un gran precedente de esta actitud diversa: Ventura García Calderón). Invitamos, pues, a la lectura idónea de Acosta, Alloza, Ramos Gavilán, Calancha, Torres, Córdova Salinas y Meléndez. Recomendamos sobre todo una obra maestra: *Tesoros Verdaderos de las Indias* de Juan Meléndez

3. Una consideración capital: *los cronistas significan la primera experiencia de tradición literaria escrita en el Perú.* Es decir, un conjunto de obras que engendran entre ellas una tradición (ésta supone transmisión, ya sea para continuar en la línea trazada, o para cuestionar con ánimo de ruptura) de tipo escrito, que se suma a la ya milenaria tradición oral de nuestros pueblos aborígenes. No son libros que se publican aislados, que se ignoran entre sí; todo lo contrario, dialogan y discuten entre ellos, constituyendo un verdadero conjunto literario, y no una mera sucesión de obras escritas sin conexiones entre las mismas. A diferencia de nuestros poetas, los cuales hasta fines del siglo XIX (hasta González Prada y Chocano, quienes sí dejaron huellas hondas en su tiempo) compusieron sus obras alimentados de lecturas europeas, sin concien-

cia de lo producido en poesía en el Perú con anterioridad a ellos; los cronistas (incluyendo los de convento y hagiográficos) no sólo aprendieron de modelos europeos, sino de obras producidas en nuestro propio suelo (y, en algunos casos, de la vieja tradición oral de sus informantes). *No debe sorprender, por ello, que sean los cronistas los primeros en esbozar una idea del Perú integral*, con todas sus etapas históricas y sus componentes raciales (aspecto en que sobresalen Garcilaso y Cieza de León). La atención a lo nuestro fructifica en un primer momento de la literatura escrita en el Perú.

Y este primer momento ya condensa los rasgos centrales de la peruanidad, siendo el *nacimiento de una literatura escrita que ya no es ni española a secas, ni indígena, sino peruana*:

“La crónica se hace rápidamente un género mestizo. Es el primer cruzamiento fecundo de la tierra con el espíritu. Se funden luego en ella las dos razas, con sus ideas y sentimientos disímiles y las dos culturas, la occidental española y la indígena primitiva. (...) El mismo cronista ser pronto no sólo un mestizo espiritual o por Occidente, sino por la sangre y el nacimiento. Blas Valera y Garcilaso llevan a la crónica a fines del siglo XVI el primer contingente de sangre india y la íntima emoción de la tierra nativa (...) En las crónicas nace así un espíritu nuevo que es el del Perú. El nombre mismo del Perú surgido de ellas, es el símbolo de ese nuevo destino”.

La cifra mayor de esa labor, los *Comentarios reales* de Garcilaso, sigue irguiéndose como el *texto cultural* de mayor trascendencia del Perú, sin rivales en las letras coloniales de toda América. Por otro lado, juzgado literariamente, Garcilaso es un autor eminente, una especie de Herodoto de las letras castellanas; hay que llegar hasta el siglo XX, hasta Vallejo, Alegría y Arguedas, para toparnos en nuestra literatura con autores de su talla.

### *Inca Garcilaso de la Vega*

Ningún autor más apropiado para inaugurar esta antología de los orígenes del cuento peruano que el Inca Garcilaso de la Vega (Cusco, 1539 - Córdoba, 1616). Por varias razones (debidamente examinadas y fundamentadas por numerosos garcilasistas, sobre todo José de la Riva-Agüero, Aurelio Miró Quesada Sosa y José Durand:) a) Simboliza el Perú nacido del encuentro entre lo indígena y lo español (el mundo andino y la cultura “occidental”), auténtico inicio de una literatura y tradición histórica ya no sólo aborígen ni eu-

ropea, sino mestiza, nacional, peruana. b) Constituye el escritor más importante y significativo, más dotado artísticamente y con visión más honda de la realidad, del largo período considerado en este volumen. c) Formado dentro de la historiografía del Renacimiento italiano y el Siglo de Oro español, concibe sus crónicas como obras de arte-literatura ancilar-, sobresaliendo su destreza para narrar los sucesos históricos contenidos en *La Florida del Inca* y los *Comentarios reales*. Además, gusta intercalar anécdotas y sabrosos cuentecillos que, aunque posean base verídica o procedan de fuentes (orales o escritas) historiográficas, son referidos con la pericia de un maestro del relato breve; no fue un cuentista en sentido estricto (alguien que confecciona argumentos de ficción), pero sí un eximio cuentista ancilar, uno de los mayores de las letras españolas en ese rubro. Juzgado como narrador, sólo pueden equipararse con él, dentro del período considerado en este volumen de *El Cuento Peruano*, Ricardo Palma y, en menor medida, Abraham Valdelomar.

Al interior de *La Florida* y los *Comentarios* palpitan muestras antológicas del mito, la leyenda, la fábula, la anécdota y el cuentecillo humorístico (en otras direcciones de la creación literaria, cabe destacar la presencia de elementos épicos, trágicos y utópicos). En este volumen nos limitaremos a escoger el mito de los orígenes del Incario (Sección I) y las historias anecdóticas de Pedro Serrano y Rodrigo Niño (Sección II), suficientes para aquilatar la envergadura literaria de Garcilaso.

Desde el punto de vista de la belleza literaria, la narración mítica de Manco Cápac y Mama Ocllo que nos ha legado Garcilaso brilla como la mayor joya artística procedente de la tradición oral indígena recogida por los cronistas en los siglos XVI-XVII. Nótese cómo el marco previo a la narración -rebosante de añoranza del Tahuantinsuyo- y el tono idealizador (propio de lo que la retórica conceptuaba “estilo alto” o “sublime”) de la civilización incaica adelanta las “nostalgias imperiales” de César Vallejo y la comunión de José María Arguedas con los valores de la cultura andina; lazo ejemplar entre tres escritores -los más entrañables y significativos del Ande -que supieron asumir sus raíces indígenas.

Llama la atención el que Garcilaso privilegie el relato de una pareja fundadora frente al ciclo mítico más extendido y documentado sobre los orígenes del Incario: el de los hermanos Ayar -Manco Cápac sería sólo uno de

los Ayar- (véase el texto que seleccionamos de Sarmiento de Gamboa). Dado que ningún otro cronista presenta la pareja fundadora en los términos referidos por Garcilaso, María Rostworowski de Diez Canseco ha llegado a juzgar no sólo poco “andino” dicho relato (a diferencia del valor andino de los hermanos Ayar), sino que se ha inclinado a pensar que lo ideó o manipuló el autor de los *Comentarios*. Pero ya Riva-Agüero, a comienzos de este siglo, percibió la estrecha conexión entre los Ayar y el mito narrado por el Inca; nexo, por otro lado, puntualizado por el propio cronista cusqueño, al comentar las versiones diversas sobre el origen del Tahuantinsuyo. Y de manera más amplia y concluyente, Durand -en réplica a Rostworowski- ha demostrado que el texto de Garcilaso entronca con los mitos andinos que conocemos (por cierto tejidos “al modo clásico renacentista”, constituyendo una variante “enriquecida y elaborada”) y que resultaba una narración riesgosamente “proindígena” en aquel entonces. Expliquemos esto último.

Un rápido cotejo del mito narrado por su tío Cusi Huallpa a Garcilaso con cualquier versión del ciclo de los hermanos Ayar, basta para constatar que éstas contienen rivalidades, enconos, traiciones, actos sanguinarios, etc.; mientras que aquél irriga bondad, amor, acción civilizadora, todo muy cerca del viejo ideal imperial de la “pax romana”. El ciclo de los Ayar podía servir a los intereses coloniales, pretendidamente civilizadores, de la llamada “crónica toledana” (ahí Sarmiento de Gamboa sobresale), postura a la que estaba refutando Garcilaso: en los *Comentarios* emergen Manco Capac y Mama Ocllo (hijos del dios Sol: luz creadora, vivificante) cual nuevos Adán y Eva con una misión civilizadora, pórtico eficaz del Evangelio. Aceptando, pues, el providencialismo cristiano y el rol del Imperio Español como brazo evangelizador, consigue el Inca -contra la “crónica toledana”- justificar a sus antepasados indígenas, civilizadores como lo fueron los faraones (también incestuosos y adoradores del Sol) y los romanos, antes de la aparición de Moisés o el Cristianismo, respectivamente.

*OBRAS: La traducción del Indio de los tres Diálogos de Amor de León Hebreo (1590); La Florida del Inca, Historia del Adelantado Hernando de Soto, gobernador y capitán general del Reino de la Florida, y de otros heroicos caballeros españoles e indios (1605); Comentarios reales (ese es el título global puesto por el Inca), conformados por dos partes: Primera parte de los Comentarios reales, que tratan del origen de los Incas, Reyes que fueron*

*del Perú, de su idolatría, leyes, y gobierno en paz y en guerra: de sus vidas y conquistas, y de todo lo que fue aquel Imperio y su República antes que los Españoles pasaran a él (1609)* (a esta parte también se la conoce, abreviadamente, como *Comentarios reales de los Incas*) e *Historia General del Perú. Trata del descubrimiento de él, y cómo lo ganaron los Españoles. Las guerras civiles que hubo entre Pizarros y Almagros, sobre la partija de la tierra. Castigo y levantamiento de tiranos: y otros sucesos particulares que en la Historia se contienen* (1617) (el título de *Historia General del Perú* lo puso el editor, muerto el Inca; la denominación apropiada no es otra que la de *Segunda parte de los Comentarios reales*); y *Relación de la descendencia del famoso García Pérez de Vargas, con algunos pasos de historias dignas de memoria* (recién publicada en 1929, por Miguel Lasso de la Vega). Véase las *Obras completas* del Inca Garcilaso de la Vega, edición y estudio preliminar del P. Carmelo Sáenz de Santa María, S. J. (1960-1963; 4 vols., Biblioteca de Autores Españoles núms. 132-135).

*Pedro de Cieza de León.*

Pocos cronistas de Indias han sido tan elogiados -merecidamente- por su veracidad, espíritu crítico (capaz de congeniar el providencialismo cristiano y la defensa lascasiana de los indios, evitando extremos inútiles y preparando la actitud sincrética del Inca Garcilaso de la Vega), vuelo historiográfico (atento a procesos de mediano y largo plazo) y acierto literario, como Pedro de Cieza de León (Llerena-España, c.1518-Sevilla, 1554).

Jiménez de la Espada lo consideró el “Príncipe de los Cronistas del Perú”, y Raúl Porras Barrenechea rindió tributo a sus altos méritos, erigiéndolo como un hito en las crónicas sobre el pasado prehispánico: “Admira cómo en época tan convulsa como la de 1548 a 1550 en que estuvo Cieza en el Perú, haya podido escribir obra de tan sólida armazón, documentación tan segura y verídica, y de tanta madurez, sobre la historia e instituciones del Imperio. No había antes de Cieza sino escasos y diversos apuntes en los cronistas sobre la historia incaica, y algunas notas sobre las costumbres (...). El avance realizado por Cieza de esos desordenados y escasos datos, a la obra orgánica y definitiva que es *El Señorío de los Incas*, produce en el terreno histórico el mismo efecto de un brusco salto en la cadena de las especies biológicas. La historia del Incario nace adulta con Cieza (...). El material recogido por él fue

enorme. En lo que se refiere a la historia incaica, recogió el testimonio oral de los orejones, principalmente el de Cayo Túpac, y tomó declaraciones a los quipucamayos. Con él la crónica incorpora la primera contribución directa de la tradición oral incaica. Es la primera crónica mestiza”.

Considerando el edificio completo de la *Crónica del Perú* (que recién en los últimos años, gracias a las investigaciones de Francesca Cantú, podemos conocer en toda su magnitud). Franklin Pease G. Y. ha sintetizado la trascendencia de Cieza: “Reputado como observador, sereno y acucioso, se ha destacado siempre la propiedad de su información, muchas veces originada en su personal experiencia, y también se ha señalado como virtud la imparcialidad de que supo hacer gala en ocasiones conflictivas. Príncipe de los cronistas ha sido llamado sin exceso, y la monumentalidad de su obra lo justifica, mereciendo recordarse, además, que no sólo escribió una historia general y cuidada, sino que, en buena cuenta, elaboró una periodificación que hizo escuela, distinguiendo los tiempos previos a los de los Incas de los de éstos, y estableciendo, después de los hechos de la invasión, cuidadosamente delimitados en la tercera parte de la *Crónica del Perú*, el ámbito de las guerras civiles que constituyó la inconclusa cuarta parte de su obra”.

Aquí hemos seleccionado su versión sobre la deidad andina más importante: Viracocha. Nótese la precisión escrupulosa con que Cieza consigna lo que los indios le refirieron (cronista de “oídas”) tanto sobre la divinidad primordial, hacedora (lo que Pease ha denominado el “dios creador andino”), como sobre la enigmática figura posterior que efectúa milagros y obras bondadosas, y que castiga a quienes lo maltratan. Ambos aspectos pueden cotejarse con las versiones que ofrecemos a cargo de Betanzos y Pachacuti Yamqui. De otro lado, resulta notable cómo examina críticamente lo que los españoles “publican y afirman que podría ser algún apóstol” (muchos cronistas, entre los que destacaríamos al agustino fray Alonso Ramos Gavilán, aceptaron gustosos esa reelaboración católica del mito indígena), sentenciando “yo creo que hasta nuestros tiempos la palabra del Santo Evangelio no fue vista ni oída”. Independencia de criterio y rigurosidad historiográficas que sólo ostentaron los cronistas más sabios y perspicaces ante problemas semejantes de tergiversación: Acosta, Garcilaso o Cobo. Para sopesar bien las versiones que brindamos del mito de Viracocha, recomendamos leer el estudio y la antología *Wiracocha y Ayar* de Henrique Urbano.

OBRA: *Crónica del Perú*. Tal es el título global de una obra integrada por: 1) *Parte primera de la Crónica del Perú. Que trata la demarcación de sus provincias: la descripción de ellas. Las fundaciones de las nuevas ciudades. Los ritos y costumbres de los Indios, y otras cosas extrañas dignas de ser sabidas* (1553). 2) *Segunda parte de la Crónica del Perú, que trata del Señorío de los Incas Yupanquis y de sus grandes hechos y gobernación* (1880, edición de Marcos Jiménez de la Espada, antes Manuel González de la Rosa, en 1873, editó un volumen titulado *La Historia de los Incas o Segunda parte de la Crónica del Perú*, pero no llegó a circular; en 1985, basándose en el manuscrito autógrafo, Francesca Cantú la publicó con el título *Crónica del Perú. Segunda parte*). 3) *Tercera parte. Descubrimiento y Conquista del Perú* (primera edición completa: 1979, a cargo de Francesca Cantú, quien la ha revisado en 1987; antes se fue difundiendo por partes, en 1897, gracias a Marcos Jiménez de la Espada, en 1946-1958, labor de Rafael Loredó, y 1975, esfuerzo de P. Carmelo Sáenz de Santa María). 4) *Cuarta parte. Las guerras civiles del Perú*. Jiménez de la Espada reveló en 1877 que, ignorándose su procedencia, se la venía leyendo dentro de las *Décadas* de Antonio de Herrera (se suele llamar *Décadas* a la *Historia general de los hechos de los castellanos en las islas y tierra firme del Mar Océano*, editada en 1601). Del plan de cinco libros que debían conformar la *Cuarta Parte*, sólo tenemos constancia que Cieza escribió los tres primeros, editados en base a manuscritos: *I. Guerra de las Salinas* (1877, edición de José Sancho Rayón), *II. Guerra de Chupas* (1881, ed. de José Sancho Rayón) y *III. Guerra de Quito* (1877, edición de Jiménez de la Espada).

#### *Juan de Betanzos.*

Juan de Betanzos (¿Galicia?, 1510 - Cusco, 1576) sobresale, entre los cronistas de origen español, por su contacto con la tradición indígena; a tal punto que su prosa desmañada e incorrecta, plagada de solecismos y quechuismos, parece provenir de un hablante quechua que no alcanza a traducir su lenguaje al español, o que no termina por dominar la lengua del conquistador. Una prosa de indudable parentesco verbal con la de los cronistas indios Juan Santacruz Pachacuti Yamqui y Felipe Guamán Poma de Ayala. Quizá se deba ello a una sujeción escrupulosa al modo de expresarse de sus informantes indios; una sujeción que lo tornaría un adelantado de los antropólogos y etnohistoriadores del siglo XX, que aspiran a transcribir literalmente la versión de sus informantes.

No debe extrañarnos, pues, que José de la Riva-Agüero y Luis Alberto Sánchez juzguen la crónica de Betanzos como la traducción de un cantar épico quechua; por su parte, Porras Barrenechea, enfatizando la rudeza y falta de arte de la *Suma y narración de los Incas*, la caracteriza como “un relato heroico en prosa, transmitido oralmente”. La fidelidad con que Betanzos recoge la óptica indígena ha conducido a que, recientemente, Edmundo Bendezú seleccione varias páginas suyas en su antología sobre la *Literatura quechua*.

La sintonía de Betanzos con los indios se nutre de: a) su amplio dominio del idioma quechua, y b) su matrimonio con una hija de Huayna Capac, que lo liga a informantes autorizados del Incario. Gozó de gran fama de quechuísta y conocedor de las tradiciones indígenas: fue intérprete oficial de Francisco Pizarro y la Audiencia de los Reyes; el virrey Antonio de Mendoza le ordenó escribir las tradiciones incaicas (y lo hizo en 1551, con *Suma y narración de los Incas*); compuso un libro de Doctrina Cristiana en quechua que debió utilizarse después en la confección del primer libro impreso en el Perú, y dos Vocabularios.

Muy largo resultaría recoger las páginas que dedica a la guerra entre los incas y los chancas (de gran riqueza mítica, como ha demostrado Enrique Urbano). Hemos optado por su notable versión del mito de Viracocha, la cual merece cotejarse con la recogida por Pedro de Cieza de León y la variante consignada por Pachacuti Yamqui.

OBRA: *Suma y narración de los Incas* (1880, edición de Marcos Jiménez de la Espada).

*Juan de Santa Cruz Pachacuti*

Desde el punto de vista artístico, la crónica de Juan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamayhua (nació a fines del siglo XVI posiblemente en Orcosuyo, en el Collao -no sabemos cuándo ni dónde murió), escrita hacia 1613 ó 1620, está plagada de defectos: Jiménez de la Espada habla de “jeringonza bárbara” o “indiana algarabía”; Carlos Wiesse, de “mescolanza lialectal”; Raúl Porras Barrenechea, de “la forma bárbara y confusa de la expresión, verdadera jeringonza o retorta de español y quechua, con predominio de la fonética y sintaxis india”, de “crónica bilingüe”; y Luis Alberto Sánchez, de su

“singular validez documental, no literaria (...) Parece que el idioma originario del autor hubiese sido el aymara, por la impropiedad con que transcribe algunos signos quechuas”.

Pero ostenta dos cualidades trascendentes: la “singular validez documental” apuntada por Sánchez, y explicada por Porras cuando observa que la “crónica india se escribe predominantemente en español, pero el indio que la escribe, no obstante su incorporación a la cultura occidental que significa el mismo arte de escribir y algunas nociones confusas de religión o de historia, piensa predominantemente en quechua [y aymara]”. Conviene, al respecto, por la asimilación de elementos occidentales (así, en la versión que transcribimos de Wiracocha-Tonapa, se sugiere una identificación con el apóstol Santo Tomás), usa con cautela el valor documental de la Relación de Pachacuti Yamqui, conforme postulan María Rostworowski, Franklin Pease y Enrique Urbano.

La otra cualidad reside en la maraña “mestiza” de su prosa, en tanto anuncia (al igual que la prosa de Guamán Poma) el español “quechuzado” y/o “aymarizado” de Gamaliel Churata y José María Arguedas.

Como en el caso de Betanzos, hemos elegido el pasaje dedicado a uno de los personajes de los que Urbano llama el “ciclo de los Wiracocha”: Tuna-pa, Thunupa, Tunupa, Tonapa, Tarapaca, Tuapaca o Taguapaca (diversos nombres registrados en las crónicas para el mismo personaje, como han analizado Rostworowski y Urbano). Según Rostworowski se trata de una divinidad sureña más antigua que Wiracocha, que sufre dos trasfiguraciones: la primera la integra con trasposiciones al culto de Wiracocha, y la segunda la asimila a la creencia en la prédica de uno de los apóstoles (Santo Tomás o San Bartolomé).

OBRA: *Relación de antigüedades deste reyno del Perú* (1879, edición de Marcos Jiménez de la Espada dentro del volumen *Tres relaciones de antigüedades peruanas*).

*Alonso Ramos Gavilán*

Buen conocedor de las lenguas nativas y las tradiciones autóctonas, guiado por una de las actitudes más claramente pro-indígenas de su tiempo, el agustino Alonso Ramos Gavilán (Huamanga, hacia 1570-murió probablemen-

te en 1639) nos ha dejado una de las crónicas de mayor interés etnohistórico. Ya Riva-Agüero hizo notar cómo los datos de ella eran utilizados ampliamente por Calancha en la segunda parte de la suya; otro tanto ocurre con diversos cronistas de convento, entre ellos Juan de Alloza.

Aquí acudimos a su versión de un relato que ilustra con nitidez el sincretismo religioso entre las creencias andinas y la impuesta religión cristiana, en tanto asimila la deidad Tonapa (véase el texto que seleccionamos de Santacruz Pachacuti) a la convicción entre los cristianos de entonces de que los Apóstoles de Jesús debían haber predicado el Evangelio en todos los rincones del planeta, imponiéndose la necesidad de que uno de ellos (Santo Tomás o San Bartolomé) hubiera recorrido las tierras peruanas. Frente a las objeciones prudentes y racionalistas de un Cieza de León o un Inca Garcilaso ante dicho relato, tenemos el entusiasmo con que Ramos Gavilán lo acoge y respalda con sesudos argumentos teológicos, llevado por su deseo de reconocer en los indios un pueblo convocado por dios, desde los inicios del Cristianismo, para recibir el Evangelio. No hay, pues, la postura extrema de Guamán Poma, quien se inclina a sacar la conclusión disidente de que los indios ya habían sido evangelizados por uno de los Apóstoles, y no existía, en consecuencia, la justificación de la dominación colonial en aras de dicha evangelización.

OBRA: *Historia del célebre santuario de Nuestra Señora de Copacabana y sus milagros e invención de la Cruz de Carabuco* (1621).

#### *Bartolomé de las Casas*

Paladín indiscutible de la defensa de los aborígenes americanos, el “Apóstol de los Indios” Fray Bartolomé de Las Casas (Sevilla, 1474-Madrid, 1566) es una de las figuras más controvertidas e influyentes de la colonización y evangelización de América.

Por un lado, tiende a idealizar a los indios “como niños inocentes, dotados de una dulce e idílica filantropía”, conforme apunta Raúl Porras Barrenechea. En conjunción con la visión pro-indígena, afecta a idealizar el Tahuantinsuyo, de algunos cronistas destacados (Cieza de León, Blas Valera y el Inca Garcilaso, particularmente), y con las versiones de que el Paraíso estuvo en el Nuevo Mundo, sus escritos, vía Montaigne-Rousseau, influyeron mucho en la

concepción del “buen salvaje” americano. Por otro lado, exagera los aspectos negativos de la conquista y la colonización, en lo cual se da la mano con la ulterior crónica de Guamán Poma de Ayala, dada a conocer siglos después. En esa línea ha sido el cronista más utilizado para la confección (dictada, en gran medida, por los intereses económicos, políticos y religiosos de los enemigos de la Corona española) de la “leyenda negra” de la dominación ibérica.

Más allá de que su apasionamiento le pueda restar a veces veracidad histórica, lo que queda en pie íntegramente es su grandeza moral y catequística, tan bien revalorizada recientemente por el P. Gustavo Gutiérrez. También, su fluidez literaria, su dominio de la prosa.

En el texto que seleccionamos cabe subrayar: a) el marco amplio de su perspectiva, la cual vincula lo incaico con lo americano en general; b) la noción de dos etapas en la religión andina, la segunda inaugurada por un Inca (para Las Casas sería Pachacutec) que se aproxima a la idea del “verdadero Dios” (esta noción la desarrolla el Inca Garcilaso en sus *Comentarios reales*); y c) el elogio excesivo del Incario, patente al encarecer la magnificencia y riqueza del Coricancha; con sorna Jiménez de la Espada anotaba que descalificaba al Partenón y las catedrales góticas.

OBRAS: *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* (1552); *Historia de las Indias* (1876, vols. LXII-LXVI de Colección de documentos inéditos para la Historia de España); *De las antiguas gentes del Perú* (1892, edición y prólogo de Marcos Jiménez de la Espada; consta de 27 capítulos referentes al Perú, entresacados de la *Apologética historia sumaria*, obra entonces inédita); *Apologética historia sumaria* (1909, edición de Manuel Serrano y Sanz, Nueva Biblioteca de Autores Españoles vol., 13); *Los tesoros del Perú* (1958, introducción y anotación de Angel Losada); *Tratados* (1965, prólogos de Lewis Hanke y Manuel Giménez Fernández, transcripción de Juan Pérez de Tudela, traducciones de Agustín Millares Carlo y Rafael Moreno); y *Obras* (1967-1968, edición y estudio preliminar de Juan Pérez de Tudela, Biblioteca de Autores Españoles vols.95, 96, 105, 106 y 110).

*Francisco López de Gómara*

Aunque no conoció el Nuevo Mundo, Francisco López de Gómara (Gómara, provincia de Soria, en Castilla la Vieja, 1511-murió entre 1557 y

1566) ha dejado una de las crónicas más importantes: *Historia General de las Indias*. De sólida cultura, formado dentro del humanismo renacentista, poseía una visión historiográfica honda y abarcadora (una de las más penetrantes y críticas entre todos los cronistas de Indias), por lo general confiable y objetiva (basada en “buenos y directos informantes”, como anota Porras Barrenechea), a pesar de su notoria inclinación a engrandecer a Hernán Cortés (de quien fue capellán y biógrafo). Por eso, se erigió rápidamente en una de las mayores autoridades sobre los sucesos americanos; repárese que escritores de la talla de Bernal Díaz del Castillo, llamándola *verdadera* a su historia, y el Inca Garcilaso de la Vega, calificando de *reales* a sus comentarios, se esforzaron en contradecir -el primero- o matizar y enriquecer -el segundo- la versión ofrecida por Gómara.

Además, de acuerdo a las pautas literarias del renacimiento, Gómara es un artista de la prosa. “un oasis de amenidad, de concisión y clásica elegancia de la frase, en medio del farrago de los otros cronistas. Tuvo el don de la síntesis, supo narrar con agilidad y brevedad largas y cansadas jornadas y trazar en rasgos rápidos, sugestivos e irónicos, el retrato de sus personajes en frases que tienen siempre un relieve de proverbio o de medalla”. (Porras Barrenechea).

Aquí nos interesa como fuente del mito del dios Con, ligado a otras deidades fundamentales del Perú prehispánico: el Sol, la Luna y Pachacamac (tema estudiado por Julio C. Tello y Luis E. Valcárcel).

OBRAS: *Primera y segunda parte de la Historia General de las Indias con todo el descubrimiento y cosas notables que han acaecido desde que se ganaron hasta el año de 1551. Con la conquista de México de la nueva España* (1552); *Crónica de los Barbarrojas* (escrita en 1545, recién publicada en 1853); y *Anales del Emperador Carlos V* (escrita en 1556, recién publicada en 1912).

*Pedro Gutiérrez de Santa Clara*

Estamos ante uno de los cronistas más elogiados por Raúl Porras Barrenechea: “Como cronista Gutiérrez de Santa Clara debe ser colocado al lado de Cieza y de Garcilaso”, siendo el “primero” y “principal” entre los que abordaron la rebelión de Gonzalo Pizarro. Más aún, su obra sería “la más vi-

vaz y colorida de las crónicas”, también “la más sugestiva y dramática por el asunto” y Gutiérrez de Santa Clara “el único cronista que domina este arte sutil y psicológico [de la técnica del retrato]”; estas tres últimas afirmaciones son excesivas, por sobrepujarlo en todo ello el Inca Garcilaso, añadiendo que como retratista lo aventaja también el Padre Acosta (cf. su biografía de Bartolomé Lorenzo).

Además, Luis Alberto Sánchez ha observado que, sin llegar a ser un escritor “pulido”, posee una prosa nada desdeñable, imperfecta pero llena de brío. Así es. Su estilo no es armonioso ni espléndido, como el del Inca Garcilaso o el de Juan Meléndez; tampoco llega a fluir con el esmero y la creatividad de Cieza de León, Gómara, Zárate, Acosta, Cobo o Bernardo de Torres. Sin embargo, trasunta un instinto narrativo de gran vigor y expresividad. Aquí Porras atina al destacar su habilidad para acoger expresiones y refranes populares, así como para anunciar la tendencia criolla hacia la burla y la sátira.

Con relación a los datos biográficos de Gutiérrez de Santa Clara la situación sigue confusa y enigmática. En unas coplas acrósticas declaró ser “mexicano”; Serrano y Sanz ha conjeturado que nació en México hacia 1521, pasó al Perú en 1543 ó 1544, regresó a su tierra natal poco antes de 1590, escribió su crónica hacia 1600 y murió en México en 1603. Empero, hasta ahora no se ha podido comprobar de modo fehaciente que existiera un mexicano llamado Pedro Gutiérrez de Santa Clara; por otro lado, el historiador José Antonio del Busto me ha informado que nunca ha hallado huellas de él en el Perú.

Otra aclaración: Serrano y Sanz tituló a su crónica con una denominación que no es la del autor, dado que éste habla explícitamente de *Quinquenarios* (p. 1) y de que “intitulé esta obra *Las guerras más que civiles que hubo en el reino del Perú*” (pp. 6-7). Lo de “guerra más que civiles”, además se aludirá a que fueron crueles en extremo, se explica “porque fueron contra Su Majestad, que no debieran” (p. 7). Es decir, no se redujeron a pugnas entre bandos de españoles, a una guerra civil que dividiera a éstos; sino que, en el caso de la rebelión de Gonzalo Pizarro, según Gutiérrez de Santa Clara (testimonio que confirman otros cronistas, entre ellos el Inca Garcilaso), hubo quienes señaladamente el maestro de campo Francisco de Carvajal, instaron a Gonzalo Pizarro a rebelarse contra el Rey de España y proclamar un reino con gobierno autónomo. Huellas de este conato de conciencia emancipadora pue-

den rastrearse en la p. 127 del Libro I, el capítulo XXXVII del tomo II, los capítulos XXVII, XLV y XLVI del Libro III, y la p. 268 del Libro IV. De este último pasaje citemos lo siguiente:

“le salió al encuentro Gonzalo de los Nidos. Este hombre era vecino de la ciudad del Cuzco y era muy rico y de gran valor; el cual, apeándose de su caballo, se hincó de rodillas ante el escuadrón, enfrente donde estaba Francisco de Carvajal, y a voz en grito comenzó a decir con el sombrero en la mano: “¡Bien venga el invencible caballero y animoso capitán libertador de la tierra y padre de la patria! ¡bien vengan los fuertes caballeros y animosos paladines de Pocona! ¡bien vengan los libertadores de los afligidos!, que vosotros sois los que merecéis tener inmortal y perpetua memoria”.

Un aliento casi novelesco campea en la crónica de Gutiérrez de Santa Clara, siendo su expresión culminante la especie de biografía novelada que nos ofrece de Carvajal, el llamado “Demonio de los Andes”, a quien consagra un libro entero de los cinco que conforman su crónica, aparte de muchos capítulos en los libros restantes. En mérito de ello, conforme asevera Porras, “con los rasgos sueltos y los apuntes tomados por Gutiérrez de Santa Clara sobre Carvajal (...) se podía constituir la mejor epopeya del Demonio de los Andes. Gutiérrez de Santa Clara es el mejor biógrafo de Carvajal”. La atención prestada a Carvajal lo enlaza con Ricardo Palma, cima de la “burla criolla”, quien recogió con deleite varias tradiciones sobre el cruel e ingenioso maestro de campo.

Para ilustrar su destreza en narrar historias breves, hemos preferido su versión sobre los dioses Con y Pachacamac, la cual enriquece la información dada por Francisco López de Gómara y Fray Antonio de la Calancha.

OBRA: *Quinquenarios o Las guerras más que civiles que hubo en el reino del Perú*, crónica publicada con el título de *Historia de las guerras civiles del Perú* (1544-1548) y de *Otros sucesos de las Indias* (1904-1929), seis vols. edición, prólogo y epílogo biográfico de Manuel Serrano y Sanz.

*Antonio de la Calancha*

Aunque no resulte correcto el adjetivo de “culterano” (calificación ya utilizada anteriormente por Marcelino Menéndez y Pelayo y por José de la Riva-Agüero para censura el estilo del cronista en cuestión), por tratarse más bien de una prosa farragosa (sin aliento poético o metafórico, con virtudes

meramente narrativas y psicológicas) en una obra de tendencia miscelánea (con rezagos del centón medieval, como apunta Luis Alberto Sánchez, haciendo notar el gusto en el siglo XVII por misceláneas y centones, al modo de los de Cabello Balboa, Dávalos y Figueroa, o Gaspar de Villarroel), compartimos la valoración artística que hicieron Pedro Benvenuto Murrieta y Guillermo Lohman Villena de la obra del agustino Fray Antonio de la Calancha (La Plata, después Chuquisaca, 1584-Lima, 1654): “En el bosque de su estilo cultorano y bachilleresco, siempre afectado y casi nunca cuidadoso, si despejamos la maraña de citas insufribles y ociosas, lucen no escasas flores de agradable belleza y expresión”.

Quizás la flor más apreciable sea la del mito de Vichama, narrado con gracia destacable, además de poseer un valor incomparable para conocer las deidades de la costa prehispánica, en especial el ciclo de Pachacamac. Por otro lado, el texto seleccionado ilustra la sintonía con que Calancha supo recibir las creencias indígenas, con un respeto y comprensión poco frecuentes en su tiempo. Ya Sánchez rindió justicia a la postura pro-indígena de Calancha.

OBRA NARRATIVA: *Crónica moralizada del Orden de San Agustín en el Perú, con sucesos ejemplares en esta Monarquía* (tomo I, 1638; tomo II, 1653).

### *Bernabé Cobo*

Se suele clasificar entre los cronistas al Jesuita Bernabé Cobo (Lopera-Jaén, España, 1580-México, 1657), por cierto entre los más insignes de América, con el Inca Garcilaso de la Vega, Bernal Díaz del Castillo, Pedro de Cieza de León, José de Acosta y Francisco López de Gómara. A nuestro juicio, más que un cronista en sentido estricto, fue un historiador y un científico de la geografía y las ciencias naturales (con algunos atisbos de las ciencias sociales). Un historiador y un científico de sólidas lecturas clásicas; como tal, tejedor de una prosa armoniosa y rica en recursos expresivos (cuyos méritos literarios ponderan Luis Alberto Sánchez y Raúl Porras Barrenechea, entre otros), indispensable en una antología del relato peruano también por el acierto con que narra en forma sintética (trazando conexiones y correspondencias) las distintas versiones que leyó y recogió sobre los mitos y leyendas prehispánicas, y los sucesos históricos posteriores a la llegada de los españoles. Buen

ejemplo de ello tenemos en el pasaje que consagra al ciclo mítico de Wiracocha y las narraciones acerca del diluvio; el lector podrá confrontarlo con los textos que seleccionamos en *El Cuento Peruano* de Las Casas, Betanzos, Ramos Gavilán, Pachacuti Yamqui, y Molina “el cusqueño”.

Porras ha sabido destacar la importancia de Cobo, afirmando que con él “la crónica local y particularista del siglo XVI adquiere la dimensión de lo universal. El colosal monumento de su crónica *Historia del Nuevo Mundo*, inventario total de su época, síntesis de un siglo de colonización, catálogo de todas las plantas y animales del nuevo mundo, historia de todos los pueblos y razas indígenas -de los Aztecas y de los Incas-, es el más grande esfuerzo de integración de América en el cosmos. La obra de Cobo, no parece, en realidad, la obra de un hombre sino de una generación”. Su *Historia del Nuevo Mundo*, elaborada a lo largo de cuarenta años (1613-1653), lo tornan “un precursor científico y un innovador metodológico”; anticipa la botánica moderna, las observaciones de Humboldt y la geografía moderna (Cobo ya describe la llamada Corriente de Humboldt, dos siglos antes que el ilustre alemán), la antropología y la sociología.

Añadiríamos que sus descripciones de la flora americana (de sesgos poéticos, como paladea Porras) puede ser vistas como un anticipo del entusiasmo poético por la naturaleza americana, que cuajan en las *Silvas americanas* de Andrés Bello (primeras décadas del siglo XIX) y el “novomundismo” de José Santos Chocano (comienzos de la actual centuria).

OBRAS: *Historia del Nuevo Mundo*, conformada por tres partes; se conserva la primera parte (impresa en 1890-1893, 4 vols. editados y anotados por Marcos Jiménez de la Espada) y el extracto de la segunda parte hecho por el propio Cobo con el título *Historia de la Fundación de Lima* (1882, edición y prólogo de Manuel González de la Rosa).- Cf. *Obras del P. Cobo* (1956, vols 91-92 de la Biblioteca de Autores Españoles; estudio preliminar y edición de Francisco Mateos S. J.).

### *Pedro Sarmiento de Gamboa*

Caracterizando la crónica de Pedro Sarmiento de Gamboa (Alcalá de Henares, España, 1532-murió alrededor de 1592, en un lugar no determinado

de España), Raúl Porras Barrenechea trazó un paralelo con la versión del Inca Garcilaso: “La visión del Imperio de Sarmiento de Gamboa es ruda, vital, plena de poderío, de barbarie y de fuerza, en oposición a la de Garcilaso, creador de un Imperio manso, dulce e idílico (...) Más viril y sugestiva, más real también, es la versión de Sarmiento (...) La de Garcilaso es la versión de las ñustas vencidas y de los parientes seniles y plañideros. La de Sarmiento es la versión masculina del Imperio Incaico”.

Lejos de someterse a los intereses del Virrey Toledo (quien le mandó escribir su crónica) en el sentido de adulterar la historia incaica y no obstante su declarado “hispanismo” y afán de presentar el aspecto tiránico del Tahuantinsuyo, Sarmiento recogió con fidelidad los testimonios existentes sobre el pasado incaico. Veracidad ensalzada por Clements R. Markham (“la más auténtica y fidedigna que poseamos en punto a relación de los sucesos”), Luis A. Sánchez (“posee eminentes méritos en cuanto a veracidad e información cabal”) y Porras (“ha recogido la propia sustancia épica de la historia de boca de los últimos rapsodas. Su crónica respira acento heroico. La pureza primitiva del cantar de gesta está aún intacta tras del texto histórico”).

Hombre culto, Sarmiento de Gamboa escribe con estilo depurado. Según Porras: “Con Gómara y Morúa, es Sarmiento de los cronistas quien se lleva la palma de la elegancia retórica y del amaneramiento cortesano”. Aquí seleccionamos su espléndida relación del mito de los hermanos Ayar, la mejor narrada entre las numerosas versiones que contienen las crónicas de este mito fundamental. Es su interpretación del ciclo de los Ayar, Enrique Urbano escoge como “mito de referencia” el de Sarmiento de Gamboa, estimando que “Sarmiento conoció otros materiales y pudo, sin duda, aprovechar las encuestas llevadas a cabo por mandato de Toledo”. Urbano ha interpretado con agudeza la visión del mundo encarnada en dicho mito, señalando sus correspondencias con el ciclo mítico de Wiracocha.

OBRAS: *Viajes al Estrecho de Magallanes por el capitán... en los años de 1579 y 1580 y Noticia de la Expedición que después hizo para probarla* (1768, la reimpresión de 1950 incluyen, con notas de Angel Rosenblat, una recopilación de las relaciones, cartas y memoriales de Sarmiento de Gamboa sobre la región del Estrecho de Magallanes, las cuales se habían publicado antes en 1866, 1889 y, sobre todo, en 1920, en el volumen *El descubri-*

miento del Estrecho de Magallanes de Pablo Pastells); y Segunda parte de la *Historia General llamada Indica* (por orden del virrey Toledo proyectó Sarmiento una crónica que constaría de tres partes, pero sólo escribió la segunda, la cual recién fue publicada, y en alemán, por Richard Pietschmann en 1906; luego, la tradujo al inglés Clemens R. Markham, en 1907; finalmente, en español, editada y anotada por Angel Rosenblat, en 1942).

*Cristóbal de Molina, el "Cusqueño"*

Quechuista destacado y conocedor de las creencias y cantares indígenas, el padre Cristóbal de Molina (nacido en Baeza, Andalucía, poco antes de 1529-muerto en Cusco, en 1585), llamado "el cusqueño" para distinguirlo de su homónimo el sochantre "almagrista", supo recoger de modo fidedigno, con una escrupulosidad cercana a la de los antropólogos contemporáneos, la tradición andina, en lo cual se asemeja a Juan de Betanzos.

Por ello ha afirmado Raúl Porras Barrenechea: "De estas nuevas informaciones hechas por el párroco cusqueño, sin el aparato judicial, ni la intimidación psicológica de la gran encuesta de Toledo, brotaron las noticias sencillas y objetivas de la *Relación* de Molina, que son el mensaje más directo del Incario, de sus dioses, creencias, fiestas, cantos y plegarias".

Aquí transcribimos las páginas que dedica al movimiento de rebelión indígena, hondamente mítico, del Taqui Onkoy, al cual recién se le concede atención en las tres últimas décadas, gracias a Luis Millones, Pierre Duviols, Franklin Pease y Alberto Flores Galindo, entre otros. Millones lo caracteriza como "un movimiento mesiánico vinculado de inmediato a los Incas de Vilcabamba, último foco de resistencia del Tahuantinsuyo (...) resulta importante por ser una primera reinterpretación ideológica de la Conquista. Esta vez, a lo menos la población de una región andina (corregimiento de Huamanga) encuentra una explicación al terrible impacto de la invasión española. Además prescribe -en términos rituales -la fórmula para resolver el conflicto en que se vive. Es la fraternidad de los dioses regionales ('huacas') la que acudirá a derrotar al Cristo de los españoles. Lejos están ya los dioses del Cusco, su vitalidad unida a la burocracia de los Incas quedó desarticulada por lo que el Taqui Onkoy, un nuevo culto de crisis, lo desplazan para lograr el alejamiento de los extranjeros".

OBRAS: *Fábulas y ritos de los Incas* (se publicó primero en traducción inglesa: 1873, traducción y edición de Clements R. Markham; se editó en español, en 1913, con nota de Tomás Thayer Ojeda, y en 1916, en un volumen a cargo de Horacio Urteaga y Carlos A. Romero). Se han perdido otras dos obras: *Historia de los Incas y Relación de las huacas o adoratorios del Cusco*.

### Las Tradiciones Peruanas

En el largo período comprendido en este tomo de los orígenes del cuento peruano, *descuellan como máximas figuras del arte narrativo el Inca Garcilaso, Ricardo Palma y Abraham Valdelomar. Pórtico genial de nuestras letras, el Inca; cierre magnífico de la etapa de fundación del cuento peruano, el autor de "El Caballero Carmelo"; y Palma nada menos que el gozne de todo nuestro proceso narrativo hasta 1919*, por la maestría con que compendió en sus tradiciones tantas vertientes de la Tradición Oral y de la Literatura Ancilar, amén de las enseñanzas del artículo costumbrista y la leyenda romántica, para representar además la aparición del primer escritor peruano dedicado a plenitud a la creación literaria, "especializado" como narrador de ficción.

Hito mayor de nuestras letras, las *Tradiciones peruanas* (primera serie: 1872) supusieron el arribo del primer escritor peruano en plena posesión - originalidad y conciencia creadora del género que había inventado y de su repercusión en todo el ámbito hispánico -de sus medios expresivos, el primero que no sólo rompía con el predominio de la creación ancilar (al modo de Garcilaso o el Lunarejo); sino que forjaba su propio lenguaje, estilo y especie narrativa: la tradición. No nos debe confundir el innegable componente histórico y trasfondo verídico de muchas de sus páginas; lo principal radica en su poderosa imaginación narrativa y su estilo tan sabroso. Lo estético prima; ya no estamos, pues, dentro de los límites de la literatura ancilar. Recordemos que Palma contaba con el antecedente de Walter Scott y la novela histórica; su afán residió en labrar algo así como el "relato corto histórico" (por algo Riva-Agüero lo calificó de un Walter Scott en pequeño).

Dentro de este marco (referido a la literatura escrita en castellano) podemos entender la afirmación de Edith Palma de que su abuelo fue "nuestro primer escritor independiente"; y las apreciaciones de Wáshington Delgado que le ungen como uno de los fundadores, el primero en aparecer, de "una literatura

peruana de alto valor estético y con caracteres propios”. La empresa fundadora de Palma se encarnó en la Tradición, forma narrativa sobre la que él mismo engarzó agudas consideraciones: “No es más que una de las formas que puede revestir la Historia, pero sin los escollos de ésta. Cumple a la Historia narrar los sucesos secamente, sin recurrir a las galas de la fantasía, y apreciarlos... con imparcialidad de juicio y elevación de propósitos. Menos estrechos y peligrosos son los límites de la Tradición. A ella, sobre una pequeña base de verdad, le es lícito edificar un castillo. El tradicionista tiene que ser poeta y soñador”.

Por otro lado, Palma (y así lo aceptan Riva-Agüero, Porras Barrenechea y Robert Bazin, entre otros) estima a la tradición como el género que mejor representa el “americanismo en literatura”, por su temática y por su lenguaje. Agreguemos nosotros que trasunta un americanismo más profundo: asume la óptica del pueblo, proclive a creencias maravillosas; antecedente fundamental -como lo ha hecho notar Estuardo Núñez-, del interés actual por lo real-maravilloso y la reelaboración del lenguaje oral. Claro que Palma está dentro y fuera de la óptica maravillosa (es liberal, masón, etc.), dentro y fuera del habla popular (acoge también casticismos y cultismos); condensa, según Alberto Escobar, las “antinomias” fundamentales de su época: tradición-/renovación; impulso popular/herencia culta; paradigma de oralidad/reelaboración estilística de la escritura; hispanismo/americanismo; evocación colonial/anhelo republicano; etc.

En cuanto a la textura de la Tradición, Palma comprendió su singularidad. No era ni leyenda, ni cuento, ni crónica, ni novela corta; libérrimamente, y con variaciones considerables de tradición a tradición, colindaba con todas esas especies narrativas: “Estilo ligero, frase redondeada, sobriedad en las descripciones, rapidez en el relato, presentación de personajes y caracteres en un rasgo de pluma, diálogo sencillo a la par que animado, novela en miniatura, novela homeopática, por decirlo así, eso es lo que, en mi concepto, ha de ser la Tradición”. Claro que, forzados a enmarcarla como especie de un género mayor, diríamos -con Luis Leal- que tiene mucho más de cuento que de otros géneros; pero, en sentido estricto, el cuento peruano es obra de otros autores, especialmente a partir del modernismo. *La vigencia hispanoamericana de la Tradición, como razona E. Núñez, precedió a la madurez del cuento y la novela en estos lares. Tal parece que obró de tránsito de la Tradición Oral y la Literatura Ancilar a la Literatura Escrita de Ficción.*

No olvidemos que Palma no sólo fue el mejor “cuentista” hispanoamericano del siglo XIX (juicio de L. Leal), sino también el de mayor influencia en el último tercio del siglo XIX y comienzos del siglo XX (conforme lo ha probado ampliamente E. Núñez). *Si bien la crónica europea sufrió grandes modificaciones culturales en América en los siglos XVI-XVII, hasta convertirse en un género distinto y nuevo; en puridad, el primer género narrativo, de carácter escrito, oriundo de Hispanoamérica fue la Tradición.* De los múltiples seguidores de Palma en el Perú, ofrecemos aquí una selección de los que nos parecen de mayores virtudes artísticas.

Resulta innegable que las *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma, (Lima, 1833-1919) constituyen un auténtico hito en el proceso no sólo de la narrativa peruana, sino hispanoamericana. Poeta de cierto mérito (especialmente en sus composiciones festivas) y dramaturgo frustrado, Palma fue antes que nada un extraordinario narrador y un artista (lleno de recursos y matices) de la prosa, forjador de una especie narrativa singular: *la tradición*, que él cultivó con un estilo personalísimo, imitado por muchos pero nunca igualado en gracia y expresividad.

Considerando el conjunto de la narrativa breve en el Perú, vemos tres cimas o expresiones culminantes: la de los relatos quechuas referidos por Carmen Taripha y recogidos por el R. P. Jorge Lira (traducidos por Lira y José María Arguedas al español), en lo tocante a la tradición oral y etnoliteraria; la de Ricardo Palma, en el logro de una forma escrita nutrida por la tradición oral, tránsito al cuento “moderno” de manifestación escrita; y la de Julio Ramón Ribeyro, en el ámbito del cuento escrito y “moderno”, el “cuento propiamente dicho” (de ahí que se le repute “el mejor cuentista peruano”).

Algunos comentaristas (desde Manuel González Prada y José Carlos Mariátegui, hasta José Miguel Oviedo y Luis Loayza) se han esmerado en ventilar las limitaciones artísticas (también las ideológicas) de las *Tradiciones peruanas*, ya sea su mixtura “monstruosa” o “casi informe” de elementos contrapuestos (aspecto enfatizado por González Prada y Loayza), ya sea su tono “menor” o “superficial” de escasa hondura histórica, sociológica, psicológica, etc. La verdad es que, como han examinado Francisco Gavidia, José de la Riva-Agüero, Raúl Porras Barrenechea, Luis Alberto Sánchez, Robert Bazin, Luis Leal y Alberto Escobar, las virtudes artísticas de Palma son considera-

bles. No resulta difícil constatar que es el más original, fecundo y difundido de los narradores breves peruanos. Nadie niega la maestría de Ribeyro, pero no hay un estilo o arte ribeyriano de contar (hay “temas”, “personajes” y “atmósferas” ribeyrianos) que lo distinga y que lo erija como “modelo” para escritores de otros países. Palma es el único cuentista peruano que ha dejado huellas en el marco global de la literatura hispanoamericana. Por lo menos desde una perspectiva de la historia de la literatura. Palma emerge como el mayor aporte peruano al cuento escrito en nuestro idioma. No debe sorprendernos, entonces, que Luis Leal, el más conocido especialista en lo relativo a la trayectoria del cuento hispanoamericano, juzgue a Palma el mejor cuentista hispanoamericano del siglo XIX.

Tres razones nos han conducido a antologar en esta Sección I “La Achirana del Inca”:

1. Subrayar la entraña oral, el sustento en la tradición y el rumor del pueblo, de las graciosas narraciones de Palma. Es cierto que, en algunas más y en otras menos, el tradicionista re-creó con libertad la memoria colectiva; pero la matriz oral, puesta de relieve por la propia denominación elegida para bautizar la especie narrativa que acuñó (*tradición*), resulta innegable. Poniendo a Palma en la Sección I y en la III, hacemos notar, además, su rol de gozne mayor en nuestras letras, entre lo oral y transmitido por el pueblo y lo escrito y consumido por el público ilustrado.

2. Brindar una muestra del interés de Palma por el pasado prehispánico y el mundo indígena. Junto con Ventura García Calderón, Raúl Porras Barrenechea y, recientemente, Alberto Flores Galindo opinamos que en el vasto edificio de las *Tradiciones peruanas* Palma intentó una especie de “Comedia humana” de nuestra sociedad y de nuestra trayectoria histórica, sin excluir deliberadamente ninguna región ni grupo étnico; incluso su temor a encarar sucesos próximos en el tiempo, manifestado en diversas páginas (verbigracia, el comienzo de “Historia de un cañoncito”), no impidió que tejiera medio centenar de tradiciones de la década 1821-1830 y otro medio centenar fechable después de 1830. Si bien es cierto, como observan José de la Riva - Agüero y Luis Alberto Sánchez, que la mayoría de las tradiciones corresponden al Virreinato, particularmente al siglo XVIII, y acaecen en Lima; debe reflexionarse en las fuentes que pudo consultar Palma, en lo poco que se sabía entonces del Perú

antiguo y el mundo del Ande y la Amazonía. Claro que el humor típicamente “criollo” (caracterizado así por Riva-Agüero, Sánchez, Porrás, Ventura García Calderón, entre otros) de Palma lo hacía congeniar mejor con la capital y los acontecimientos de los siglos XVII-XIX; pero no dejó de prestar atención a argumentos indígenas (algunos tan conspicuos y carentes de humor como el de Ollanta y el del Manchaypuito), ni de elogiar las *Tradiciones cusqueñas* de Clorinda Matto de Turner, a la que llegó a tratar como su mejor discípula.

3. No todas las narraciones de Palma se ajustan plenamente a la peculiar textura, “mixta”, inclasificable, de su creación: *la tradición*. Lo cual se nota más claro en algunas piezas de las primeras series de *Tradiciones peruanas*, que dependen mucho aún de la forma romántica de la *leyenda* y, por ende, más ligadas a la Tradición Oral, al cuento folklórico. Riva-Agüero observó que la mayoría de las narraciones que Palma dedica al Perú pre-hispánico las pergeñó “cuando aún profesaba el romanticismo y no había encontrado su manera personal”, a la sombra de la leyenda romántica. Al respecto, nos parece valiosa una distinción planteada por Riva-Agüero entre la leyenda romántica y la tradición palmista, para entender por qué, una vez cuajada ésta, Palma no frecuentó la memoria andina y pre-indígena y prefirió la más documentada y documentable historia de la Conquista, la Colonia, la Emancipación y la República: “Hay una diferencia... entre las *Tradiciones peruanas* y las leyendas románticas. La leyenda es una ficción de la fantasía; cuando mucho, reposa sobre un vago recuerdo popular o sobre un dato histórico, que el poeta embellece, amplía y adapta a los fines de su arte. Las *tradiciones* tienen siempre base auténtica mucho mayor. Se refieren a hechos ciertos, comprobados: su núcleo es exacto. Palma merece el nombre de cronista al par que el de cuentista, porque sus *tradiciones* oscilan entre la historia y el cuento”. En esa línea, Porrás Barrenechea estimaba que las *Tradiciones peruanas* permiten, mejor que cualquier otro libro, adentrarse en la historia de nuestro país.

OBRA NARRATIVA: *Anales de la Inquisición de Lima* (1863, estudio histórico con muchos pasajes de factura narrativa); *Tradiciones peruanas* (Primera Serie: 1872; Segunda Serie, 1874; Tercera Serie: 1875; Cuarta Serie: 1877; Quinta Serie: 1883; Sexta Serie: 1883; *Ropa vieja*, Séptima Serie: 1889; *Ropa apolillada*, Octava Serie; *Tradiciones y artículos históricos*, 1899; *Cachivaches*, 1900; *Mis últimas tradiciones peruanas y Cachivachería*, 1906; y

*Apéndice a mis últimas tradiciones peruanas*, 1911. Ya en vida de Palma aparecieron muchas selecciones o recopilaciones parciales de las *Tradiciones peruanas*, verbigracia *El Demonio de los Andes*, editada por primera vez en 1883. Destacan dos recopilaciones: los tres tomos de la Edt. Montaner y Simón de Barcelona, 1893-1894; y los seis tomos de la Edt. Calpe de Madrid, 1923-1925; antes de la autorizada edición ordenada, prologada y anotada por Edith Palma, en un solo tomo: Madrid, Edt. Aguilar, 1952, la cual se ha visto enriquecida con otros escritos de Palma y diversos apéndices, en las ediciones posteriores); *Recuerdos de España* (1897) y *La Bohemia de mi tiempo* (precede de una reedición de *Recuerdos de España*, 1899).

## PRIMEROS RECOPIADORES

### *Adolfo Vienrich*

La importante condición de iniciador de la recopilación del folklore andino que ostenta Adolfo Vienrich (Lima, 1867-Tarma, 1908) ha sido reconocida en forma unánime, desde los testimonios laudatorios de Abelardo Gamarra “El Tunante” y Enrique Carrillo “Cabotín” (quien lo vincula con el interés pionero de otros intelectuales de la generación de Vienrich: Carlos G. Amézaga, Víctor M. Maúrtua y Alberto Químper), hasta las apreciaciones vertidas por Jorge Basadre, Luis Alberto Sánchez, Estuardo Núñez, Jorge Puccinelli, Alberto Escobar y Wáshington Delgado, entre otros.

Miembro de la llamada “bohemia de 1886”, integrante del Círculo Literario y la Unión Nacional, nutrido por la prédica peruanista y pro-indígena de Manuel González Prada y “El Tunante”, Vienrich llevó a la práctica el interés de su generación hacia el folklore y la cosmovisión popular, preparando con mayor nitidez que ningún otro el florecimiento del Indigenismo en el siglo XX. Radicado en Tarma a partir de 1895, enarbó una postura indigenista en sus labores docentes, periodísticas (dirigió la *Aurora de Tarma*), políticas y de investigación folklórica.

No estampó su nombre al frente de *Apólogos quechuas* y *Azucenas quechuas*; prefirió realzar la autoría colectiva del indígena marginado y explotado, colocando: “Por unos parias”. Las dedicatorias de ambos volúmenes, por

otro lado, conectan su esfuerzo folklórico con los ideales del Círculo Literario posterior a la guerra con Chile; la de *Azucenas quechuas* reza así: “A Manuel González Prada, por su antiespañolismo en el Perú”; y la de *Apólogos quechuas*: “A Abelardo M. Gamarra: Pide usted siempre algo criollo; allá va algo nacional, con médula de leones. PUMACACHUA I CAHUIDE”. En *La Integridad*, “El Tunante” afirmó: “cuando este periódico lanzó la idea de formar nuestro folklore, el primero que respondió a ese llamamiento fue Vienrich, publicando su hermoso libro sobre la riqueza de la literatura quechua, monumento levantado a la grandeza intelectual de nuestros antepasados”.

Estuardo Núñez ha sabido calibrar la contribución de Vienrich: “No siendo creador, sino recopilador, señaló con su esfuerzo y con su interés por la creación popular, un rumbo distinto a los creadores. Por otro lado es sintomático este movimiento de recopilación en un instante de nuestra historia en que el país como que si amaneciera a una realidad. En efecto, el año 79, se señala como el parto de un Perú trágico, pero que, también, como reacción, originaría el movimiento del radicalismo peruano, al que desde el primer momento se suma Vienrich”.

Los “apólogos” o “fábulas” reunidos por Vienrich conforman un ramillete de enorme belleza y valor etnoliterario. Basadre los acogió en su integridad en su famosa selección *Literatura Inca* (tomo I de la *Biblioteca de Cultura Peruana* dirigida por Ventura García Calderón, 1938); y, en forma generosa, los han transcrito las antología de la prosa quechua elaboradas por Francisco Carrillo, Winston Orrillo y Edmundo Bendezú. Aquí nos limitamos a espigar tres ejemplos que descuellan tanto por su acierto narrativo, como por su agudeza moralizadora.

OBRA NARRATIVA: *Silabario tarmaño* (1904, obra didáctica que contiene dos apólogos) y *Tarmapap Pachahuarainin / Apólogos quechuas* (1906, edición bilingüe en quechua y español; fue reeditada, con el título *Fábulas quechuas*, en 1961, con prólogo de Jorge Puccinelli).

*Jenaro Ernesto Herrera*

Jenaro Ernesto Herrera (Moyobamba, 1861-Lima, 1941) se ubica dentro de los escritores surgidos después del conflicto con Chile. Coincide

con los integrantes de la llamada “bohemia de 1886”, los animadores del Círculo Literario y la Unión Nacional, en el esfuerzo por recopilar y difundir la creación literaria del pueblo y estudiar la historia de su región natal. Si Adolfo Vienrich sobresale en la investigación del folklore del Ande, Herrera constituye el mayor pionero de los estudios folklóricos, antropológicos e históricos de la Amazonía; esfuerzo tanto más valioso, cuando la región amazónica había estado relegada en los libros de la Colonia y el siglo XIX, en contraste con el espacio consagrado a la Costa y Sierra. Vale la pena leer detenidamente el Prólogo a *Leyendas y tradiciones de Loreto* para sopesar la tarea fundadora de Herrera, quien, a lo largo de su existencia, en su condición de escritor, periodista (en 1903 fundó y dirigió el diario *Loreto Comercial* que agrupó a los intelectuales de la región; colaboró en publicaciones limeñas de la importancia de *El Ateneo de Lima*, *El Comercio*, *Varietades*, *La Revista Histórica* y *Boletín de la Sociedad Geográfica*), magistrado y político (diputado al Congreso en 1894) tuvo siempre en mente la región amazónica.

La prosa de Herrera deja mucho que desear artísticamente; en lugar de limitarse a oraciones breves y sobrias, como hizo Vienrich, ensaya un discurso ampuloso y de penosa retórica (epítetos, metáforas, etc. de dudoso gusto). Filtremos todo eso al leerlo; quedémonos con el núcleo narrativo de la leyenda referida (el título del volumen de Herrera promete, también, tradiciones, pero en un sentido amplio, sin la acepción específica del género forjado por Ricardo Palma). Como en el caso de las *Yaras o yacurunas* (llamadas *chuaras* por el R.P. José Chantre y Herrera, en *Historia de las Misiones de la Compañía de Jesús en el Marañón español*, 1637-1767), el relato maravilloso posee gran belleza encantatoria, afin al de las ninfas y sirenas de Europa, aprovechado recientemente por Róger Rumrill en sus cuentos.

OBRA: *Leyendas y tradiciones de Loreto* (1918).

De 1920 a 1941

I

En los prólogos a los tomos ya publicados de *El Cuento Peruano*, hemos expuesto los objetivos y alcances de esta antología por períodos del rela-

to corto en el Perú, formulando las aclaraciones pertinentes a los conceptos “cuento”, “peruano” y “etnoliteratura” (o “literatura oral”), y al problema de cómo periodificar nuestro proceso literario.

Al disponer los relatos seleccionados en un tomo u otro, procuramos “establecer una *periodificación*” que brinde lapsos “que se adecúen, sin perder de vista el contexto sociopolítico y cultural, a los cambios experimentados en el ámbito literario y al surgimiento de nuevas hornadas de escritores y/o de relatos que oficien a modo de hitos evolutivos en la difusión de la Tradición Oral o en las tendencias del cuento escrito”.<sup>1</sup>

Pero agreguemos una aclaración capital: las fechas que utilizamos como hitos (1920, 1941, 1959, 1968 y 1975) no sólo poseen un valor aproximado, como sucede con cualquier linde sociocultural (los cambios ocurren alrededor de una fecha, y no puntual y únicamente en esa fecha), sino que no son las únicas dignas de relieve en nuestro proceso literario. Así, dentro del lapso comprendido en este volumen *El Cuento Peruano 1920-1941*, cabría destacar 1926 (aparición de la medular revista *Amauta* de José Carlos Mariátegui, arribo del clímax del Vanguardismo y de la polémica en torno del Indigenismo), 1930 (renovación narrativa con *El Gaviota*, *Suzy* y *Estampas mulatas* de José Diez Canseco, final del Oncenio, muerte de Mariátegui, disolución del grupo Orkopata...) y 1935 (primeros libros de dos narradores centrales: Ciro Alegría y José María Arguedas, todo ello cuando era rígida la persecución política y se gestaba la conmoción de la guerra civil española y la inmediata segunda guerra mundial).

Al elegir las fechas de nuestros volúmenes por períodos, además, hemos tenido en cuenta en los tomos anteriores a 1959 que el material seleccionado contenga más o menos el mismo número de páginas que los restantes volúmenes de *El Cuento Peruano*. Decimos esto porque es patente que en lapsos tan amplios como el que va desde los orígenes de nuestra narrativa hasta 1919, o desde 1920 a 1941, o desde 1942 a 1958, podrían practicarse más cortes pertinentes que en los breves períodos de ocho, siete y cinco años de los

---

<sup>1</sup> R. González Vigil, *El Cuento Peruano 1968-1974*, Lima, Eds. Copé (Petróleos del Perú), 1984, p. 9; y *El Cuento Peruano 1959-1967*, Lima, Eds. Copé (Petróleos del Perú), 1984, p. 10.

demás volúmenes; pero el número de autores y obras de calidad a considerar, va en aumento de lustro en lustro, y, en consecuencia, hallamos más páginas antologables después de 1959 que antes. Deseando que todos los tomos de *El Cuento Peruano* posean un número parejo de textos y páginas, hemos optado por lapsos extensos para las letras previas a 1959, y por lapsos breves para las últimas décadas. Confiamos que las consideraciones y apreciaciones que ofrecemos en los prólogos y notas de los lapsos 1528-1919, 1920-1941 y 1942-1958, permitan registrar la diversidad de tendencias y etapas reconocibles al interior del período en cuestión.

Hacemos estas aclaraciones para evitar que el lector exagere el significado histórico-literario de los años con que periodificamos la narrativa nacional. No obstante, estimamos que constituyen auténticos hitos o fechas clave (no son los únicos, pero de modo incuestionable lo son), dado que no hemos forzado nuestra evolución literaria para cumplir con el anhelo extrínseco y epidérmico (ligado al diseño formal de nuestro proyecto antológico y no a su significación crítica) de obtener tomos de grosor similar.

La resonancia enorme de *Cuentos Andinos* de Enrique López Albújar, publicados en 1920; su rol decisivo -destacado por varios estudiosos, especialmente por Tomás G. Escajadillo- en la maduración del Indigenismo y en el triunfo de la perspectiva del Realismo en nuestro Regionalismo, no es el único acontecimiento que imprime relieve singular a 1920. Debe ser conectado con el inmenso vacío que dejaron en nuestras letras las muertes sucesivas de los tres mayores prosistas peruanos de la República hasta entonces: Manuel González Prada, en 1918; Ricardo Palma y Abraham Valdelomar, en 1919. La sensación de término de toda una época literaria, en la que recién despegaba la prosa de ficción en nuestra patria (previa al modernismo, en el caso de Palma; premodernista, en el de Prada; y modernista y luego postmodernista, en el de Valdelomar), parece refrendarse con el realismo (que “tuerce el cuello al cisne modernista”) de *Cuentos andinos*.

En el marco político y sociocultural tenemos la “Patria Nueva” del Oncenio (1919-1930) de Augusto B. Leguía: el surgimiento de la Generación llamada del Centenario (los simbólicos centenarios de la Independencia de 1821 y la batalla de Ayacucho de 1824), o del “Conversatorio Universitario” (con el impacto de la Reforma Universitaria de 1918): Raúl Porras Barrene-

chea, Jorge Basadre, Jorge Guillermo Leguía, Luis Alberto Sánchez, José Carlos Mariátegui, Víctor Raúl Haya de la Torre, etc.; la aparición de grupos culturales (Churata con “La Tea” y el grupo Orkopata, en Puno, por ejemplo) y revistas abiertas a los nuevos autores (sobresale *Mundial*, semanario publicado entre 1920 y 1930); el “aire de la época” de “los locos años 20” luego de la primera guerra mundial, etc.

No debemos olvidar otro aspecto de gran significación cultural, hasta ahora no suficientemente sopesado por los estudiosos nacionales. Un aspecto al que dedicamos mucha atención en *El Cuento Peruano*, y que hemos fundamentado en el prólogo y la nota a la Sección I de *El Cuento Peruano 1968-1974*: la difusión de nuestra rica “literatura oral” o “etnoliteratura”, el reconocimiento de su valor sociocultural y artístico. En lo referente a esta cuestión, el año de 1920 también puede servir, aproximadamente, para fijar un cambio decisivo, porque alrededor de esa fecha (sin un libro que la encarne a cabalidad en 1920, pero con varios en torno de ella, y a lo largo de los años 20) hallamos muestras claras de apreciación de los valores literarios (y no solamente sociológicos, antropológicos, históricos, en fin todo lo que proviene de verla como un documento social o un testimonio étnico) de nuestra “literatura oral” o “etnoliteratura”.

La tesonera labor de antropólogos, folkloristas, historiadores, arqueólogos, asociaciones indigenistas, etc. (Adolfo Vienrich, Max Uhle, Clements Markham, Julio C. Tello, Pedro Zulen, etc.) consiguió que los críticos e historiadores de la literatura empezaran a tener en cuenta a la tradición oral de raíces indígenas. Nadie ilustra mejor esta nueva óptica que José de la Riva-Agüero, el padre de la crítica y la historiografía de la literatura peruana. Ya en sus *Paisajes peruanos* (escritos entre 1912 y 1917, producto de un viaje por la sierra efectuado en 1912) Riva-Agüero habla con entusiasmo de la cultura indígena. En las páginas finales (difundidas tardíamente, en la edición del libro *Paisajes peruanos*, pero usadas antes al confeccionar el prólogo de *El Perú histórico y artístico*, publicado en 1921, casi exactamente, pues, en el año que hemos escogido: 1920) Riva-Agüero “sella” o “confirma” el reconocimiento literario de la creación autóctona:

“Los campesinos quechuas, no obstante su barbarie e insondable abyección, conservan hasta el día una interesante literatura popular, un *folklo-*

re rico y en extremo característico sistemáticamente menospreciado y olvidado por la frivolidad y la insipidez cosmopolita de nuestros pseudocultos (...) Composiciones sencillísimas, instintiva creación de pobres indios o de mestizos casi tan ilustrados como ellos, estas canciones serranas sorprenden generalmente por una finura de afectos y una castidad de dicción admirables en sociedad tan ruda y grosera, y embelesan por el delicado sentimiento de las bellezas naturales que de continuo las inspira”.<sup>2</sup>

Las consideraciones elogiosas de Riva-Agüero prosiguen encarando la mitología y los relatos populares.

Los investigadores nacionales, por regla general, al leer *Paisajes peruanos o El Perú histórico y artístico* prefieren ensañarse con el racismo y europeísmo de Riva-Agüero (en el pasaje citado hay expresiones nítidas: “su barbarie e insondable abyección”, “sociedad tan ruda y grosera”), rasgos que él extremó (y que lo condujeron al fascismo) pero que estaban muy difundidos en las lecturas positivistas, deterministas, evolucionistas, etc. de los escritores latinoamericanos de fines del siglo XIX y comienzos del XX: notorias en el brasileño Euclides de Cunha, no dejan de ingresar a las páginas sobre “latinidad”, “hispanidad”, etc. de Manuel González Prada y José Enrique Rodó e incluso dejan huellas en las líneas que el séptimo de los *7 ensayos de in-*

---

<sup>2</sup> Citamos conforme la edición siguiente: José de la Riva-Agüero, *Paisajes Peruanos*; tomo IX de sus *Obras Completas*; Pontificia Universidad Católica del Perú, 1969; p. 251. Esa edición reproduce el extenso estudio preliminar de Raúl Porras Barrenechea (de la edición de 1955), agregando una nota de César Pacheco Vélez. Para hacer justicia al mensaje peruano de Riva Agüero (no obstante su racismo, su fascismo), además de las páginas de Porras Barrenechea y Pacheco Vélez, consúltese los trabajos de Luis Alberto Sánchez y Luis Loayza que figuran en la Bibliografía Básica de este volumen, con los núms. 25 y 37. Muchas de las distorsiones y esquematizaciones adversas que ha padecido y padece Riva-Agüero se explican no sólo por su nefasta actividad política, sino por la autoridad que se concede -sin la debida distancia crítica, cayendo en el “fetichismo” de la palabra del Amauta- a los *7 ensayos...* de Mariátegui. Loayza demuestra cómo Mariátegui distorsiona a Riva-Agüero. Aclaremos que respetamos a Mariátegui como a pocos peruanos, ya que casi siempre hace gala de inteligencia, gusto, probidad, capacidad crítica y flexibilidad de criterio; pero, por conflicto generacional, el Amauta fue injusto con Riva-Agüero (ya desde 1916, cuando ridiculizó con mala intención un discurso importante de Riva-Agüero: “Elogio del Inca Garcilaso”), y prácticamente ignoró en sus *7 ensayos...* a Francisco y Ventura García Calderón.

interpretación de la realidad peruana consagra a los negros con “su sensualidad, su superstición, su primitivismo”.<sup>3</sup>

Lo que se suele pasar por alto es el elogio de Riva-Agüero a la literatura quechua y la creación del pueblo indígena (del pasado y del presente). A esas frases de Riva-Agüero dadas a conocer en 1921, suceden libros que enriquecen el conocimiento de la tradición oral: *Celajes de la sierra* (1923) y *Nuestra comunidad indígena* (1924) de Hildebrando Castro Pozo; y *De la vida incaica* (1925) y *Tempestad en los Andes* (1927) de Luis E. Valcárcel; muy valiosa, también, fue la revista *Inca* (1923) que dirigió Julio C. Tello. Quien culmina el proceso es Luis Alberto Sánchez, al incluir a la literatura quechua dentro de su panorama histórico *La literatura peruana*, de 1928. En adelante, ya no se prescindirá de la creación indígena, así no más, al estudiar las letras peruanas. No importa que José Carlos Mariátegui, en sus extraordinarias e influyentes *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928, publicado antes por capítulos en la revista *Mundial*, en 1924-1928), la excluya de su enjuiciamiento de la literatura peruana, esgrimiendo razones reinantes en el siglo XIX pero ya en descrédito creciente en la antropología y la teoría literaria posterior a la primera guerra mundial:

“La literatura nacional es en el Perú, como la nacionalidad misma, de irrenunciable filiación española. Es una literatura escrita, pensada y sentida en español, aunque en los tonos, y aun en las sintaxis y prosodia del idioma, la influencia indígena sea en algunos casos más o menos palmaria e intensa. La civilización autóctona no llegó a la escritura y, por ende, no llegó propia y estrictamente a la literatura, o más bien, ésta se detuvo en la etapa de los aedas, de las leyendas y las representaciones coreográfico-literales”.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Citamos según la 18a edición de *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*; vol. 2 de sus *Obras completas*; Lima. Emp. Edt. Amauta, 1970; p. 324. En ese mismo pasaje, Mariátegui se aparta del racismo biológico, pero no del racismo cultural y sociológico: “El prejuicio de las razas ha decaído: pero la noción de las diferencias y las desigualdades en la evolución de los pueblos se ha ensanchado y enriquecido, en virtud del progreso de la sociología y la historia. La inferioridad de las razas de color no es ya uno de los dogmas de que se alimenta el maltrecho orgullo blanco. Pero todo el relativismo de la hora no es bastante para abolir la inferioridad de la cultura (...) El mestizaje necesita ser analizado no como cuestión étnica, sino como cuestión sociológica”. (pp. 342-343).

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 235. Hemos discutido esta óptica en el prólogo a *El Cuento Peruano 1968-1974*. Desde otra perspectiva, conviene observar cómo Mariátegui habla de la impronta indígena en el español de nuestros escritores, en su sintaxis y prosodia; la gran influencia que el Amauta tuvo en Arguedas (reconocida por éste en varias ocasiones, analizada por Tomás G. Escajadillo) comprende su búsqueda del español “quechuzado”.

La postura que vencer es la de Sánchez. Por eso, en la *Biblioteca de Cultura Peruana* (1938), amplia selección de nuestros clásicos y obras representativas, dirigida por Ventura García Calderón, el primer tomo está consagrado a la *Literatura Inca*, confeccionado por el gran historiador (y, en los años 20 y 30, fino crítico literario) Jorge Basadre.

Con relación a 1941, acaece algo afín a la fecha de 1959 realizada en otro de nuestros tomos. No se registra en 1941 ningún libro de cuentos fundamental, ni el surgimiento notorio de una nueva generación literaria; tampoco observamos grandes cambios políticos y socioculturales. En cambio, apareció con éxito internacional la gran novela de Alegría: *El mundo es ancho y ajeno*, premiada en un publicitado concurso de novela latinoamericana que organizara la editorial Farrar & Rinehardt de New York. La mayoría de los historiadores principales de la novela hispanoamericana (Fernando Alegría, Juan Loveluck, Emir Rodríguez Monegal, verbigracia) sitúan alrededor de 1940 el paso de una etapa dominada por el Regionalismo (en su mayor parte, sujeto a las pautas creadoras del Realismo y el Naturalismo europeos del siglo XIX) a la del triunfo de la “Nueva Narrativa”. Se ha visto incluso (Rodríguez Monegal ha insistido en ello, aunque desde un ángulo adverso a Alegría, que no compartimos, como se ven en las apreciaciones contenidas en este volumen) a *El mundo es ancho y ajeno* como el ambicioso cierre del Regionalismo, como la última de las grandes “novelas de la tierra”.

En nuestro caso, apoyándonos en los análisis de Alegría realizados por Escajadillo, juzgamos a la novela cimera de Alegría la expresión más completa y lograda del Regionalismo, pero, a la vez, el pórtico a tendencias creadoras que se desarrollan en los años 50 y siguientes: el paso del Indigenismo en sentido reducido, al retrato de todo el mosaico nacional; el paso del realismo a la narrativa de “lo real maravilloso”; y la experimentación de nuevas técnicas narrativas (Alegría ya usa el monólogo interior, el “collage” de noticias de periódicos, por ejemplo).

Así como al elegir 1959, mediando el nombre de significación internacional de Mario Vargas Llosa, aludíamos al “boom” de la narrativa hispanoamericana y al ámbito de la Revolución Cubana; al escoger 1941, median-do el renombre también internacional de Alegría, apuntamos al final de la na-

rrativa con recursos del siglo XIX, y al pronto despegue de la “Nueva Narrativa”, tarea que asumirá, entre nosotros, la llamada “Generación del 50”.

## II

Sobre la narrativa peruana durante 1920-1941 proporcionan datos útiles y juicios esclarecedores varios estudiosos, particularmente Luis Alberto Sánchez, José Carlos Mariátegui, Estuardo Núñez, Alberto Escobar, Augusto Tamayo Vargas, Mario Castro Arenas y Tomás G. Escajadillo. Pensamos, empero, que es necesaria una revisión del desarrollo de nuestra narrativa en esos lustros, encaminada a un balance más idóneo de sus tendencias creadoras y de su importancia para las décadas siguientes (revisión invocada por T. Escajadillo, entre otros). Tarea que demanda algo que suelen descuidar nuestros críticos e historiadores de la literatura: vincular nuestras letras con las hispanoamericanas, en especial, y las universales, en general, estableciendo grandes corrientes, cambios, generaciones, etc. Todo lo cual, por supuesto, reclama también conectar los hechos literarios con los sociales, económicos, políticos, culturales... del Perú. Hispanoamérica y el orbe entero.

Confiamos en que los textos seleccionados en este tomo, junto con el prólogo y las notas que brindamos, contribuyan a percibir lo siguiente:

1) Luego de la fase “fundadora” del relato corto -de circulación escrita, al uso de la literatura moderna y no de la tradición oral- en el Perú, que podemos juzgar conclusa alrededor de 1919, y en la que fueron figuras centrales Ricardo Palma y Abraham Valdelomar (curiosamente fallecidos ambos en 1919, como hicimos notar líneas arriba), el lapso 1920-1941 supuso el auge de una corriente detectable a lo largo y a lo ancho de Hispanoamérica: el Regionalismo.

Por razones sociales y etnohistóricas, la expresión capital del Regionalismo en el rea andina es el Indigenismo. En esos años contó no sólo con destacados exponentes peruanos, sino con el ecuatoriano Jorge Icaza y el boliviano Alcides Arguedas. Su presencia es mayoritaria en la narrativa memorable en el Perú de esos años: Ciro Alegría, José María Arguedas, Ventura García Calderón, Enrique López Albújar, Gamaliel Churata, Adalberto Varallanos, César Falcón y Luis E. Valcárcel.

La vertiente indigenista contaba con antecesores, sobre todo, Narciso Aréstegui y Clorinda Matto de Turner, en el siglo XIX; pero adquirió una vitalidad y esplendor incomparables en 1920-1941, a tal punto que para los ulteriores narradores de la “generación del 50” (hay declaraciones nítidas de Sebastián Salazar Bondy, C. E. Zavaleta y Julio Ramón Ribeyro) lo característico de ese lapso fue el Indigenismo, frente al cual proponen una narrativa focalizada en la urbe. Esta distinción -tan esquemática y discutible, como se verá en este tomo- ha prosperado en innumerables artículos (periodísticos, en su mayoría) y monografías, separando el Indigenismo de los años 20 y 30, de la narrativa urbana (calificada frecuentemente como Neorrealismo urbano) de los años 50 y siguientes.

En forma sintética, consignemos que el Indigenismo abriga diversas etapas, posiciones y grupos. Existen varios trabajos útiles sobre la cuestión; al final de este volumen, en la Bibliografía Básica, figuran algunos de ellos, siendo particularmente relevantes los que llevan los números 9, 13, 40, 42 y 46. Una de las distinciones más generalizadas opone la visión “desde afuera” (típica del Romanticismo y el Modernismo, pero todavía actuante en el realismo de López Albújar) y la visión “desde adentro” (ya aflora en López Albújar; toma lucidez con Hildebrando Castro Pozo, Luis E. Valcárcel y, sobre todo, Gamaliel Churata; y encuentra grandeza artística con Ciro Alegría y José María Arguedas). Otra, en parte similar o conectable con la anterior, distingue el “indianismo” (idealizador, estereotipado, maniqueo) del “indigenismo propiamente dicho”; a éste Concha Meléndez lo hace comenzar con *Aves sin nido*, 1889, de Clorinda Matto de Turner, teniendo en cuenta el desarrollo indigenista a nivel hispanoamericano; centrado en la narrativa peruana, Tomás G. Escajadillo prefiere destacar la resonancia de *Cuentos andinos* de López Albújar. Según Escajadillo, el “indigenismo propiamente dicho” evoluciona hasta dar paso al “neo-indigenismo” de los años 50. Por otro lado, frente a los que entienden de modo reducido el Indigenismo como el retrato del mundo indígena (y se les escapa la riqueza del mosaico nacional en *El mundo es ancho y ajeno* de Alegría, y varias novelas de Arguedas, con indios, señores, mestizos, etc.), Mariátegui había observado con agudeza su entraña mestiza, que lo torna por eso *indigenista* y no *indígena* a secas:

“... la mayor injusticia en que podría incurrir un crítico, sería cualquier apresurada condena de la literatura indigenista por su falta de autoctonismo integral o la presencia,

más o menos acusada en sus obras, de elementos de artificio en la interpretación y en la expresión. La literatura indigenista no puede darnos una versión rigurosamente verista del indio. Tiene que idealizarlo y estilizarlo. Tampoco puede darnos su propia ánima. Es todavía una literatura de mestizos. Por eso se llama indigenista y no indígena. Una literatura indígena, si debe venir, vendrá a su tiempo. Cuando los propios indios estén en grado de producirla”.<sup>5</sup>

Apoyándose explícitamente en Mariátegui, Antonio Cornejo Polar ha desarrollado, en concordancia con el problema de la heterogeneidad cultural del Perú, una caracterización del Indigenismo como discurso producido y consumido por no indios, que versa sobre la realidad del indio pero integrándola en un retrato de “todas las sangres”; conforme a lo cual, las plasmaciones mayores del Indigenismo serían, precisamente, las obras más totalizadoras de Arguedas y Alegría (vale recordar el testimonio de Arguedas a favor del Indigenismo si éste no se circunscribe al indio, pero le confiere un lugar central en el fresco de “todas las sangres”).

Estimamos que debería revisarse con más meticulosidad estas divisiones y caracterizaciones, teniendo en cuenta la complejidad de las relaciones entre la ficción literaria y la realidad, evitando el sometimiento (consciente o inconsciente) al modo realista de concebir la *mimesis*. Al respecto, medítese en el artículo de López Albújar “Sobre la psicología del indio”; ahí el indio constituye:

“... una esfinge de dos caras (...) la primera le sirve para vivir entre los suyos; la segunda, para tratar con los extraños. Ante los primeros se manifiesta como es; ante los segundos, como no quería ser. Bajo el primer aspecto es franco en el trato, solemne en el rito, intransigente en sus prerrogativas, orgulloso en la función de sus cargos, déspota en el mando, celoso en sus fueros, recto e incorruptible en la justicia, transigente en el honor, despiadado en la venganza, breve y altisonante en la oratoria, terriblemente lógico en la controversia, amo y señor en el hogar... Bajo el segundo, hipócrita, taimado, receloso, falso, interesado, venal, negligente, sórdido. Esta dualidad es la que norma su vida, la que lo exhibe bajo esta doble personalidad, que unas veces desorienta e induce al error y otras, hace renunciar a la observación por creerle impenetrable”.<sup>6</sup>

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 335.

<sup>6</sup> Ese artículo de López Albújar apareció en *Amauta*, núm. 4, Lima, diciembre 1926. Está reproducido en: Varios (recopilador: Manuel Aquézo Castro), *La polémica del Indigenismo*; Lima, Mosca Azul Edts, 1976; p. 15.

A causa de esas innegables “dos caras”, consideramos que una imagen integral del hombre andino y de la problemática del Indigenismo, debería atender no sólo a la cara profunda o interna, la “desde adentro” (Arguedas la asume con tal fervor, idealizándola y estilizándola incluso, conforme las palabras de la cita anterior de Mariátegui, que confiesa no reconocer al Indio en las páginas de López Albújar), sino también a la otra, a esa máscara defensiva contra el conquistador y explotador, la “desde afuera”. Lo cual, en el terreno de la ficción literaria, supone acudir tanto a Arguedas, Alegría, Churata y Varallanos, como a Ventura García Calderón, López Albújar, César Falcón y José de la Riva-Agüero. Seis décadas después del artículo mencionado de López Albújar, ayudados bastante por los relatos y ensayos de Arguedas, cabría discriminar en la cara “desde afuera”, aquélla que describió como tal López Albújar, y otra -ya no hipócrita, sino aculturada, alienada- que adopta el indio al vivir “con los extraños” (particularmente, cuando emigra a las ciudades de la costa: Lima, Chimbote, etc.), deseando abandonar su identidad ancestral. En la idealización de los poemas de *Katatay* y los “hervores” de *El Zorro de Arriba y el Zorro de Abajo*, Arguedas sueña con la capacidad del indio de no aculturarse en lo esencial, de mantener su “cara interior” y transfigurar positivamente la sociedad peruana.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Brevemente, para situar al Indigenismo en la polémica sociológica e histórico-cultural de fines del siglo XIX y la primera mitad de esta centuria, clasifiquemos las orientaciones fundamentales de las múltiples teorías sobre nuestra identidad nacional:

- I. Hispanismo (Alejandro Deustua);
- II. Indigenismo, opuesto al Hispanismo, en la ideología política, los estudios sociológicos, etnohistóricos, la creación musical, artes plásticas, literatura, etc., (exponente radical: Luis E. Valcárcel; moderados: Pedro Zulen, Dora Mayer e Hildebrando Castro Pozo);
- III. Síntesis mestiza. Postura amplia y generalizada, que admite tendencias muy diversas:
  - a. Favorable al mestizaje con reconocimiento de la superioridad de la cultura europea y la religión cristiana (José de la Riva-Agüero, Víctor Andrés Belaúnde, Francisco y Ventura García Calderón, Carlos Pareja Paz-Soldán, Pedro Benvenuto Murrieta; con menos claridad: Julio C. Tello y Raúl Porras Barrenechea);
  - b. Favorable al mestizaje dando preferencia a la cultura popular y la raíz indígena (Churata, José Uriel García, Ciro Alegría y José María Arguedas; con menos claridad, en tanto reconoce la superioridad de la cultura europea, y entiende su fervor indigenista como parte de un ideario socialista a favor de las mayorías: Mariátegui);
  - c. Confiada en el futuro del mestizaje indio-afro-sino-ibero, en la maduración de nuestro pueblo sin predominio impuesto de un grupo étnico ni tradición cultural (Luis Alberto Sánchez, Antenor Orrego y Aurelio Miró Quesada).

Con toda su importancia, el Indigenismo no fue la única expresión del Regionalismo entre nosotros. Acaso podamos extender el término Indigenismo para no abarcar sólo a los indios del Ande, sino también a los de la Amazonía; pero como suele entenderse Indigenismo como sinónimo de literatura sobre el hombre andino, debemos remarcar que en 1920-1941 también hubo un regionalismo interesado por la Amazonía, menos vigoroso (y con menos antecedentes a considerar antes de 1920) pero no desdeñable. Lo hallamos en los ya citados Alegría y García Calderón, y en los casos de Fernando Romero, Humberto del Aguila y Arturo Burga Freitas (aunque no figuran en este tomo de *El Cuento Peruano*, nos toparemos en otros con dos nombres imprescindibles: Arturo D. Hernández y Francisco Izquierdo Ríos).

Fuera de toda extensión posible del término Indigenismo, en 1920-1941 el Regionalismo contó también con un renovado Criollismo, centrado en la notoria voz de José Diez Canseco (escritor complejo, cf. la nota que le dedicamos en la sección II); nutre varios cuentos de García Calderón (con ese brillo del coraje y el machismo, al modo de "El alfiler", que, sumado a la lección de Valdelomar, asimila Diez Canseco) y F. Romero. Los personajes mulatos cobran relieve en el criollismo de Diez Canseco, pero éste no aborda propiamente la experiencia de la raza negra (retratada no en cuentos del período, pero si en una novela de interés: *Matalaché* de López Albújar).

2) Como sucede en los diversos países hispanoamericanos, el Regionalismo de entonces privilegió el legado del Realismo europeo del siglo XIX, desde sus orígenes balzaquianos hasta sus prolongaciones en el Naturalismo.

La corriente realista ya había impactado la narrativa hispanoamericana entre 1880-1900 (en el Perú, recordemos los nombres de Clorinda Matto de Turner y Mercedes Cabello de Carbonera), llegando incluso a producir un adelanto del Indigenismo realista en *Aves sin nido* (1889) de Matto de Turner: un hito en el paso del "indianismo" romántico al "indigenismo" realista, según Concha Meléndez; Tomás G. Escajadillo prefiere postergar el hito de ese paso hasta *Cuentos andinos* de López Albuja, lo cual no supone negar el mérito precursor de *Aves sin nido*. Pero el impacto del Realismo a fines del siglo XIX coincidió con el despliegue del Modernismo, corriente literaria de mayor vigor y originalidad que bebía de la literatura europea finisecular (que, en la narrativa, suponía la superación del Realismo y el Naturalismo anteriores a

ella, adoptando muchas veces una postura decididamente anti-realista y anti-naturalista, impregnada de la nueva estética del Simbolismo, Impresionismo, Parnasianismo, Decadentismo, Prerrafaelismo...). En poco tiempo, la narrativa modernista sofocó el impulso realista en nuestros escritores; *Azul* (1888) de Rubén Darío puede simbolizar el éxito del cuento modernista, su empuje hasta alrededor de 1910.

Mas, al entrar en crisis el Modernismo (en poesía hacia 1905, en narrativa hacia 1910) y brotar el llamado Postmodernismo (tránsito del Modernismo a la poesía vanguardista y el relato regionalista), cundió el abandono del exotismo, cosmopolitismo, preciosismo, fantaseo, voluptuosidad mórbida, esteticismo, etc. de las páginas modernistas, y prosperaron la temática regionalista y la óptica realista. Este giro lo ilustran en el Perú ejemplarmente los cuentos “criollos” (oficia como hito “El Caballero Carmelo”, de 1913) de Valdelomar, consumándose la superación del Modernismo con *Cuentos andinos* de López Albújar.

Reconquistado, con un vigor y una calidad artística que no había alcanzado a fines del siglo XIX, el Realismo no sólo aportó el tono dominante al Regionalismo de los años 20 y 30, sino que contó con una vía expresiva elaborada en ligazón estrecha con la prédica revolucionaria y el proselitismo marxista-leninista: el Realismo Socialista, preparado por el “realismo crítico” de Máximo Gorki y estatuido como estética soviética “oficial” hacia 1930. Cayeron en su órbita, en los años 30, César Vallejo (la novela *El Tungsteno* y el cuento, difundido póstumamente, “Paco Yunque”) y César Falcón; después de los años 30, asimiló esta tendencia Julián Huanay (cf. *El Cuento Peruano* 1968-1974).

Desde entonces, la vertiente realista (y sus prolongaciones o renovaciones: el neorealismo y, en cierto modo, el realismo maravilloso) ha ocupado un lugar preferencial en la narrativa peruana. Un lugar que, con toda su importancia, estimamos que ha sido apoyado y valorizado en exceso por nuestros críticos a partir de la “generación del 50” (consúltese, al respecto, las opiniones de Alberto Escobar, José Miguel Oviedo, Wáshington Delgado, Mario Castro Arenas, Antonio Cornejo Polar, Tomás G. Escajadillo, Alejandro Losada y Miguel Gutiérrez, siendo voces discrepantes las de Julio Ortega y Harry Belevan), en desmedro de la narrativa fantástica o centrada en la experimen-

tación verbal, ora vanguardista, ora poético-simbólica, al modo de lo que Emir Rodríguez Monegal denomina “novela del lenguaje”.<sup>8</sup>

Piénsese en el esplendor de las vertientes no realistas, apuntalado por el reconocimiento crítico, en Argentina (Borges, Cortázar, Bioy Casares, Mujica Láinez, Marechal, Macedonio Fernández, etc.), Cuba (Lezama Lima, Cabrera Infante, Severo Sarduy, etc.) o México (Arreola, Fernando Del Paso, Salvador Elizondo, etc.), para sopesar hasta donde los críticos peruanos de las últimas décadas (menos flexibles en gusto y criterio que J. C. Mariátegui, L. A. Sánchez, Antenor Orrego, E. Núñez y A. Tamayo Vargas) han relegado o minimizado la prosa liberada de la estética realista: Martín Adán, Gamaliel Churata, el Vallejo de *Escalas y Contra el secreto profesional*, el Eguren de *Motivos*, Adalberto Varallanos, Xavier Abril, el Diez Canseco de *Suzy y El Mirador de los Angeles*, Carlos Pareja Paz-Soldán, Rosa Arciniega, Sara María Larrabure, José Durand, el Loayza de *El avaro*, etc.

Factores ideológicos y el deseo discutible (en manos de un crítico, ya que no en manos de un creador) de favorecer una concepción determinada de la literatura y de sus relaciones con la realidad (temas muy complejos, y que reclaman una formación teórica y metodológica más sólida que la que solemos detectar en nuestros críticos), así como el remitirse a lo más peligroso de la crítica de Manuel González Prada, José de la Riva-Agüero y J. C. Mariátegui, que es su carácter “de parte” (expresión usada por Mariátegui), su ligazón polémica a una idea de la sociedad y la literatura, aspecto tendencioso que compensaba ampliamente Mariátegui con su apertura de espíritu a la libertad

---

<sup>8</sup> Emir Rodríguez Monegal, *El “boom de la novela latinoamericana”*; Caracas, Edit. Tiempo Nuevo, 1972.

<sup>9</sup> En el prólogo a su importante e influyente antología *La narración en el Perú*, Escobar llega a afirmar, inclinándose por una división similar a la formulada entre “poesía social” y “poesía pura”: “No dejará el lector de advertir, conforme se avanza en el siglo XX, la existencia de dos orientaciones fundamentales en el cuento peruano. Una preferentemente cultivada, impresionista, que se apoya en las cuestiones sociales y trasciende el puro quehacer artístico. Y otra, indiferente en cuanto a la temática, próxima a la fantasía y al ingenio, en menor contacto con la realidad circunstancial, fundada, ante todo, en el objeto estético. Advertimos el predominio de la primera y su continuidad manifiesta; es ésa además la de mayor tradición, pues se remonta a lo largo de toda la existencia de las formas narrativas en el Perú”. (*La narración en el Perú*; 2a edición, revisada y aumentada; Lima, Lib.-Edt. Juan Mejía Baca, 1960; p.XXXVI).

creadora y a los vínculos indirectos del arte con la realidad; explican la miopía de muchos críticos ante la exploración vanguardista y las sendas alejadas del Realismo. Constaté, si no, el modo cómo le regatean méritos a un Ricardo Palma o un Ventura García Calderón, en aras de una mimesis a la manera realista; o cómo caracterizan a autores complejos (Valdelomar, López Albújar, Diez Canseco o Ribeyro) atendiendo sólo a sus páginas realistas o neo-realistas.<sup>9</sup>

### III

Ya hemos abordado en los tomos publicados de esta antología por períodos, particularmente en el Prólogo a *El Cuento Peruano 1968-1974*, la naturaleza esencialmente literaria de la Literatura Oral y la llamada Etnoliteratura. Y lo hicimos formulando las especificaciones del caso, en comparación con la literatura escrita y especializada como hecho fictivo y estético.

El lapso 1920-1941, en concordancia con el interés por el Ande (secundariamente, por la Amazonía) que tipifica al Regionalismo de la época, con el auge de la polémica (cultural y artística, pero también socioeconómica y política) en torno del Indigenismo, con el afianzamiento de la investigación arqueológica (Julio C. Tello) y la orientación hacia los rumbos de la Antropología y la Etnohistoria (J. C. Tello, Luis E. Valcárcel, Hildebrando Castro Pozo, José Uriel García, Pedro Villar Córdova, Arturo Jiménez Borja, etc.) fue pródigo en narraciones de calidad artística provenientes de la oralidad popular.

Más aún, en ninguno otro de los tomos de *El Cuento Peruano* el lector encontrará un grupo tan numeroso de escritores (entiéndase, creadores literarios, y no únicamente etnohistoriadores, antropólogos y estudiosos del folclore, de mayor o menor habilidad verbal) de primera línea (considerados dentro del marco del período correspondiente) abocados a la composición de versiones escritas de consejas y relatos procedentes de la tradición oral. Figuran cuentistas y novelistas representativos de esas décadas: Ciro Alegría, Enrique López Albújar y Ventura García Calderón (aclaremos que José María Arguedas efectuó aportes considerables, más que ninguno, pero después de 1941). Y, al lado de ellos, varios de los intelectuales más notables de entonces: Julio C. Tello, José de la Riva-Agüero y Luis E. Valcárcel. Incluso, disminuyendo el rigor selectivo (olvidándose un tanto del valor estético para

atender a su riqueza como documento sociológico y etnohistórico), podríamos haber insertado en esta Sección páginas de Hildebrando Castro Pozo, Fernando Romero, Humberto del Aguila, Emilio Romero y diversos prosistas del grupo puneño Orkopata.

Somos conscientes de que los textos de García Calderón, López Albújar, Riva-Agüero y Arturo Burga Freitas efectúan una re-elaboración enorme del argumento tomado de la tradición oral, hasta prácticamente entregarnos una narración impregnada de su óptica personal, de sus recursos expresivos, de su peculiar visión de la vida indígena y de la problemática de la identidad nacional. No los guía el prurito del estudioso que se limita, en lo posible, a transcribir la voz anónima de la tradición; prurito que ya poseen Julio C. Tello y Arturo Jiménez Borja (y también Hildebrando Castro Pozo y Pedro Villar Córdova), que en cambio se ve tamizado en el caso de Luis E. Valcárcel por su visión idealizadora y apasionada del pasado y el futuro indígenas.

Este apoderarse de la conseja y el cuento popular, para tejer una historia adaptada al estilo y la cosmovisión del escritor, en la que se emplean todos los recursos aportados por el desarrollo de la narración, se inscribe en una postura creadora que no deja de contar con antecedentes en la Edad Media (basta citar a Juan Manuel, el Arcipreste de Hita, Boccaccio y Chaucer) y los siglos XVI-XVII (el Siglo de Oro español, sobre todo el teatro de Lope de Vega, se nutrió de la memoria colectiva), pero que alcanza relieve especial a partir del Romanticismo (y su secuela de cuentos al modo de los hermanos Grimm, de leyendas, etc.). Aquí en el Perú surgió una forma originalísima de esta postura: la *tradición* a la manera de Ricardo Palma; tradición que en muchas ocasiones transmite relatos orales (desde la leyenda de Ollanta hasta la historia de "Palla-Huarcuna", la cual interesó también a Riva-Agüero), aunque en otras utiliza apenas un dicho o anécdota popular, y nos regala con la imaginación socarrona de Palma.

La maduración de los trabajos arqueológicos, etnohistóricos y antropológicos, en proceso de consolidación hasta aproximadamente 1948 (fecha simbólica puesta de relieve por Luis Enrique Tord), ha influido decididamente para el repliegue del diseño re-elaborador, y para el triunfo desde los años 50 de la actitud que busca la mayor fidelidad en la transcripción de la etnoliteratura.

El lector constata la riqueza del material que le brindamos sobre el mundo andino: dos pasajes de crónicas que habían permanecido inéditas durante siglos; y ocho narraciones redactadas por escritores e intelectuales connotados.

En 1936 fue publicado -en edición facsimilar, al cuidado de Paul Rivet y con introducción escrita por Richard Pietschmann- por fin el manuscrito *Nueva Corónica y Buen Gobierno*, compuesto a fines del siglo XVI y comienzos del XVII (probablemente lo sustancial corresponde a 1612-1615) por Felipe Guaman Poma de Ayala. Lo había descubierto Pietschmann en 1908, en la Biblioteca Real de Copenhague, y en 1912 informó de su existencia en el XVIII Congreso Internacional de Americanistas (Londres).

El impacto de esta obra fue y es enorme. Julio C. Tello opinó: “No existe libro alguno escrito en este período que pueda competir con él en riqueza de información, clarividencia y valentía del autor para enjuiciar los acontecimientos de su tiempo”. Guaman Poma era indio (y no mestizo, como el Inca Garcilaso); nacido poco después de la llegada de los españoles al Perú (probablemente entre 1533 y 1545) al parecer en San Cristobal de Suntuato (distrito de Cabana, departamento de Ayacucho) y muerto en Lima en 1615, escribe en una prosa híbrida (modelo que reclamaría tres centurias después Gamaliel Churata como mestizaje idiomático a desarrollar) que intercala en el español vocablos y tendencias gramaticales del quechua, aymara y dialecto del Chinchaysuyo, maraña verbal que congenia con el sincretismo que intenta entre las creencias andinas (consciente de la variedad existente en las diversas regiones y en los diferentes pueblos del Tahuantinsuyo) y la cultura europea y cristiana.

Franklin Pease hace notar la peculiaridad del libro de Guaman Poma, la dificultad de calificarlo sin más como una crónica: “La obra constituye un universo particular que rebasa la relación de hechos notables y las historias clásicas que se hicieron comunes en los Andes de los siglos XVI y XVII, que nos hemos acostumbrado a llamar crónicas, término que suele incluir desde los relatos mencionados hasta muchos de los más aburridos informes burocráticos; se extiende hasta casi alcanzar una jerarquía enciclopédica andina, asombra a los eruditos por su precisión y su riqueza temática, especialmente cuando ofrece aquella información andina menos ‘contamina-

da' con lo europeo, a la vez que los abruma con estilo que ha sido calificado en extremo de abigarrado y confuso, o aun de jerigonza ininteligible". Una virtud remarcable, además, procede de los extraordinarios dibujos que la ilustran profusamente, más elocuentes y fidedignos para retratar el mundo andino que miles de palabras: "junto al texto de la *Historia de los Incas*, escrita por el mercedario Martín de Murúa, constituye -opina Pease- el más importante conjunto de representaciones gráficas de algún tipo de documento andino durante la colonia española entre los años finales del siglo XVI y los iniciales del XVII".

La impresión que nos produce el libro de Guaman Poma es la de una síntesis enciclopédica que condensa una labor múltiple; pareciera que su autor ha optado por hilvanar en un solo texto lo que hacían por separado las crónicas, los informes, las demandas de justicia, los tratados sobre política y sobre evangelización, incluso las utopías al gusto de humanistas y renacentistas (Indias equivale, para él, a "tierra en el día", "tierra india", imagen expoliada por Julio Ortega para titular una narración utópica de reciente data). Uno de sus objetivos centrales (que provocar la admiración de J. C. Tello, Churata, J. M. Arguedas, etc.) es ofrecernos la "visión de los vencidos". Ligado a él, opera el designio de enaltecer lo que realizó en el pasado el hombre andino y de instar a su participación digna y efectiva en un gobierno realmente justo, y a la altura del mensaje evangélico. Todo lo cual implica una finalidad política, como remarca Luis Alberto Sánchez. Finalidad que explica la firmeza con que titula a su manuscrito lentamente escrito y revisado (los estudiosos calculan que su composición debió tomarle entre veinte y cuarenta años): *Nueva Corónica y Buen Gobierno*; lo de "nueva" alude a que las crónicas existentes ejemplificaban un enfoque "viejo", y lo de "Buen Gobierno" a su interés por denunciar el mal gobierno de esos años, contrastándolo con las instituciones prehispánicas y las creencias mesiánicas y utópicas.

Desde la publicación de *Nueva Corónica y Buen Gobierno* despertaron gran interés las páginas iniciales (una especie de "Génesis" y lista genealógica, a la usanza bíblica), en las que Guaman Poma encara las "edades" conforme a la visión indígena. Así, ya en 1939, J. C. Tello le consagró un penetrante estudio al tema, inaugurando una serie de interpretaciones que no han cesado. Su densidad mítica, y su gracia desde el ngulo literario, nos ha impedido a entresacar el fragmento sobre la "primera edad".

No deja de ser curioso que Guaman Poma abrigara ferviente enemistad contra el mercedario Fray Martín de Murúa (o Morúa), y que los manuscritos de ambos tuvieran que esperar el mismo paso de los siglos para verse publicados, uniéndolos también -como se desprende de las frases citadas de Franklin Pease -el constituir fuentes de las más próximas a la tradición indígena, acompañadas de un material iconográfico de gran valor para conocer la vida de los incas.

Nacido en Azpeitia (Guipúzcoa, España) en una fecha no determinada del siglo XVI, Murúa residió muchos años en el Cusco y el Collao, y debió escribir la parte principal de su crónica, según Raúl Porras Barrenechea, entre 1590 y 1600, concluyéndola hacia 1613 (sabemos que en 1616 estaba en Madrid solicitando licencia para imprimirla). Conocedor del quechua y el aymara, Murúa acudió con abundancia a los informantes indígenas, subrayando que fueron los quipus su mayor fuente de información. Al respecto, recordemos que Philip Ainsworth Means consigna un dato de Antonio de Alcedo, conforme al cual Murúa habría escrito hacia 1619 una obra titulada *Historia General de los Quipus de los indios y otras antigüedades del Perú con muchos retratos y dibujos*; Porras Barrenechea estima que es un título diverso de la crónica que conocemos, mas lo mencionamos por el modo cómo remarca el apoyo de Murúa en los quipus y la versión indígena.

De la crónica de Murúa existen varios manuscritos. El que debe ser considerado como el original en su versión definitiva (conforme al criterio de Manuel Ballesteros Gaibrois y Porras Barrenechea) fue descrito a fines del siglo XVIII por Juan Bautista Muñoz, cuando se hallaba en la Biblioteca del Colegio Mayor de Cuenca; y fue presentado, como redescubierto, por Ballesteros en 1951, en el Primer Congreso de Peruanistas (Lima), hallándose entonces en la Biblioteca de los Duques de Wellington (se ignora de nuevo su paradero como informa Juan Ossio). Otro manuscrito importante es el del Convento Jesuita de Loyola, probablemente un borrador efectuado por el mismo Murúa, y no una copia defectuosa como pensó Constantino Bayle S. J. (aclaración que nos formulara gentilmente Juan Ossio).

En cuanto a ediciones, la primera se basó en una copia proporcionada por el R. P. Ignacio de Olmo, Superior de los Jesuitas de Lima; la editó Horacio H. Urteaga, en Lima, bajo el título *Historia de los Incas Reales del Pe-*

ru, en los tomos IV (1922) y V (1925) de la segunda serie de la “Colección de libros y documentos referentes a la historia del Perú”. Luego, en 1946, Constantino Bayle S. J. reprodujo el borrador del Convento Jesuita de Loyola, incluyendo los dibujos que contiene, en un volumen denominado *Historia del Origen y Genealogía Real de los Reyes Incas del Perú* (vol. II de la Biblioteca “Misionaria Hispánica”, Instituto Santo Toribio de Mogrovejo, Madrid). Hasta que, por fin, en dos volúmenes de 1962-1964, Manuel Ballesteros Gai-brois dio a conocer el manuscrito de la Biblioteca de los duques de Wellington con su título original: *Historia General del Perú-Origen y descendencia de los Incas, donde se trata así de las guerras civiles suyas como de la entrada de los españoles* (Madrid, Ed. del Instituto Gonzalo Fernández de Oviedo, Biblioteca Americana Vetus; 2 tomos). Gracias al ahínco de Juan Ossio, finalmente, hemos podido en 1985 contemplar reproducido el estupendo material iconográfico que conforman las ilustraciones a colores del manuscrito que estaba en la Biblioteca Wellington: *Los relatos de los incas en la crónica de Fray Martín de Murúa* (ed. COFIDE).

Sobre los valores relevantes de la crónica de Murúa, ha escrito la autorizada pluma de Porras Barrenechea: “A Morúa se le ha juzgado sumaria y desapercibidamente, sin aquilatar el valor histórico de su obra y su exquisita calidad literaria (...) Desordenado y contradictorio, repitiéndose y desdiciéndose a menudo, Morúa no cansa nunca, sin embargo. Es un narrador ameno, pintoresco e intencionado con expresiones coloreadas y giros populares sabrosos, de gran rapidez descriptiva, y gracia de las comparaciones. Es la suya una prosa ágil y esmaltada, llena de sales clásicas y su frase tiene ya la desenvoltura y donaire de los periodos cervantinos (...) Por su amenidad y su malicia, por la sabrosa brevedad de sus narraciones, podría llamársele el Palma de la historia incaica”.

En relación con la amenidad y malicia de Murúa, Porras también ha observado una predilección temática, que se conecta con la narración de la crónica de Murúa que aquí antologamos. Afirma Porras: “Sin aceptar de plano las acusaciones irritadas del indio Huamán Poma de Ayala, que le tuvo como doctrinero y le culpa de falta de caridad y de continencia sacerdotal, es su propia obra la que lo descubre como espíritu frívolo y mundano, preocupado de la exterioridad de los hechos, seducido por todo lo suntuario y decorativo -trajes, ceremonias, fiestas, magnificencias litúrgicas, boato cortesano de los

Incas- y con cierta reincidente curiosidad por el pecado del amor y por el deleite sensual (...) El deleite preferido de Murúa es referir costumbres y ritos de amor. El ‘eterno femenino’, le atrae tentadoramente y su atención regresa con frecuencia a tratar del sexo bello y con más atracción de las vírgenes del Sol y de las ñustas recogidas para el Inca. Sus biografías de las Coyas tienen ese sentido: ha puesto en ellas más complacencia y curiosidad que en la de los Incas. Murúa nos cuenta los requisitos para el ingreso al acllahuasi y particularmente que las novicias debían tener “*gruesos los muslos y las pantorrillas*” y delgado por arriba y abajo de las rodillas. Se complace en imaginarse el interior del acllahuasi y alaba a la Emperatriz que dictó para las más jóvenes muy impúdico precepto: “*Y siendo ñustas todas eran en verdad muy hermosas y para andar desnudas habían de ser muy blancas y la Coya señora Chumpi, como era discreta y de buen entendimiento hizo que todas las que eran del todo doncellas anduviesen todas desnudas*”.

A esa inclinación de Murúa debemos la transmisión de la deliciosa historia de los amores del pastor Acoytapia y la ñusta Chuquillanto, una narración no sólo de consideración obligada en una antología de la literatura inca o quechua (ya lo entendió así Jorge Basadre al realizar la selección del primer tomo de la *Biblioteca de Cultura Peruana* que dirigió y editó en 1938 Ventura García Calderón), sino en toda selección de los mejores cuentos peruanos. Ya Clements Markham, poseedor de una copia (tomada de la copia de Gonzáles de la Rosa) de la crónica de Murúa, divulgó esta bella historia en *The Incas of Peru* (1910, traducida al español en 1920, por Manuel Beltroy) afirmando: “la siguiente historieta encantadora es la única en su género que poseemos de la genuina literatura incaica”. Teniendo en cuenta que la traducción de Beltroy es de 1920 y, más relevante, la tardía edición de la crónica de Murúa, hemos preferido incluirla en este tomo de *El Cuento Peruano*, aunque los dibujos tan ilustrativos que la acompañan no fueron reproducidos hasta la edición de Bayle de 1946. En todo caso juzgamos importante el que Basadre la escogiera en 1938, en la primera antología de las letras incaicas o quechuas; es decir, que no fuera vista sólo por historiadores y estudiosos del pasado, sino paladeada por lectores atentos a sus méritos literarios.

El clímax creativo de la ficción referida por Murúa registra un refinamiento verbal de grandes proporciones, un refinamiento que percibimos en las muestras más altas de la poesía quechua, tales como los hayllis a Huiraco-

cha, los lamentos por la muerte de Atahualpa y los harahuis contenidos en el drama *Ollantay*. No nos debe extrañar que el antiguo peruano, gestor de manifestaciones artísticas de refinamiento a escala mundial, haya producido virtuosismos idiomáticos como el del llamado erótico de la ñusta Chuquillanto. En él las palabras se enlazan en una especie de cuadrado semántico, pudiendo leerse en cuatro direcciones (para abajo o para arriba, de las líneas de la izquierda a las de la derecha o viceversa), de un modo que resulta afin a los juegos ensayados en la Provenza medieval por los cultores del *trobar clus* (los cuales también, como todos los trovadores, privilegiaban el tema erótico). El “cuadrado” quechua adquiere una riqueza significativa incomparable, al remitir a las “cuatro fuentes” mencionadas en el texto, conectables con las cuatro comarcas o puntos cardinales del Tahuantinsuyo. En el ombligo o centro de este cuadrado (el Cusco era el ombligo del Imperio), así como en la conformación del cuerpo humano, se agitan los órganos sexuales: el *utusi* (o falo) se menea y es comido. Es decir, nos hallamos ante una imagen de una llamara da erótica totalmente expresiva (el dibujo de Murúa ayuda a que veamos el “cuadrado” de marras); y, por su engarzamiento perfecto que imita el dinamismo de las “cuatro fuentes”, una especie de conjuro de inspiración mágica: el ruiñeñor le aconsejó a Chuquillanto “que se levantara y asentase en medio de las cuatro fuentes arriba dichas y allí cantase lo que más en la memoria tenía; y que si las fuentes concordasen y dijese lo mismo que ella cantare y dijese, que seguramente podía hacer lo que quisiere”; como respuesta al cual se concreta el deseo sexual de Chuquillanto.

En la excelente revista *Inca*, de tan corta duración, el eminente arqueólogo y antropólogo Julio C. Tello (Huarochirí, Lima, 1880-Lima, 1947) difundió y analizó relatos del Ande y la Amazonia, siendo una monografía capital la que dedicó a “Wira Kocha” (*Inca* núms. 2-4, 1923; editada como libro en 1949). Más de cincuenta años después, Henrique Urbano considera que dicho estudio es uno de los dos más importantes que se han escrito sobre las figuras míticas andinas (el otro es de 1973: *De Adaneva a Inkarrí* de Alejandro Ortiz Rescaniere; cf. *El Cuento Peruano* 1968-1974), y agrega: “Tello fue extraordinario y único en su tiempo, usando las fuentes escritas con una claridad y una audacia que aún hoy día, causan admiración”.

Figura prominente de la generación llamada del Novecientos, amigo y colega de José de la Riva-Agüero (con el que compartía su amor por el pa-

sado nacional, y su visión integradora del legado de cada época y su creencia en el mestizaje), Tello efectuó descubrimientos arqueológicos, dirigió museos, animó escritos y actividades culturales, etc., colaborando más que ninguno en su generación al conocimiento del Perú prehispánico. Su labor fue decisiva para que se constatará científicamente la variedad de culturas y períodos preincaicos y para que se afianzara entre peruanos y extranjeros el prestigio cultural y artístico del Perú antiguo: la prestancia -de talla mundial- de Chavín o Paracas. No se olvidó de recoger algunas muestras de la narrativa oral; al que acogemos (lo hizo ya también Jorge Basadre, en 1938, en el tomo I de la *Biblioteca de Cultura Peruana* arriba citado) una versión de las aventuras andinas del Zorro, que podemos inscribir dentro de una “saga” que cuenta con otras muestras en esta antología por períodos: de Max Uhle (*El Cuento Peruano 1968-1974*) y de Manuel Robles Alarcón (*El Cuento Peruano 1959-1967*).

Buen conocedor del folklore peruano, Arturo Jiménez Borja (Tacna, 1910) ha publicado muchos trabajos sobre las culturas prehispánicas (en los últimos años, colabora asiduamente en los hermosos volúmenes que sobre ellas publica el Banco de Crédito del Perú). Sus *Cuentos peruanos* (1937) y *Cuentos y leyendas del Perú* (1940) constituyen ya “clásicos” entre nosotros, como recopilaciones de relatos orales; abren una senda que continuaron y ampliaron José María Arguedas y Francisco Izquierdo Ríos. En *Imagen del mundo aborigen* (1937) Jiménez Borja ha enhebrado otra muestra de relatos orales, precediéndola de un texto en el que sintetiza grandes temas e imágenes de la cosmovisión andina. Aquí transcribimos la versión que recogió de uno de los relatos andinos más famosos y con mayor número de variantes: *La Achiqué*. Vale la pena cotejarla con la que difundieron Arguedas e Izquierdo Ríos, y que figura en *El Cuento Peruano 1942-1958*. La versión de Jiménez Borja ha despertado el entusiasmo de varios antólogos, entre ellos Alberto Escobar.

De Ciro Alegría no necesitamos informar ya nada más que lo consignado en la Sección II de este mismo volumen, y en otros volúmenes de *El Cuento Peruano*. Dentro de ese gran telar de la nacionalidad que es *El mundo es ancho y ajeno* fulguran relatos creados por el pueblo en la costa, sierra y selva, algunos condensados y reelaborados (como la estela legendaria del levantamiento de Atusparia y Uchcu Pedro), otros vertidos con todo el sabor de la oralidad directa, como sucede con los dos que aquí copiamos: la “fábula” de *Los rivales y el juez*, al estilo de las reunidas por Adolfo Vienrich, ingenio-

sa y ejemplar como la mejor fábula de Europa; y la *Leyenda del ayaymama*, una de las narraciones amazónicas con mayor número de versiones (véase la publicada por Arguedas e Izquierdo Ríos, en *El Cuento Peruano 1942-1958*), todas de enorme hechizo poético, mas acaso ninguna tan bella como la de Alegría.

Cada uno dentro de su peculiar estilo y visión de la peruanidad, Enrique López Albújar (cf. datos en Sección II de este volumen), José de la Riva-Agüero (Lima, 1885-1944) y Ventura García Calderón (cf. Sección II de este tomo) nos narran tres hermosas historias andinas: la del origen mítico de los cerros (o jircas) que rodean a Huánuco, la del castigo mítico de los amantes sacrílegos en un paraje cercano a Huancayo, y la de la quena fabricada con la tibia de la amada por un fraile (ligada al famoso argumento del Manchaypuito, uno de los más difundidos de la poesía quechua).

“Los tres jircas” es uno de los textos más afortunados de López Albújar, el de mayor cuidado en el estilo y mayor interés por lo real maravilloso. En él se distingue claramente la óptica del narrador (presentada en el capítulo I) de la del realismo maravilloso indígena. El narrador habla “desde afuera” y califica al indio coincidiendo plenamente con los cuentos de García Calderón (conforme un ángulo ya rastreado antes en Ricardo Palma, José Santos Chocano y Abraham Valdelomar): “Pillco, el indio más viejo, más taimado, más supersticioso, más rebelde, en una palabra, más incaico de Llicua...”. Cabría reconocer las huellas del estilo plástico y sensual, con inclinaciones a la grandilocuencia al abordar tiempos pretéritos, de los modernistas en este cuento, tan diverso -por su metaforismo y paladeo verbal- del realismo abrupto de los restantes *Cuentos andinos*.

Prosista esmerado y ampuloso, Riva-Agüero sacó a relucir vuelo poético y garra narrativa en su libro más entrañable: *Paisajes peruanos*, producto de un viaje del Cusco a Ocopa realizado en 1912. Escrito entre 1912 y 1917, la mayor parte en 1916 y 1917, empezó a difundirse por capítulos desde 1916, apareciendo casi todo el libro en la revista *Mercurio Peruano* de 1926 a 1929. La primera edición como libro ocurrió tardíamente en 1955, a cargo de Raúl Porras Barrenechea, quien escribió un extenso (tan dilatado como los mismos *Paisajes peruanos*) y estupendo estudio preliminar, en el que realza los méritos intelectuales y literarios de Riva-Agüero.

ro, concediéndole la “primicia indiscutible” y el “caudillaje intelectual” dentro de la generación llamada del Novecientos, tan brillante en figuras de relieve: Francisco y Ventura García Calderón, Víctor A. Belaúnde, Julio C. Tello, Oscar Miró Quesada de la Guerra, José Gálvez, etc. Los aportes del joven Riva-Agüero, entre 1905 (cuando publica, a los 20 años de edad, su tesis de bachillerato, celebrada por Miguel de Unamuno y Marcelino Menéndez y Pelayo) y 1921, son de los mayores que se han hecho en este siglo a la cultura nacional: su tesis *Carácter de la literatura del Perú independiente* (1905) funda propiamente la crítica literaria entre nosotros; su tesis doctoral *La historia en el Perú* (1910), su obra cimera según Luis Alberto Sánchez, es la primera exposición orgánica de un Perú integral que asume el legado histórico de todas sus épocas (prehispánica, colonial, emancipadora y republicana) y, como anota Jorge Basadre, una obra pionera -a nivel mundial- en el campo de la historia de la historiografía; su discurso *Elogio del Inca Garcilaso* (1916) al que precedían trabajos enjundioso de reivindicación historiográfica del cronista cusqueño, postula el mestizaje como cifra de la peruanidad; y, por limitarnos a sus jalones mayores, su *El Perú histórico y artístico* (1921), entre otras cosas, aboga por el reconocimiento de las creaciones poéticas y artísticas del hombre andino. Los *Paisajes peruanos*, redactados en esos años fructíferos, traducen el amor a la geografía y la historia nacionales, su preocupación por el destino peruano y su fe en el mestizaje.

Como ejemplificando su entusiasmo por la creación literaria y artística del antiguo peruano, Riva-Agüero se animó a contarnos la desdichada historia de *Palla-Huarcuna* (*la Palla ahorcada o la horca de la Princesa*). La afinidad temática con los amores de Ollanta son subrayados por Riva-Agüero; agreguemos cierta relación con el amor sacrilego del relato de Murúa que aquí escogemos. El argumento ya había atraído a Ricardo Palma, en la primera serie de sus *Tradiciones Peruanas*. Porras juzga así la versión de Riva-Agüero: “En esta nueva y brillante reconstrucción de la leyenda de Palla Huarcuna, que fue objeto de una breve tradición de Palma, que Riva-Agüero enoja con toda la suntuosidad de la pompa incaica. Y que es página antológica, se manifiesta el poder narrativo del escritor, que hubiera hallado tan adecuado cauce en la gran historia que no alcanzó a realizar”. Debemos contentarnos con “Palla-Huarcuna” para entrever el talento creador de Riva-Agüero, como con “El testamento de Mancio Serra” (incluido en la Sección II del pre-

sente tomo) para atisbar el de Porras Barrenechea.

El cuento "Isabel" completa la imagen del Perú elaborado por Ventura García Calderón a lo largo de su dilatada producción. Los tres seleccionados en la sección II de este volumen, recrean el valle criollo ("El alfiler") y la selva amazónica ("Yacu-Mama"); por su parte, "Isabel" aborda el paisaje peruano que hiciera mundialmente famoso García Calderón: la Cordillera de los Andes. Como sucede con los relatos escritos en francés por Ventura, "Isabel" está diseñada expresamente para el público europeo, ya intoxicado por la modernidad al que seducen -mezcla del legado exotista de los románticos, con la atracción por lo "primitivo" y "mágico" de fines del siglo XIX y comienzos del XX- las experiencias al margen de la "civilización occidental". En "Isabel" la habilidad de Ventura para confrontar las ideas y costumbres del Ande con las de la moderna Europa (encarnada particularmente por la refinada París) Llega a un virtuosismo pleno de ingenio y expresividad; quizá nunca expresó mejor el gran cuentista peruano el debate que agitaba su propia alma de peruano y de sofisticado habitante de París, entre la pasión turbulenta (idealista como romántica, en aras de la aventura, el coraje, el amor el misterio, como muestran la mayoría de los personajes de sus "cuentos peruanos") y la lucidez cínica (desengaño e ironía nutridos por Voltaire, Anatole France, los poetas finiseculares, etc.). Citemos un pasaje al respecto:

"Por lo que se refiere a los cóndores, cuya alas estratégicas empuja al barranco a los viajeros, o en cuanto a las llamas hembras, que tienen para los indios del Perú la gracia y el balanceo de caderas de las enamoradas, no los he inventado adrede, se lo juro.

Dos jóvenes se amaban con frenesí. Esta puede ocurrir, querida burlona; pero los de mi cuento no se habían dirigido nunca la palabra, y, sin embargo, sus miradas habían jurado recíprocamente pertenecerse más allá de la muerte. Por eso mi historia es tan perfectamente peruana.

Era al pie de los Andes, en la sierra, tantas veces descrita por mí que debe usted sabérsela de memoria.

Ventura se precia, con razón, de haber brindado una lina-gen de los

Andes al europeo y de contar historias “perfectamente” peruanas (nótese la complacencia con que alude a dos de sus cuentos más celebrados: “La van-ganza del cóndor” y “La llama blanca”). El peruanismo de las narraciones de Ventura no nos parece seriamente discutible, a pesar del estupor de la au-torizada pluma de Arguedas (pero para quien, recordemos, tampoco le resul-taban reales los indios de López Albújar). Brevemente apuntemos tres con-sideraciones:

- a. En puridad, Ventura no inventa su imagen del indio. Por más exo-tista, por más “desde afuera” que sea, lo cual nadie pretende ne-gar, cuenta con múltiples antecedentes en las letras nacionales que pintan al indio como melancólico, sometido, taimado, adormeci-do por la coca, etc. (poema de Chocano, páginas de Valdelomar. López Albujar, etc.) Lo que pasa es que Ventura -cualidad de es-critos poderosos- forjó el retrato más orgánico e inolvidable de esos rasgos. Y esos rasgos como señala López Albújar en “Sobre la psicología del indio”, no son inventados; corresponden a la “ca-ra” que presenta el indio “para trato: con los extraños”.
- b. Un autor debe ser juzgado dentro de su óptica creadora, y no por la veracidad “científica objetiva” o “fotográfica” con que capta los de-talles de la realidad. Y Ventura fue un modernista el más cabal y re-presentativo de los modernistas peruanos ( cf. Sección II de este vo-lumen antológico). Julio Ortega ha sopesado con tino la idea del Pe-rú que tenía Ventura, situándola en la visión del Modernismo. La generación de Ventura contó con tres grandes ensayistas sobre la pe-ruanidad y el mestizaje: su hermano Francisco, y José de la Riva-Agüero y Víctor Andrés Belaúnde. Le cupó a Ventura ser el creador que confirió vida literaria a esa meditación peruanista.
- c. Escriba “desde afuera” (como Ventura y López Albujar) o “desde adentro” (como Arguedas y Alegría), lo que otorga validez litera-ria a un escritor (y que poseían los cuatro autores citados, Ventu-ra más que López Albújar, pero menos que los dos restantes) es la captación de grandes verdades, el don de expresar al hombre mediante la ficción (que puede ser realista o no). Así lo puntua-lizó José Jiménez Borja en defensa de Ventura; y lo expresó in-mejorablemente Juan Ríos: “sus cuentos -que más de un crítico europeo ha comparado con los de Rudyard Kipling- son una re-finada y a la par salvaje síntesis de fantasía y realidad, una viva,

fabulosa imaginaria de un dulce y bronco país que se asemeja al Perú como la España de Merimée a la España verdadera (...) Se le ha acusado de adular o falsificar en sus narraciones la realidad peruana. Grave delito sería éste, si un austero sociólogo lo perpetrara. Pero cometido por un literato, por un insigne literato, no merece, en rigor, las acres censuras que algunos comentaristas han proferido. Porque lo cierto, lo único cierto, es que el exotismo de Ventura García Calderón no es, en última instancia, sino la manifestación estética de su nostalgia, la amorosa expresión de una añoranza transfigurada por los sutiles espejismos del tiempo y la distancia (...) La creación de una pintoresca pero vital mitología contemporánea es, en mi opinión, una excelente garantía de supervivencia.

Para terminar el conjunto de narraciones del Ande seleccionado en el riquísimo periodo 1920-1941, hemos incluido un texto difundido por Luis E. Valcárcel (Ilo, Moquegua, 1893 - Lima, 1987), verdadero padre de la etnohistoria en el Perú. Afincado en el Cusco, fue el pilar del grupo "Resurgimiento" y colaboró intensamente con *Amauta* de José Carlos Mariátegui, irguiéndose en los años 29 y 30 como el más ferviente de indigenistas como el que más idealizaba la vida prehispánica, rechazaba lo hispánico y europeo, y profetizaba el renacimiento del indio con un tono marcadamente mesiánico (no ajeno a la prédica revolucionaria del marxismo, en tanto la organización incaica calzaba con el "comunismo"). Augusto Salazar Bondy ha observado que el indigenismo de Valcárcel (reaccionando, aclararíamos, contra el hispanismo racista de Alejandro Deustua) "llegó a tomar el giro de una concepción francamente racista, opuesta a toda suerte de mezcla de sangres -Esta postura perderá muchos de sus excesos en la visión más honda y matizada de *Ruta cultural del Perú*, libro ya de 1954, posterior al gran fresco de la multiplicidad nacional trazado por Alegría y Arguedas.

Como en el caso del notable antropólogo Hildebrando Castro Pozo, pero con más acierto estilístico y solvencia literaria, Valcárcel compuso no sólo páginas científicas y ensayísticas, sino de creación verbal. Remitamos al autorizado criterio de Estuardo Núñez: "cuando ensayó el tema propiamente literario en su *Tempestad en los Andes* e intentó el cuento, su creación rebasó los límites de este género, e invadiendo el de la 'estampa' y excediéndola también,

realizó uno de los ensayos más sugestivos de prosa, de polémica, de realidad y de ficción en época de gestante inquietud indigenista”. Citemos las obras de Valcárcel que poseen esa impronta literaria: *Kusi puma* (subtítulo: *Escenas de la Vida Imperial del Curen*; 1918, novela corta); *De la vida inkaica* (subtítulo: *Algunas captaciones del espíritu que la animan*; 1925, contiene la novela corta *Kwsi Pu* y *Las leyendas de hambre de piedra*, junto con apuntes y glosario); *Tempestad en los Andes* (1927, cuentos y estampas, prólogo de José Carlos Mariategui y colofón de Luis Alberto Sánchez); *Cuentos y leyendas inkas* (1939, antología); y *Narraciones y leyendas incas* (1956, antología).

En concordancia con el ardor mesiánico de Valcárcel su versión del rubro popular sobre “El tesoro de los incas”, muestra -con un vigor inédito en la publicaciones nacionales- la creencia andina en un futuro próximo en el que los indios se liberarán del misti que los sojuzga ahora. Palpita ahí un anhelo que José María Arguedas encontrará, décadas después, en las versiones del mito de Inkari. El apasionado por el cambio es tan inmenso en *Tempestad en los Andes* que algunos textos poseen ya la vibración vertiginosa de la saga indigenista de Manuel Scorza. Cotéjese, verbigracia, “La danza heroica” de Valcárcel con la imagen de la danza en *Cantar de Agapito* de Scorza.

Comparativamente, el lapso 1920-1941 no dejó mucho material de relieve sobre la tradición amazónica. Sin embargo, además de la bellísima “Leyenda del ayayamama” de Alegría, tenemos un libro fundamental, no apreciado aún como es debido.

#### *De 1942 a 1958*

Remitimos a los tomos ya publicados de esta antología, particularmente al Prólogo a *El Cuento Peruano 1968-1974*, para la fundamentación de la naturaleza esencialmente literaria de la Literatura Oral y la llamada Etnoliteratura y, por ende, de la necesidad de dividir el material narrativo peruano en dos secciones, la primera dedicada a este rico filón de la narrativa popular del Ande, la Amazonía y los poblados costeros.

En el lapso 1942-1958 culminó la instalación, iniciada desde fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX, de la Arqueología, la Antropología, la Etnohistoria y el estudio del Folklore. Lo cual redundó en la aparición de

revistas y libros que concedían mucha atención a la Tradición Oral, y que fueron generalizando en el lector común de lengua española la impresión de que nuestro pueblo posee relatos orales de grandes valores estéticos.

En cambio, decayó ostensiblemente la dedicación de nuestros escritores más dotados artísticamente a re-elaborar argumentos tomados de la memoria popular, esa labor de tránsito de lo oral a lo escrito que ejemplifica la tradición de Ricardo Palma y los textos de varios creadores ilustres de los años 20 y 30 (de Ventura García Calderón y Enrique López Albújar a Ciro Alegría y José María Arguedas). En algunos casos, como los de Eleodoro Vargas Vicuña (paradigmáticamente, en “La mula Mañuca”), C. E. Zavaleta y Rubén Sueldo Guevara, hallamos cierta resonancia de la tradición oral, pero entretejida con la imaginación argumental del autor, y no puesta en el primer plano narrativo. Hemos podido seleccionar, en este volumen, un material amplio y notable de relatos andinos.

Comenzamos con dos narraciones, una de carácter mítico y otra de corte novelesco, referidas ambas por el R. P. Miguel Cabello Balboa (nació en Archidona, Málaga, España, hacia 1530, y murió en 1608 en el virreinato peruano) en su celebrada *Miscelánea Antártica* (este es el título que autoriza el manuscrito, y no el de *Miscelánea Austral*).

Según el manuscrito, Cabello Balboa concluyó en 1586 su *Miscelánea Antártica*; probablemente, la inició unos diez años antes. Por otro lado, sabemos que escribió varios poemas y comedias; sólo se conserva un soneto laudatorio. Contamos, en cambio, con otra crónica, editada en 1945 por Jacinto Jijón y Caamaño: *Verdadera descripción y relación de la provincia de las Esmeraldas*.

Recién en 1951, en la edición *Miscelánea Antártica / Una historia del Perú antiguo* a cargo de Luis E. Valcárcel y el Instituto de Etnología de la Universidad de San Marcos, apareció en forma completa e idónea la importante obra de Cabello Balboa. Con anterioridad había circulado un extracto de su Tercera Parte, efectuado en francés por Henri Ternaux Compans, en 1840, en *Voyages, relations et memoires originaux pour servir a l'histoire de la decouverte de l'Amérique*; “miserable edición”, según Philip Means. Dicho extracto, traducido al español, apareció en 1920, en el tomo II de la Segunda Se-

rie de la *Colección de Libros y Documentos referentes a la Historia del Perú*, editado por Horacio H. Urteaga y Carlos A. Romero. Por ello, y no obstante que en el mencionado “extracto” figuraban condensadas las historias de Naylamp y de Quilaco Yupanqui y Curicuillor, hemos estimado que, en propiedad, la primera edición de la *Miscelánea Antártica* fue la de 1951.

La *Miscelánea Antártica* constituye, en lo fundamental, una crónica sobre el origen de los indios americanos y la historia del Imperio Incaico. Pero, adecuándose al gusto narrativo de su época, Cabello Balboa insertó asuntos y argumentos variados, tramando una *Miscelánea*. Comenta, al respecto, Raúl Porras Barrenechea: “El nombre de *Miscelánea* le viene bien, intercala leyendas novelescas y lances de amor que se entremezclan a los sucesos históricos, tales como la leyenda de Naymlap, los amores de Efqen Pisan, hijo del cacique de Lambayeque y Chestan Xecfuin y la historia sentimental de Quilaco Yupanqui con Curi Coillor. Este amor al lado folklórico no amengua la autoridad del cronista ya que él mismo advierte el origen tradicional de sus relatos”.

Nótese cómo el propio Cabello Balboa, antes de incluir los amores de Quilaco Yupanqui y Curicuillor, enfatiza su designio miscelánico: “... se pondrá en historia por ser digno de ella y también porque, para que justamente esta obra pueda gozar el nombre de *Miscelánea*, es necesario que en ella se traten todas materias y fáltanos la amorosa, que hasta esta coyuntura no se nos ha ofrecido, y ahora que tan a manos llenas nos llega a cuento, ha de interponerse en la tela de nuestro estambre sirviendo de alguna dulzura entre tanto agrio y amargo como resta en lo que nos queda por escribir”.

Tal era el gusto narrativo de entonces. Complacerse en manojos de historias que introdujeran variedad (de personajes, temas, ambientes, etc.) y permitieran dosificar la intriga, yuxtaponiendo situaciones que avivaran el deseo de leer las páginas siguientes, o encadenando historias al cuerpo de una trama mayor. Mencionemos algunas muestras de ese narrar episódico y caleidoscópico, en una tradición milenaria, vigente a fines del siglo XVI y comienzos del siglo XVII: la *Odisea homérica*, las *Mil y una noches*, la novela greco-bizantina, los libros de caballerías y el poema narrativo renacentista (al modo del *Orlando furioso* de Ariosto). No está de más recordar que Cervantes quiso redactar su inmortal *Quijote* en un telar miscelánico, como lo ilustran las numerosas historias (caballerescas, pastoriles, picarescas, moriscas y al uso de la “novella italia-

na) engarzadas en la Primera Parte (la de 1605) y lo teoriza el personaje del canónigo conversando con el cura de la aldea de Don Quijote. Precisamente Cervantes nos legó el primer testimonio meridiano de cómo el lector, a comienzos del siglo XVII, iba enrumbandose a un gusto narrativo diferente, el que prefiere un relato centrado en unos cuantos roles protagónicos, sin mayores digresiones ni interpolaciones; en la Segunda Parte (de 1615), con evidente disgusto, Cervantes afirma que no intercalará peripecias de otros personajes, porque los lectores desean seguir únicamente a Don Quijote y Sancho Panza.

Mientras que la leyenda de Naymlap se articula, sin mayor creatividad artística, en un capítulo dedicado a los orígenes legendarios de los antiguos peruanos; la historia de Quilaco Yupangui y Curicuillor va enlazada, con gran habilidad narrativa, a las guerras civiles entre Huáscar y Atahualpa, y la llegada triunfal de los conquistadores españoles. Porras Barrenechea percibe cómo Cabello Balboa asume el “partido quiteño” denigrando a Huáscar y magnificando a Atahualpa. Es verdad, pero más relevante resulta el afán de Cabello Balboa de pintar la desunión del Imperio Incaico y la crueldad de muchos de sus jefes, para contraponerlas con las “virtudes” del Imperio Español y la nobleza de los conquistadores, idealizados en la figura de Hernando de Soto (y la mención que se hace del gobernador Francisco Pizarro). El relato novelesco de Quilaco Yupangui y Curicuillor refuerza espléndidamente esa óptica: el amor entre un quiteño (de la corte de Atahualpa) y una cusqueña (nada menos que hija de Huáscar) no estaría sino apuntando a la unión de un territorio que desgajaban el odio y la ambición; simbólicamente, Quilaco Yupangui y Curicuillor consuman su amor bajo la protección de los conquistadores, bautizados y casados conforme a la liturgia cristiana. Es decir, el Imperio Español y la Religión Cristiana posibilitan que reine el amor y la concordia. Algo semejante puede extraerse de las célebres “comedias históricas” de Lope de Vega, tipo *Fuenteovejuna*: el “caos” (desorden, odio, desarmonía) que suscitaba una mala autoridad, cede paso al “orden” asegurado por el rey castellano y el respeto al Evangelio.

Además de la pericia con que Cabello Balboa conecta los amores de Quilaco Yupangui y Curicuillor con los acontecimientos históricos (y su simbolismo político, religioso y cultural: su resonancia ideológica), debemos ponderar la factura narrativa de la historia. Al igual que Fray Martín de Murúa (véase la hermosa narración de la Ñusta Chuquillanto, en *El Cuento Peruano 1920-1941*), Cabello Balboa acoge un lance amoroso de origen folkló-

rico y lo recrea con finura psíquica (permitiéndose más libertades que Murúa, seguramente, para dotar de los rasgos idealizadores del amor a sus personajes, rasgos ya presentes en Virgilio y Ovidio, y desarrollados ampliamente por los trovadores medievales, el *dolce stil nuovo* italiano y el petrarquismo). Demuestra así ser un cronista con auténtico aliento novelesco.

Dejando a Cabello Balboa, damos un salto de más de tres siglos para transcribir la versión del mito andino del Diluvio, que en forma muy personal re-elaboró el importante indigenista Gamaliel Churata (seudónimo de Arturo Peralta: Puno, 1897-Lima, 1969), autor que abordamos con más detalle en *El Cuento Peruano* 1920-1941.

Churata fue el principal animador del Indigenismo en el Altiplano. Un Indigenismo nutrido de Vanguardismo; abocado al logro de una prosa “idiomáticamente híbrida” con elementos del quechua, el aymara y el español; y además, identificado (un indigenismo *desde adentro*) con la visión realmaravillosa. Todo ello, varios años antes de José María Arguedas y el denominado Neo-indigenismo.

Las páginas de Churata se publicaron en libro tardíamente, quedando buena parte de ellas todavía en forma dispersa o inédita. Repárese, al respecto, que su obra mayor, el excepcional volumen *El Pez de Oro*, aunque escrito la mayor parte entre 1924 y 1930, recién fue editado en 1957.

*El Pez de Oro* es el libro más ambicioso y peregrino de la prosa peruana. Empapado de nuestras raíces indígenas, conocedor acucioso del pensamiento y el arte de Occidente, moviliza una poderosa marea verbal (Churata solicitaba un “surrealismo andino”, entre otras cosas) poética-narrativa-ensayística, más original e inclasificable que la prosa de Martín Adán (aun si mezcláramos en un todo *La casa de cartón* y *De lo Barroco en el Perú*), que profetiza (recuérdese el origen bíblico del nombre Gamaliel, elegido por nuestro escritor, conectado con el apellido Churata, para aplicarlo al rea andina) en arrebatado febril una Utopía para América: la del mítico Pez de Oro revitalizado en nuestro tiempo (antes, pues, que Arguedas re-viva los Zorros de *Dioses y hombres de Huarochirí*, Churata puso en acción liberadora los mitos de nuestros antepasados).

Tan admirado como desconcertado, Luis Alberto Sánchez sabe pin-

tar la singularidad de esta especie de Zaratustra a lo Nietzsche, trasladado al Altiplano y a la super-humanidad del Pez de Oro: “*El pez de oro* es un libro complejo, atrabiliario, banal y trascendente, de ensayo, diatriba y relato (...) Churata utiliza la narración, el canto, el diálogo, todo alternado y simultáneo, en una técnica que no se podría definir de ningún modo occidental, sin que dejase de ser occidental. En realidad, la presentación de este volumen no ofrece posibilidades al glosador. Debe éste ceñirse a cada esguince, a cada voluta, a cada escorzo, resignándose a ser parte de un barroco esencial, de un barroco indígena (...) De toda suerte se diferencia de los demás escritores de su tiempo y nuestro país. No hace concesiones al mal gusto; es denso, a ratos oscuro, a menudo claro, siempre vigoroso, poético y vibrante. Lo que Gamaliel Churata ha reunido en *El pez de oro* sobrepasa con creces, en originalidad y sentido lírico, es decir, creador, a lo que Luis Valcárcel y Uriel García intentaron en libros todavía cimeros, pero de ningún modo por encima de la fuerza creadora, natural, avasalladora que impulsa la prosa de Churata”.

Agreguemos que, quizá por el exceso mismo de su prosa multilingüe, a la vez conceptista y surrealista, mágico-mítica y filosófico-racional (une el mito y el manifiesto vanguardista, el *pathos* y el *logos*), da la sensación de un “hervor” (término aplicado por Arguedas a *El Zorro de Arriba* y *el Zorro de Abajo*) no cuajado verbalmente a cabalidad: disonante, descoyuntado gramaticalmente, retorcido y grandilocuente, a ratos delirante y estridente.

Si Churata es el creador indigenista más interesante -por lo que tantea genialmente, más que por lo que logra concretar a plenitud -anterior a 1930, José María Arguedas (Andahuaylas, Apurímac, 1911-Lima, 1969) es la voz más genial -con grandes logros artísticos- de la evolución posterior del Indigenismo, una de las cumbres del realismo maravilloso hispanoamericano. Como antropólogo y como creador literario, Arguedas ha impulsado como nadie en el Perú el conocimiento de nuestra Tradición Oral. En este tomo, podemos observarlo al frente, con el escritor regionalista Francisco Izquierdo Ríos (véase sus datos en la Sección II), de un importante proyecto de recopilación de mitos, leyendas y cuentos del pueblo a lo largo y a lo ancho del país. A través del Ministerio de Educación Pública, dieron pautas a los profesores de escuela para transcribir todos los relatos vernáculos que pudieran. Fruto de ello fue un rico volumen del que extraemos tres de las narraciones más admirables de nuestro acervo cultural, todas ellas con diversas versiones en regiones dis-

tintas: “El Achiqué” (comparar esta versión con la de Arturo Jiménez Borja, en *El Cuento Peruano 1920-1941*), “El Ayamaman” (nótese la diferencia con la hermosa variante recogida por Ciro Alegría, y que copiamos en *El Cuento Peruano 1920-1941*) y “El Amaru”.

Siguiendo las pautas de recopilación brindadas por Arguedas e Izquierdo Ríos, el maestro Pedro S. Monge (Jauja, 1906) hizo un trabajo tan amplio y minucioso que su voluminoso material no llegó a tiempo para que Arguedas e Izquierdo Ríos lo incluyeran en *Mitos, leyendas y cuentos peruanos* (1947; 2ª ed.: 1970). Pero Arguedas, acompañándolos de un extenso estudio preliminar, dio a conocer en 1953 más de ochenta relatos reunidos por Monge.

Debemos a Arguedas, también, la divulgación de las primeras versiones del mito del Inkarrí (con la colaboración de Josafat Roel Pineda), tan revelador de la esperanza mesiánica actuante en el mundo andino. Otras versiones del mito de Inkarrí proporcionamos en *El Cuento Peruano 1968-1974*. En el núcleo de ellas habita la idea que el sepultado Inkarrí terminará por recomponer su cuerpo y restaurar el grandioso pasado.

De otro lado, Arguedas ha hecho mucho porque se conozca la extraordinaria labor desplegada por el R. P. Jorge Lira (Cusco, 1908-1985), traduciendo y antologando varios de los cuentos que Lira había recogido en la zona de Maranganí (Canchis, Cusco) en los años 40, en su famosa selección *Canciones y cuentos del pueblo quechua* (1949). El P. Lira fue uno de los mayores quechuólogos y folkloristas, con trabajos fundamentales como *Diccionario Khechua-Español* (1945), *Farmacopea tradicional indígena y prácticas rituales* (1948; nueva edición 1985), *Fundamentos de la lengua khechua* (1948) y *Canto de amor* (1956, compilación de poemas quechuas).

El P. Lira tuvo la suerte de contar, entre otros informantes, con una narradora oral de genial vuelo fabulador para referir los relatos tradicionales: Carmen Taripha (para elogiar la maestría narrativa de García Márquez y su raíz popular, Arguedas la compara, en *El Zorro de Arriba y el Zorro de Abajo*, a la pericia de Carmen Taripha). Los tres cuentos aquí seleccionados (un poco menos, sin dejar de ser valiosos, los otros que incluye Arguedas en *Canciones y cuentos del pueblo quechua*) y, mucho más, *Tutupaka Llakta* (lo incluimos en *El Cuento Peruano 1968-1974*, ya que por entonces lo difundió el

P. Lira) son muestras de primerísima calidad, que confieren rango mundial a la Tradición Oral de nuestro país. La profundidad psicológica y mítica, la belleza de las imágenes y la sabia armazón del argumento van mucho más allá de la textura simple (encantadora y fresca, eso sí) que suelen tener los relatos orales (verbigracia, los que hallamos en el mencionado *Mitos, leyendas y cuentos peruanos* de Arguedas e Izquierdo Ríos). En la boca de una rapsoda genial como Carmen Taripha, nuestra Tradición Oral encuentra su cima.

Señalemos, por otro lado, que “El amante de la culebra” debe ser de origen amazónico, dado que existen muchas versiones (ninguna tan hermosa y simbólica como la de Taripha - P. Lira) en las tribus de la selva. “El joven que subió al cielo” posee una imaginaria universal, al modo de la desarrollada en “Tutupaka Llakta” (analizada ésta por Washington Delgado): el héroe que debe cumplir tareas descomunales. A su vez, “Isicha Puytu” parece vincularse, como opina el P. Lira (en el prólogo a la edición que lanzó de este cuento, en 1974), con el tema tan difundido del Manchaypuito; en todo caso, trasunta una sensibilidad andina muy nítida, un claro sabor autóctono.

En lo tocante a la Tradición Oral de la Amazonía, además de las versiones señaladas de “El ayamaman” y “El amante de la culebra”, ofrecemos en esta ocasión una hermosa leyenda yagua del origen del río Amazonas; uno de los tantos relatos recogidos por el conocido investigador R. P. José María Guallart, S. J.; y un significativo texto amuesha divulgado por Peter W. Fast (del Instituto Lingüístico de Verano), cuya traducción -demasiado defectuosa en el manejo del castellano- nos hemos permitido corregir (y lo hemos hecho porque el propio Fast ofrece, además de su débil “traducción libre”, una “transcripción literal” de la cinta magnetofónica). Nótese cómo el cuento amuesha revela el disgusto que las tribus amazónicas sentían ante el conquistador Inca, ridiculizado aquí como cruel y fanfarrón.

#### *De 1959 a 1967*

Pasemos ahora a esbozar un balance de los rasgos generales del cuento durante el lapso 1959-1967 dejando, para las notas de presentación de los textos antologados, las observaciones específicas sobre los aportes de los relatos y los autores más relevantes del período considerado:

1. El conocimiento de la Etnoliteratura y la Tradición Oral del rea

andina se enriqueció considerablemente con la difusión de frutos magistrales, de calidad universal.

Apareció la primera traducción directa al español de un manuscrito (re-dactado según Pierre Duviols hacia 1597 ó 1598) quechua de trascendencia incomparable, bautizado por su traductor insigne José María Arguedas como *Dioses y hombres de Huarochirí*. Este manuscrito ya había sido publicado completo, vertido al alemán además, por Hermann Trübner, en el volumen *Dämonen und Zauber in Inkareich* (Leipzig, 1939, completado en 1941); y sin sus dos suplementos, aunque traducido al latín y al español a partir de la traducción latina, por Hipólito Galante, en el libro *Francisci de Avila de priscorum huaruchi-riensium origine et institutis ad fidem* (Madrid, 1942). Por otra parte, dicho manuscrito quechua había sido vertido en parte, de modo muy libre, por el propio Francisco de Avila en 1608, en el manuscrito español titulado *Tratado y relación de los errores, falsos dioses y otras supersticiones y ritos diabólicos en que vivían antiguamente los indios de las provincias de Huaracheri, Mama y Chacalla y hoy también viven engañados con gran pérdida de sus almas*; trabajo difundido por Clements R. Markham, en traducción inglesa, en el libro *A narrative of the errors, false gods, and other superstitions...* (Londres, 1873) y publicado por primera vez completo en español por F. Loayza (Lima, 1952).

Teniendo en cuenta que Arguedas, aparte de otorgarle la denominación hoy generalizada, fue el primero en divulgarlo completo en castellano, en una excelente edición que, por decirlo así, incorporó plenamente *Dioses y hombres de Huarochirí* a nuestra tradición mayor, la de los textos capitales de nuestra trayectoria cultural, hemos optado por seleccionar capítulos de *Dioses y hombres de Huarochirí* en el presente volumen antologador, y no en los correspondientes a las ediciones anteriores.

Con relación al inmenso valor de *Dioses y hombres de Huarochirí*, citemos la opinión autorizada del propio Arguedas:

“Creemos que este libro, al que hemos dado el título de ‘Dioses y hombres de Huarochirí’, es la obra quechua más importante de cuantas existen, un documento excepcional y sin equivalente tanto por su contenido como por la forma. ‘Dioses y hombres de Huarochirí’ es el único texto quechua popular conocido de los siglos XVI y XVII y el único que ofrece un cuadro completo, coherente, de la mitología, de los ritos y de la sociedad en una provincia del Perú antiguo (...). Y, además, alcanza a transmitirnos

mediante el poder que el lenguaje antiguo tiene, las perturbaciones que en este conjunto habían causado ya la penetración y dominación hispánica. Están descritos mediante la narración de *hechos* que son expuestos con precisión y en la cual se siente el orgullo provincial, la esperanza y la perplejidad. Es el lenguaje del hombre prehispánico recién tocado por la espada de Santiago. En este sentido es una especie de 'Popol Vuh' de la antigüedad peruana; una pequeña biblia regional que ilumina todo el campo de la historia prehispánica de los pueblos que luego formaron el inmenso imperio colonial organizado en el Virreinato del Perú".

Además de los cuentos recogidos por José María Arguedas y Alfonsina Barrionuevo, también se difundió por primera vez en forma orgánica una obra medular: *Fantásticas aventuras del Atoj y el Diguillo*, en la que Manuel Robles Alarcón, con el acierto de los grandes recopiladores de *exiemplos, fabliaux*, etc., de la Edad Media, hilvana en secuencia seminovelesca sabrosas fábulas andinas. A partir de 1940, en diarios y revistas, Robles Alarcón dio a conocer parte del material, realizando incluso una adaptación del mismo para el teatro infantil, premiada en 1943 por el Ministerio de Educación Pública; pero se difundió con su meditada vertebración recién en 1965 y 1966, en la revista *Actualidad Militar*.

En lo correspondiente a la difusión de la etnoliteratura amazónica, hubo esfuerzos loables, como los de Juan Ramírez Ríos, Fr. Ricardo Alvarez O. P., y Francisco Odicio Román. Destaquemos, al respecto, el rol divulgador de la antología *Narradores de la Selva*, confeccionada por Róger Rumrill.

En los dos tomos ya publicados de esta antología periódica, particularmente en el prólogo a *El Cuento Peruano 1968-1974*, hemos defendido la naturaleza literaria de la Tradición Oral y la llamada Etnoliteratura, haciendo las especificaciones del caso en comparación con la literatura escrita y especializada. La división de cada tomo en dos Secciones precisamente obedece al deslinde entre ambas manifestaciones de la creación literaria.

En el lapso 1959-1967 hemos podido espigar un extraordinario racimo de relatos andinos, verdaderas cimas de nuestras letras, de alcance universal: cinco capítulos de *Dioses y hombres de Huarochiri*, el cuento "El sueño del pongo" y tres capítulos de las *Fantásticas aventuras del Atoj y el Diguillo*. Los acompaña meritoriamente el texto "El hermanito de Dios" de Alfonsina Barrionuevo.

Ya hemos tenido oportunidad de destacar en el prólogo a este volu-

men la colosal importancia de *Dioses y hombres de Huarochirí* como documento histórico, antropológico y lingüístico, el mayor monumento conocido sobre las creencias andinas previas a la evangelización. Aquí subrayemos que posee altísimos méritos literarios, enhebrando narraciones de gran encanto expresivo y rara intensidad.

Pierre Duviols ha analizado cómo el manuscrito quechua (comienza “Runa yndio ñiscap Machoncuna ñaupá pacha quillcacta...”), bautizado por su traductor José María Arguedas como *Dioses y hombres de Huarochirí*, debió ser redactado a fines de 1597 o a principios de 1598 como “resultado de una encuesta decidida y organizada por Avila” (p. 233). El propio título del manuscrito redactado en 1608 por el R. P. Francisco de Avila (Cuzco, c. 1573-Lima, 1647), a modo de reelaboración libre en español del manuscrito quechua, indica que éste fue tomado de informantes orales: “Tratado y relación de los errores, falsos dioses y otras supersticiones y ritos diabólicos en que vivían antiguamente los indios de las provincias de Huaracheri, Mama y Chacalla y hoy también viven engañados con gran perdición de sus almas. Recogido por el Doctor Francisco de Avila presbítero (cura de la doctrina de San Daman de la dicha Provincia de Huaracheri y vicario de las tres arriba citadas) de personas fidedignas y que con particular diligencia procuraron la verdad de todo y aun antes que Dios las alumbrase vivieron en los dichos errores y ejercitaron sus ceremonias. Es materia gustosa y muy digna de ser sabida para que se advierta la grande ceguedad en que andan las almas que no tienen lumbre de fe ni la quieren admitir en sus entendimientos. No se refiere al presente más que la historia; ser nuestro Señor servido que el dicho Doctor la illustre y adorne con declaraciones y notas que serán agradables, si Dios le diere vida. Año de 1608”. (Hemos citado la versión paleográfica hecha por Sybila Arredondo de Arguedas, p. 199).

En el folio 91 R del manuscrito quechua *Dioses y hombres de Huarochirí* puede leerse verticalmente la siguiente anotación: “de la mano y pluma de Thomas”. Duviols aclara que Thomas parece haber sido el copista y no el autor del manuscrito; Quizá le correspondió “la labor de juntar y ordenar la materia a partir de los relatos fragmentarios recogidos por él o por Avila”; pudiendo ser él “uno de aquellos indios cristianizados, ‘ladinos’ y despabilados, a veces indios principales, auxiliares indispensables de los curas de indios y de los visitantes a los cuales ayudaban, sea en los menesteres de la doctrina como fiscales, sea

en labores de secretaría, sea en la lucha contra la idolatría” (p. 234).

La procedencia oral de *Dioses y hombres de Huarochirí* impregna el manuscrito quechua, como bien lo ha enfatizado Arguedas: “El estilo del manuscrito es predominantemente oral. La información fue dictada quizá por más de un informante según se hable de la historia de uno u otro pueblo, o fue escrita por alguien que conocía, no como observador sino como participante, la materia que se trata de perennizar. (...) En algunos pasajes se nota que el lenguaje es escrito, como en el caso del prefacio y la mayor parte de los nombres de los capítulos, pero el torrente del lenguaje del manuscrito es oral”. (p. 10; esta cita, al igual que las otras de Duviols y Sybila de Arguedas, procede de la edición de *Dioses y hombres de Huarochirí* mencionada en el prólogo a este volumen).

No deja de ser curioso que un ferviente extirpador de idolatrías como Francisco de Avila, tan feroz e inquisitorial para erradicar las creencias andinas (sin nexos con la posición pro-indigenista del P. Las Casas o la ponderación comprensiva de Cieza de León), haya sido quien nos legara el mayor monumento literario de la cosmovisión indígena.

No resulta, en cambio, azaroso que haya sido el genial José María Arguedas quien tradujera directamente al español el manuscrito de *Dioses y hombres de Huarochirí*. En la nota de presentación a “La agonía de Rasu Ñiti”, en la Sección II de este mismo tomo antologador, hemos realzado su condición privilegiado de “forjador de peruanidad”. Reviviendo con mayor dramatismo el mestizaje del Inca Garcilaso, representa el escritor conocedor de la cultura “occidental” que mejor, hasta ahora, ha asimilado el legado quechua, el que más esfuerzos ha hecho por enaltecer la grandeza espiritual de la cultura andina, su riqueza pretérita y su vitalidad actual (a pesar de la marginación y el sojuzgamiento padecido durante siglos). En otros tomos veremos cómo ha difundido narraciones quechuas recogidas por profesores de todo el país o por el R. P. Jorge A. Lira; aquí lo encontramos dando nombre y vertiendo al español al incomparable *Dioses y hombres de Huarochirí* y, como si esto fuera poco, recogiendo de la tradición oral el excelente cuento “El sueño del pongo”, escrito primero en quechua y luego vertido por él mismo al español, de modo parecido a como compuso los poemas de *Katatay/Temblar* originalmente en quechua y luego en castellano.

Por eso, “El sueño del pongo” ilustra ejemplarmente la comunión de

Arguedas con el indio marginado y explotado, con su cultura, con su modo de ver y sentir el mundo. En plena madurez creadora, Arguedas acudió al quechua -lengua que había aprendido a dominar antes que el español- para, como él mismo indica, “reproducir lo más fielmente posible la versión original”, para erigirse así en genuino portavoz del indio, ya que, según él, el quechua posee una riqueza expresiva única, intransferible en toda su plenitud a otro idioma. Representa, pues, una culminación de su visión *desde adentro* del Ande que, como *Katatay* (también escrito en los años 60), se sitúa más cerca de la literatura *indígena* que de la *indigenista*. Recordemos cómo José Carlos Mariátegui calificó de *indígena* a lo producido y recibido por indios, y de *indigenista* a lo que aborda el tema indígena pero resulta codificado y decodificado por no indios (blancos, mestizos, etc.).

Juzgado, por otra parte, como obra artística, “El sueño del pongo” constituye una narración de gran expresividad y fuerza sublevante. Con más eficacia literaria que casi todo el Realismo Socialista y la literatura “social” al uso, confiere criticidad social al Juicio ultraterreno del Cristianismo, cual nueva versión de la parábola del rico Epulón y el pobre Lázaro, o del “Magnificat” de la Virgen María. Resulta sintomática la presencia de San Francisco de Asís, santo fácilmente “asimilable” al animismo andino por su amor a todas las cosas creadas, a la par que paradigma de Pobreza, de unión con los sencillos, humildes y afligidos (vincúleselo con el “Dios de los pobres” de ciertos pasajes de *Todas las sangres* y *El Zorro de Arriba y el Zorro de Abajo*).

De otra forma, las *Fantásticas aventuras del Atoj y el Diguillo* constituyen una cumbre de la recopilación de nuestra Tradición Oral, un aporte “definitivo” conforme al atinado parecer de Jesús Cabel (*Literatura Infantil y Juvenil en el Perú*, Lima, Biblioteca Peruana de Literatura Infantil, vol. 4, 1984). Su autor, Manuel Robles Alarcón (Abancay, Apurímac, 1916), a quien también debemos los cuentos de *Sombras de arcilla* (1939) y las novelas *Sara Cosecho* (1940) y *Los perros vagabundos* (1980), ha hecho una feliz armazón narrativa de secuencia seminovelesca (afín al célebre *Roman de Renart* de la Edad Media francesa) engarzando fábulas quechuas recogidas por él mismo hacia 1940 en la campiña y la ciudad de Abancay.

Estas fábulas han sido también referidas, en versiones más o menos

similares, por autores de la talla de Adolfo Vienrich, Max Uhle y Jesús Lara (también hay ecos de ellas en recopilaciones de narraciones amazónicas, por ejemplo la de José Luis Jordana Laguna sobre textos aguarunas); pero es mérito singular y enorme de Robles Alarcón el haberlas desplegado con tantos matices y detalles enriquecedores, a la vez que el haberles conferido mayor dimensión al integrarlas en una arquitectura encadenada de episodios, y todo ello no sólo manteniendo sino incluso acrecentado el encanto de la tradición oral en un español sabrosamente “quechuzado”, en arraigo cabal con la literatura *indígena* y no meramente *indigenista*. No significa, por ende, un elogio desmesurado el formulado por la voz autorizada de Luis E. Valcárcel, colocado como epígrafe en *Fantásticas aventuras del Ato y el Diguillo*: “hace vivir con extraordinario realismo a los personajes indígenas. Antes sólo Arguedas había logrado transmitirnos el lenguaje del indio. Pero Robles Alarcón lo consigue con una fuerza y un verismo únicos”. Así es. Una cima artística que condensa el ingenio y la picardía de las fábulas quechuas, en las que el placer de narrar anécdotas agudas va más allá del mero transmitir una “moraleja”.

El grupo de relatos procedentes de la tradición oral andina se completa con una intensa recreación poética de una leyenda milagrosa bastante difundida en el país, atribuida a diversas imágenes del Niño Jesús. Alfonsina Barrionuevo ha sabido en “El hermanito de Dios” transmitir el encanto féerico de la creencia, ambientándola plenamente en el Ande; asimilación popular de la devoción cristiana. Gran conocedora del arte y la cultura de nuestro pueblo, además de narradora de talento, Barrionuevo (Cuzco, 1938) es autora de una amplia e importante producción: *Andanzas de una reportera* (1955), *Cuzco mágico* (1968), *Los dioses de la lluvia* (1973), *El Muki y otros personajes fabulosos* (1974), *Habla Micaela* (1974), *La chica de la cruz* (1976), *Lima, el valle del dios que hablaba* (1981), *Cartas de Lima* (1981) y *Artistas populares del Perú* (1984).

En lo concerniente a la tradición oral amazónica, presentamos en este tomo dos relatos admirables: “La leyenda del domingo siete”, ingeniosa narración -travesura basada en el ritmo de los versos- recogida por Juan Ramírez Ríos (Yurimaguas, 1909), quien ha difundido varias leyendas amazónicas en revistas (entre ellas, la famosa *Trocha*) y su libro *Yacuruna* (1963); la versión de Ramírez Ríos supera a otras que conocemos de esta le-

yenda en Sudamérica. Y el extraordinario mito “La reforma de la tierra”, referido por los Píros, habitantes del Bajo Urubamba. Debemos su divulgación al misionero español Fr. Ricardo Alvarez O. P. (Nembra, Oviedo, 1927), quien ha redactado un libro extenso y orgánico sobre las creencias de Los píros, poblado de figuras míticas y kahonchis (brujos poderosos). La riqueza antropológica de “La reforma de la tierra” se da la mano con su resonancia poética, cotejable con la de los grandes mitos cosmogónicos de otras latitudes.

#### De 1968 a 1974

Esboceemos ahora un balance de los rasgos generales del cuento durante el lapso 1968-1974, dejando, para las notas de presentación de los textos antologados, las observaciones más precisas sobre los aportes de los relatos y los autores más relevantes del período considerado:

1. Se enriqueció palpablemente el conocimiento de la Tradición Oral, conforme a un interés -sobre todo de parte de los antropólogos- característico de las últimas décadas.

En la senda abierta magistralmente por Arguedas, quien precisamente legara a las nuevas generaciones el encargo de recoger y fortificar la Etnoliteratura, sobresalen la exploración del mesianismo andino (destacan los textos difundidos sobre el mito del Inkarrí) y la divulgación de otro cuento de Carmen Taripha traducido por el P. Lira: *Tutupaka Llakta*, el cual no sólo brilla como la obra maestra más admirable de la narrativa indígena, sino como un relato de dimensión universal, digno de ser equiparado con las piezas mejores de la tradición oriental (contenidas en *Panchatantra*, *Las mil y una noches*, etc.) y europea (Perrault, Grimm, etc.)

En su excelente análisis de *Tutupaka Llakta*, Washington Delgado afirma con acierto:

“Por la amplitud del relato, la abundancia de recursos literarios, la variedad y primor de los detalles, la riqueza del colorido, la exactitud en el dibujo de las personas, cosas y animales, este cuento recogido por el padre Jorge A. Lira en el valle del Urubamba es un testimonio admirable de la alta calidad y gran importancia de la literatura folklórica peruana (...).

Aunque la crítica literaria no lo ha señalado claramente, lo que parece inexplicable, en

el Perú la literatura colonial en lengua quechua es muy superior a la literatura colonial en lengua española. Solamente el *Ollantay* basta para demostrarlo. El cuento que ahora comentamos, la mágica historia de *El mancebo que venció al diablo*, refuerza esta concepción del mestizaje, nos muestra claramente su profundidad. En él vemos cómo el pueblo indio acepta primero un tema y unas formas traídas por el conquistador, se apropia después totalmente de ellos y los transforma por último en una pieza maestra del género que no solamente no tiene parangón con la literatura popular en español, que circula por el Perú, sino que supera también largamente otras versiones contemporáneas de la propia España”.<sup>10</sup>

Por eso, con un cariz perentorio que recuerda páginas fervientes de arguedas y el P. Lira, Delgado formula una invocación que hacemos nuestra diez años después, es decir con el agravante de dos lustros más:

“Esperamos que la simple lectura o, mejor aún, el demorado análisis de este relato incite a críticos y estudiantes a la búsqueda y exhumación de la literatura tradicional del agro peruano, cuyo verdadero valor no ha sido todavía realmente aquilatado, a pesar del trabajo personal de algunos investigadores esforzados (...).

El comentario de *Tutupaka Llakta* o *el mancebo que venció al diablo* nos conduce finalmente a una reflexión urgente y a una comprobación dolorosa. La reflexión trata de la necesidad perentoria de impulsar los estudios y recolecciones de la literatura popular: calculamos que actualmente apenas sí se ha recogido una décima parte del material existente y es necesario recalcar, además, que la tarea reviste verdadera urgencia porque las transformaciones del mundo contemporáneo y la pauperización de la sierra que está produciendo migraciones masivas, van a terminar por sepultar a corto plazo nuestra rica tradición folklórica” (pp 7 y 23-24).

En lo concerniente al conocimiento de la etnoliteratura amazónica, el lapso 1968-1974 ha significado un notorio avance. La visión “desde adentro” de la Selva, preparada por autores como Arturo Hernández y Francisco Izquierdo Ríos, empieza a cuajar plenamente con el estudio *La sal de los cerros* de Stéfano Varese y la recopilación de textos aguarunas de José Luis Jordana Laguna.

A manera de breve muestra selectiva de nuestra rica Tradicional Oral, ofrecemos siete narraciones procedentes de la cosmovisión andina. Las tres primeras constituyen muestras privilegiadas de la imaginación narrativa andina, con su sabor a cuento maravilloso o fábula traviesamente aleccionadora.

<sup>10</sup> Anónimo quechua, *Tutupaka Llakta* o *el mancebo que venció al diablo*, Lima, Edt. Milla Batres, 1974, pp. 7 y 22.

Las cuatro restantes, teñidas de mesianismo (Inkarri terminará por recomponer su cuerpo y restaurar el grandioso Imperio del pasado), desarrollan los efectos del mito en el presente y el futuro próximo.

El R. P. Jorge A. Lira (Cuzco, 1908) es uno de nuestros mayores quechuólogos y folkloristas, con numerosos trabajos capitales, entre ellos *Diccionario Khechua-Español* (1945), *Farmacopea tradicional indígena y prácticas rituales* (1948), *Fundamentos de la lengua khechua* (1948) y *Canto de amor*, compilación de poemas quechuas (1956). Hace varias décadas recogió en quechua decenas de narraciones orales en el pueblo de Maranganí (Canchis, Cuzco), básicamente de boca de Carmen Taripha. Algunos de estos relatos los antologó, traduciéndo los al español, José María Arguedas, amigo del P. Lira y ferviente admirador de Taripha. En el lapso 1968-1974 Lira nos entregó su versión española de *Isicha Puytu* (cuento antes traducido y difundido por Arguedas) y *Tutupaka Llakta*. Leyendo estos dos prodigios artísticos nos viene a la memoria el pasaje de *El Zorro de Arriba y el Zorro de Abajo* en que Arguedas compara la maestría fabuladora de García Márquez con la de Carmen Taripha, enlazando estas dos cimas del relato escrito y oral hispanoamericano:

“No hablaría así (como Cortázar y Fuentes) ese García Márquez que se parece mucho a doña Carmen Taripha, de Maranganí, Cuzco. Carmen le contaba al cura (al P. Lira), de quien era criada, cuentos sin fin de zorros, condenados, osos, culebras, lagartos; imitaba a esos animales con la voz y el cuerpo. Los imitaba tanto que el salón del curato se convertía en cuevas, en montes, en punas y quebradas donde sonaban el arrastrarse de la culebra que hace mover despacio las yerbas y charamuscas (...) así, el salón cural era algo semejante a las páginas de los *Cien años...*” (Buenos Aires, Edt. Lozada, 1971, p. 20).

El arqueólogo alemán Max Uhle (1856-1944) es uno de los más grandes peruanistas de todos los tiempos. Autor de decenas de estudios pioneros y de calidad excepcional, ha sido calificado de “padre de la arqueología peruana” por haber instalado prácticamente esta ciencia entre nosotros. No descuidó la recopilación de sabrosas muestras de la etnoliteratura, siendo pionero también en este campo.

Discípulo de Arguedas, Alejandro Ortiz Rescaniere es uno de los antropólogos más destacados de los últimos lustros, lo mismo que Juan Ossio, de cuya selección imprescindible *Ideología mesiánica del mundo andino* he-

mos extraído el relato recogido por el investigador Jorge Flores Ochoa.

En lo concerniente a la Amazonía, hemos escogido cuatro estupendos textos aguarunas, tomados de un libro de excepcional calidad literaria y antropológica: *Mitos e historias aguarunas* del estudioso José Luis Jordana Laguna.

Finalizamos con una leyenda amazónica recreada por uno de nuestros mejores escritores: Ciro Alegria (Huamachuco, La Libertad, 1909-Lima, 1967), de quien hemos elegido un cuento en el tomo consagrado a 1975-1979. No sólo de la Sierra, también de la Costa y la Selva fue Alegria un intérprete destacado, labrando una de las síntesis más completas del mosaico nacional. En el período 1968-1974 su viuda Dora Varona publicó las selecciones -con algunos inéditos -*Panki y el guerrero* (el tema del cuento que da título al volumen es el mismo que el del relato de Jordana Laguna “El aguaruna que mató a Panki, la boa”), en 1968, y *La ofrenda de piedra*, en 1969, una serie de narraciones de reconstrucción histórica con afán didáctico titulada *Sueño y verdad de América*, también en 1969, y la vibrante novela *Lázaro*, en 1972. En *La ofrenda de piedra* figura una admirable novela corta: *Siempre hay caminos*.

#### De 1975 a 1979

Una muestra antológica de la narrativa peruana debe sobrepasar los límites usuales -la literatura escrita por autores de lengua española, difundida mediante el circuito de libros, revistas e impresos en general- y atender a la tradición oral, tan vigorosa y vigente en las diversas regiones del país, sobre todo en el rea andina y en los grupos étnicos de la Amazonía. Los patrones actuales de la literatura “occidental” no deben estorbar nuestro acercamiento a la tradición oral; necesitamos decodificar y valorar un texto -igual da si es oral o es escrito-dentro de su contexto sociocultural, y no someterlo a los criterios (ideológicos, estéticos, etc.) supuestamente “objetivos” y “universales” de la formación cultural que hemos recibido. Claro que este es un ideal teórico; en la práctica nunca podremos dejar de distorsionar, poco o mucho, un texto, limitados por nuestra *weltanschauung* (visión del mundo), experiencia, sensibilidad y gusto. El “Pierre Menard, autor del Quijote” (*Ficciones*) de Jorge Luis Borges y el tratado *Después de Babel* de Georg Steiner demuestran elocuentemente que toda lectura -toda comunicación- es una traducción, de un yo a otro yo, de una épo-

ca a otra época, de unas coordenadas socioculturales a otras. El crítico debe pugnar porque esa traducción deje el menor margen posible a la traición.

El dilema mayor que nos plantea la Tradición Oral es si resulta adecuada una lectura literaria de sus relatos. Transmisión de mitos, de sucesos arquetípicos, esas narraciones son referidas como *veraces* y no meramente como *verosímiles*, como reales y no como elaboraciones ficticias; nótese que, cuando los informantes son mestizos culturalmente (con influjo de la modernidad “occidental”), brotan indicios de duda sobre la veracidad de los relatos tradicionales. En las culturas tradicionales no están divorciados el rito, el mito y el arte, tendiendo a manifestarse éste en un espectáculo fusionado de canto, danza, dibujo y escenificación. Es un proceso muy lento, milenario, el que permite la “especialización” entre las esferas culturales (religión, filosofía, ciencia, arte, etc.) y entre los distintos lenguajes artísticos (arquitectura, pintura, poesía, música, etc.).

Asumamos la pertinencia de una lectura estética de la Tradición Oral, con las debidas aclaraciones que no estamos ante una “literatura” especializada con plena autonomía. De hecho el factor estético interviene acusadamente en la Tradición Oral, en la preferencia por ciertos relatos y, mas aún, por ciertas variantes de un mismo texto básico. Por supuesto, en el caso de las recopilaciones escritas, especialmente cuando no se quiere proporcionar versiones literales de mero interés antropológico, puede sobreponerse el afán del recopilador de subrayar el carácter estético de los relatos recogidos; ejemplos nítidos de ello nos ofrecen Carlos Villanes Cairo, Marcos Yauri Montero y André Marcel d’Ans. Por otro lado, compruébese el modo cómo algunos escritores han acogido y reelaborado con ahinco la Tradición Oral, en sus cuentos y novelas, desde el siglo pasado, con frutos notables en Ricardo Palma, Enrique López Albújar, Ciro Alegría, José María Arguedas, Francisco Izquierdo Ríos, Eleodoro Vargas Vicuña y César Calvo. En la segunda sección de la presente antología, puede notarse la incidencia de la Tradición Oral en Manuel Scorza, Antonio Gálvez Ronceros y Gregorio Martínez, exponentes igualmente destacados de inspiración en el relato popular.

A manera de breve muestra selectiva, esta primera sección de nuestra antología acoge seis narraciones brotadas de la cosmovisión andina. Las dos primeras remiten al horizonte mítico primordial; las otras cuatro, impreg-

nadas de mesianismo (la figura nuclear de Inkarrí, enterrada por los conquistadores, pronto terminará de recompensar su cuerpo y restaurar el grandioso Imperio del pasado), desarrollando los efectos del mito en el presente y el futuro próximo.

Carlos Villanes Cairo, (La Oroya-Junín, 1943) es un talentoso narrador y crítico, finalista del Premio Copé de 1981; destaquemos sus cuentos de *La flagelación de Toribio Cangalaya* (1973), además, por supuesto, de las reelaboraciones míticas de *Los dioses tutelares de los Wankas* (1978, prólogo de Isabel Córdoba Rosas).

Marcos Yauri Montero (Huaraz. 1930), consagrado internacionalmente, es uno de los mejores narradores peruanos de la década del 60, además de poeta de interés: *Piedra y nieve* (1961, novela), *La sal amarga de la tierra* (1968, novela, Premio de Fomento a la Cultura "Ricardo Palma"), *Tiempo de rosas y de sonrisas...* (1971, testimonio), *En otoño, después de mil años* (1974, novela, Premio Casa de las Américas) y *María Colón* (1980, novela). Durante dos décadas ha recogido leyendas, cuentos y mitos en Ancash, ampliando el repertorio progresivamente: *Ganchiscocha* (1961), *Warakuy* (1967) y *Leyendas ancashinas* (1979).

Los estudiosos Ricardo Valderrama Fernández y Carmen Escalante Gutiérrez han compuesto un libro notable, mediante entrevistas a Gregorio Condori Mamani y su mujer Asunta, ejemplos felices -sobre todo, Gregorio- de los dotes expresivos de los narradores orales. Pensemos que otro narrador oral de cualidades excepcionales, Candelario Navarro, sedujo a Gregorio Martínez, quien grabó muchas sesiones con él, recomponiéndolas después artísticamente -labor no efectuada por Valderrama y Escalante, ceñidos a un testimonio antropológico en estado puro- en *Canto de sirena*. Más escuetamente etnográfico, resulta el mito del Apu Ausangate que obtuvieron entre los comuneros de Lauramarca (Cuzco).

En lo referente a la Amazonía, hemos elegido cuatro relatos, uno capanahua (en versión de Ernesto Vaquinahua, recogida por Betty Hallá Loos y Eugene Loos), uno aguaruna (transcrito por Timías Aktus Nugkai, Antún Kujji Javian y Jeane Grover) y dos cashinahua. Mención especial reclama *La verdadera biblia de los cashinahua*, en donde proceden los dos últimos. Se trata,

en pocas palabras, de uno de los libros literaria y antropológicamente más hermosos e importantes de la década del 70. Su autor, André Marcel d'Ans, lingüista y antropólogo, profesor de la Universidad de París, se ha compenetrado plenamente con la cosmovisión cashinahua, y la ha vertido a una escritura fluida, sin las lagunas y quebradas de la oralidad -cuando se la lee transcrita en el papel, ya que al ser escuchada resulta, más bien, de gran eficacia y expresividad, apoyándose en la entonación, la mímica, etc.



*César Toro Montalvo*

## EL VOCABULARIO POÉTICO DE *PIEDRA DE SOL*

### 1. LECTURA MÍNIMA DE *PIEDRA DE SOL*

El símbolo es un espacio inextinguible en el predominio de la obra poética de Octavio Paz que no se distrae en la anécdota superficial. Precisamente en *La estación violenta* (1958) que ha sido calificado como “una de las expresiones más nobles de la lírica hispánica contemporánea”, allí está el texto *Piedra de sol*, el poema considerado de más vasto aliento; y uno de los corpus poéticos deslumbrantes de la lírica hispanoamericana del siglo XX. Ninguno le regatea la condición de obra maestra de Octavio Paz, aún a pesar de la saga experimental de *Blanco*.

Describir o leer *Piedra de sol* es un reto a la conciencia poética del hombre. De esta obra, hoy pieza rara de bibliografía, se editaron en su primera edición 300 ejemplares, en 1957, en la ciudad de México. Fue inspirada en la roseta lírica que conserva el mito mexicano, y de ámbito solar, que acaso se acerca “a una estrella venusina, o a una dualidad cifrática de los 584 endecasílabos (los seis últimos no cuentan porque son idénticas a los seis primeros: en realidad, con ellos no termina en la primera edición)”, señala Paz en una nota incluida a la primera edición. Además quieren ser los equivalentes 584 días del ciclo Venus de la tradición mexicana

*Piedra de sol* no sólo es esa llave poética que abre una puerta y se ingresa a ella como sortilegio de un signo cristalino, y nos lleva hacia la vida y la muerte, de un poema que lo escribió casi como una locura misteriosa. *Pie-*

*dra de sol* es poesía viva que se inventa, y que Octavio Paz dispone todo el emblema lírico como que está cargada de una densa efusión humana. Es un poema ambicioso en cuanto a su construcción y armado. *Piedra de sol* se recobra en sí para entregarnos en esa llama inspiradora de la “piedra” solar tomado del sistema y escritura azteca, que Paz nos habla: “De el fin de un ciclo y el principio de otro”, o se autodescribe como una espiral proyectiva. Podrá decirse que es el ingreso para llegar a la vuelta del círculo. En principio el poema cita la historia cíclica y mítica de la cultura antigua como moderna. Y es que *Piedra de sol* disipa los males y busca la reencarnación de los mitos: soñamos a través de sus figuras femeninas: Melusina, Laura, Isabel, Perséfona y María. Pero también ese ámbito de “Juego” y “Descubrimiento”, supongo, vuelve a repetirse en la obra última de Paz, precisamente en *Discos Visuales* (México, 1968); sobre todo en “Disco 1” que tiene que ver con *Piedra de sol* por el ámbito gráfico de la esfera.

Según supone *Piedra de sol* incluye en los primeros cinco versos (y los últimos versos que se repiten en forma circular) un comienzo que convoca y termina ya en la conciencia del lector. Paz gusta de la interpolación o “collages” que se repiten en *Blanco y Discos Visuales*. Esta tarea la inicia Stephane Mallarmé quien instala la página en blanco en *Un coup de dés. Le hasard jamais abolira*, donde el espacio de la página se invade de intemporalidad espacial. Precisemos que Paz en un mayor vuelo y cometido logra ese sentido gráfico - espacial, el mismo que se repite con mayor solvencia en *Topoemas* (1968). Tal vez la exploración de la palabra tiene mayor envergadura evolutiva como histórica en los Concretistas Brasileños, sobre todo Décio Pignatari, los hermanos Haroldo y Augusto de Campos y Ronald Azeredo. Pero la búsqueda espacial de Paz se da con mayor incitación en la emoción temporal.

Su erudición sobrepasa la cultura totalizadora del poeta. Primero debido a su tránsito por el surrealismo en *¿Águila o Sol?*, y el conocimiento de la poesía universal, hasta traducir al español *Una temporada en el infierno* de Rimbaud, poemas de Isidore Ducasse o el Conde de Lautréamont, entre otros. Aún más, a este respecto Paz evoluciona en lecturas refrescantes y renovadoras, sean en sus autores preferentes, o en derroteros literarios, estudia así mismo el doblaje misterioso del ser, evidencia suficiente en *Libertad bajo palabra*. Esa búsqueda copiosa en su estada en la India, cuyo saldo poético será revelado en *Ladera Este*, se suma la escritura de un precioso texto vanguar-

disto *El mono gramático* (que en cierto modo es autobiográfico), o el poema “*Vrindaban*”; y *Conjunciones y disyunciones* (1969) que resulta ser un ensayo reflexivo sobre la cultura oriental. Luego Paz seguirá explorando con elementos de la cultura japonesa.

En fin, Octavio Paz crece en dimensiones alternativas con poemas de notable calidad. *Piedra de sol* es comparable dentro de la evolución de la poesía mundial contemporánea e hispanoamericana, con *Cantos* de Ezra Pound editado en 1922, *The Waste Land* de T.S. Eliot, los poemas “simultaneístas” y “letristas”. En Hispanoamérica se puede parangonar con *Trilce* (1922) de César Vallejo, *Altazor* de Vicente Huidobro aparecido en Madrid en 1931, *Canto general* de Pablo Neruda y su gran canto “Alturas de Machu Picchu”; *En la Masmédula* de Oliverio Girondo, o *Guesa*, el capítulo “Infierno de Wall Street” del poeta romántico, el brasileño Soussândrade, “Poema de los dones” de Borges, *Enemigo rumor* de José Lezama Lima, la notable contribución de la “jitanjáfora” de Mariano Brull, y *Cantos a los indios americanos* de Ernesto Cardenal, entre otros.

Difícilmente *Piedra de sol* podría ser superado. Creemos que Paz se ha dado en tres grandes poemas: “Himnos entre ruinas”, *Piedra de sol* (de mayor envergadura poética) y *Blanco* (de mayor vuelo exploratorio y visual).

El sentido poético de *Piedra de sol* empieza con un epígrafe tomado de un soneto, del poeta francés Gerard de Nerval: “Arthémis”, que es una exploración solar del reino que le pertenece a los amantes y recoge inspiradamente el mito de Arthémis, perteneciente al libro *Les Chimères (Las Quimeras)* (1854). Octavio Paz evoca en principio la búsqueda natural e imaginativa de los seres de la naturaleza, convoca imágenes que nos introducen a enunciar elementos de la naturaleza: agua, río y viento. Así describe al empezar:

un sauce de cristal, un chopo de agua,  
un alto surtidor que el viento arquea,  
un árbol bien plantado mas danzante,  
un caminar de río que se curva,  
avanza, retrocede, da un rodeo  
y llega siempre

Y desde allí empieza el círculo a transitar por las profecías en una

vigilia que lo cubre y descubre, que lo alimenta descubriendo la noche, la primavera, el mar, el cielo; es decir, los elementos del origen del universo, transmutado por la fuerza imaginativa y perenne. Y para conseguirlo lo hace desde ese desarraigo en el tejido circular y evanescente que busca la felicidad febricitante: bosque, espesura, presagios. Así el canto busca un incendio sonoro y prosigue con la mirada:

como el viento cantando en el incendio  
una mirada que sostiene en vilo  
al mundo con sus mares y sus montes

Ahora estamos ante la presencia del Yo del poeta. Se descubre por entre galerías resonantes, entre lo que puede borrarse buscando el encantamiento de la naturaleza, que continúa manifestándose:

en bosques de pilares encantados,  
bajo los arcos de la luz penetro

De pronto el Tú, aparece en la mujer asediada y descubierta, oficiante y cubierta por la hiedra en una ubicuidad que divide la muralla entre el campo y los parajes; y ella subyace vestida con los cuerpos lluviosos y un mundo surrealista. Así se presencia la metamorfosis de la mujer identificada, reitero con la propia naturaleza bañada en medio del agua, toda fragmentada de pasiones, ilusiones y deseos, buscando la sombra del poeta: sea en su regazo, pecho, ojos, sueños y vestuarios peculiares que ansía verla con esplendor:

voy por tu frente como por la luna  
como la nube por tu pensamiento,  
voy por tu vientre como por tus sueños,

tu falda de maíz ondula y canta,  
tu falda de cristal, tu falda de agua,  
tus labios, tus cabellos, tus miradas,  
toda la noche llueves, todo el día  
abres mi pecho con tus dedos de agua,

cierras mis ojos con tu boca de agua

Es decir, vida inundada de energía que lo baña y desnuda, que la devuelve al sendero o lo destroza en la pasión lírica. Ese YO sale de sí y encuentra (en otra estancia del poema) al lector sobre un corredor o mundo laberíntico. Ese YO es temporal y lleno de tormentos, denso al agua que fluye. Esa búsqueda origina estar entre la muerte y el espacio del deterioro; entre la imagen de la adolescencia del poeta en México, y descubrir a la primera muchacha que lo entorna y lo envuelve, lo asedia y lo imagina.

Así, devuelto de pronto, nos presenta misteriosamente a ese “cinco” simbólico femenino que son las cinco muchachas citadas a través del mito: Melusina, Laura, Isabel, Perséfone y María. Ese Yo ha olvidado su nombre, y Melusina es devuelta a sus horrores, y en un pasaje vuelto a evocarla bajo esa transparencia maléfica-arcangélica, al igual que Perséfone, además hecha pasión inminente, toda vuelta a reunirse:

yo vi tu atroz escama,  
Melusina, brillar verdosa al alba,  
dormías enroscada entre las sábanas  
y al despertar gritastes como un pájaro  
y caíste sin fin, quebrada y blanca,  
nada quedó de ti sino tu grito

Esa temporalidad transreal, surrealista, mezcla la pasión sensual y la enunciación mítica para volver finalmente al punto de partida, hacia los encuentros con el círculo de los primeros versos, y por qué no hacia el cuarto de los extravíos. Con este poema *Piedra de sol*, Paz es el poeta llevado por el tiempo como un ejemplo de perennidad; de oficiante mayor de la poesía hispanoamericana; un artífice de la poesía que le ha devuelto un aire mayor a nuestro tiempo. No existe duda que *Piedra de sol* ha sido trabajado con elementos que pertenecen a los mitos precolombinos –Maya y Azteca–, y mitos griegos y latinos.

## 2. VOCABULARIO POÉTICO DE *PIEDRA DE SOL*

**SUSTANTIVOS.** A continuación vamos a citar los innumerables sustantivos que hemos podido hallar en *Piedra de Sol*. Así mismo hemos excluido los patronímicos (sustantivos). A lo largo de la lectura de este poema hemos podi-

do precisar el vocabulario de sustantivos (nombres, cosas, objetos, sujetos, etc), que podrá advertirse en las siguientes menciones:

Piedra, sol, sauce, cristal, chopo, agua, surtidor, viento, árbol, danzante, río, estrella, primavera, párpados, noche, oleaje, profecías, olas, soberanía, alas, cielo, espesuras, días, fulgor, ave, bosque, canto, felicidades, ramas, horas, luz, pájaros, mano, incendio, mirada, mundo, mares, montes, ágata, piernas, vientre, bahías, roca, cuerpo, nube, galería, sonidos, ciego, pilares, otoño, plaza, iglesias, sangre, misterios, yedra, ciudad, mar, muralla, dos, mitades, duraznos, paraje, sal, mediodía, color, deseos, pensamiento, ojos, tigres, colibrí, llamas, luna, sueños, falda, maíz, cristal, labios, cabellos, dedos, huesos, pecho, raíces, árbol, líquido, talle, sendero, montaña, abismo, frente, sombra, fragmentos, uno, corredores, memoria, puertas, salón, veranos, joyas, sed, rostro, mano, cabelleras, araña, sonrisas, años, relámpago, tormenta, nocturno, lluvia, jardín, costado, espejos, imagen, sombra, fecha, cinco, tarde, muros, racimos, muchachas, entraña, patios, colegio, piedra, arcada, espacio, piel, tigre, venado, alrededores, noche, balcones, adolescentes, horas, nube, astro, fila, espada, copa, sangre, verdugo, alma, fuego, aventura, jade, grieta, roca, reina, serpientes, columna, vapor, fuente, peña, circo, lunar, peñasco, águilas, grano, anís, espina, penas, pastora, valles, submarinos, guardiana, muertos, liana, cantil, vértigo, enredadera, planta, flor, resurrección, uva, señora, flauta, relámpago, terraza, jazmín, herida, ramo, rosas, fusilado, nieve, agosto, patíbulo, mar, basalto, desierto, testamento, sol, granada, espiga, fantasmas, siglos, par, futuro, letra, tiempo, puertas, horario, carnicero, mundo, ciudades, nombres, noche, esqueleto, dientes, abanico, bostezo, puño, fruto, follaje, mercurio, venas, frutos, vida, marejada, navaja, traje, cadera, polvo, pozo, pasadizo, espejos, centro, círculo, hacha, condenado, látigo, arma, recuerdos, nombre, amigos, cerdos, barranco, oquedad, ventanas, conciencia, claridad, escama, alba, sábanas, grito, tos, vista, fotos, ceniza, escoba, cuchillos, plumero, pellejo, racimo, hoyo, mil, madre, hijo, padre, joven, niño, muerte, nubes, hoyuelos, gorriones, aire, octubre, loco, cuarto, hotel, castañas, mancha, parca, torre, arrecife, uvas, gardenias, sitios, calles, plazas, estaciones, parque, ángel, mujeres, alarma, casas, polvo, huracán, motores, paraíso, raíz, herencia, ladrones, mil siglos, dos, ventanas, papel, camisa, periódico, ramas, patio, navíos, golfo, mausoleos, retratos, tapete, trampas, celdas, cavernas, pajareras, moldura, mesa, festín, conchas, muro, frutos, gota, entrañas, fruto, leyes, comida, ratones, rejas, bancos, cárceles, alambrados, timbres, púas, pinchos, sermón, escorpión, bonete, chistera, presidente, Club Vegetariano, Cruz Roja, buro, pedagogo, cocodrilo, redentor, pueblos, jefe, tiburón, arquitecto, porvenir, iglesia, dentadu-

ra, clases, inglés, democracia, paredes, máscaras, unidad, ser, inglés, paredes, máscaras, unidad, gloria, ser, pan, deseos, alas, espaldas, esclavo, vino, pan, cadenas, amo, puta, palabras, esposa, premio, crimen, ceniza, delirio, sodomita, clavel, solapa, gargajo, noria, sustancia, eternidad, horas, hueco, minutos, caracoles, monedas, cobre, mierda, castidad, tallos, santos, diamantes, nupcias, movimiento, soledad, corola, pétalo, Dios, soles, peldaños, corola, pétalo, cristal, espiga, ardilla, risa, espumas, cabeza, naranja, águila, tribu, azul, cien, parpadeo, festín, destierro, asno, quijada, ruido, muerto, llano, mugido, cadenas, gallo, Esculapio, chacal, ruinas, batalla, lecho, espinas, insomnio, viejo, carreta, minuto, mandíbula, barriga, trono, escarlata, pasos, teatro, estertor, jabalí, mirada, carajos, ayer, criminal, diablo, cementerio, anécdotas, perros, relincho, profeta, oreja, tizón, lengua, tacto, humo, viernes, signos, parpadeo, redención, gesto, estatua, rey, latidos, monumento, muecas, horror, vómito, actos, horizonte, paradero, chofer, marino, arroyo, colectivo, reina, torre, virgen, lunar, madre, polvo, semilla, puente, reino, manantial.

**ADJETIVOS.** Del mismo modo, a continuación, citamos los adjetivos caracterizados de *Piedra de Sol* que en realidad resultan pocos:

Alto, bien, tranquilo, premura, unánime, verde, futuro, fulgor, inminentes, súbito, rápido, encantados, diáfano, soleada, absorto, ondula, brusco, blanca, vacío, muchos, nocturnos, invisible, rosada, dorada, transparente, pardo, diminuta, inmortales, duramente, esculpido, lúgubre, vivaz, mental, indescifrable, obstinadas, atroz, verdosa, enroscada, grande, sola, verdadera, eterna, descolorido, claro, oxidadas, numerados, encantados, monocorde, meloso, roja, uniformado, predilecto, negra, inmenso, tangible, ponzoñosa, huecas, reverdece, dichoso, opaco, incrédula, ceniciento, interminable, retóricas, oscuro, intocable, plena, transparente.

**VERBOS.** En la lectura de los verbos principales de *Piedra del Sol*, resultan tipificadores. En múltiples casos los verbos que aquí se citan se han tomado tal como aparecen en el poema, y en otras son derivativas del verbo de origen:

Arquea, plantar, caminar, avanza, retrocede, da, rodeo, mana, cubrirlo, abren, petrificando, desvanecen, pican, escapan, cantando, sostiene, filtrada, salta, voy, flujo, resonancia, borra, marca, penetró, es, oficiar, cubren, asedia, reflejo, divide, deseos, vas, beben, quema, ondula, canta, llueves, abres, cierras, hunde, termina, afilados, salida, destroza, recojo, prosigo, busco, arden, toco, hacen, corriendo, fluye, escribo, cargo, repiten, piso,

busca, maduraba, abrirse, salían, esparcían, envuelta, ceñirla, vestía, reclinaba, olvidar, tener, parecer, avanza, envuelve, desarraiga, devorado, perseguido, arde, son, cierra, esculpido, arrancado, levantado, desboca, golpea, vivido, desmoronan, aflojan, acumula, cierra, amenazado, abisma, madura, derrama, expulsa, circula, vuelve, retira, desvanece, recubren, sabe, repite, llevan, yergue, cavan, vacían, gruñen, pudren, comidos, recorre, pierde, brillar, enroscada, gustaste, caíste, caer, soñarme, sueñen, revelarme, decía, invento, hablando, reconocieron, subimos, cominos, compramos, peina, viste, cosían, desnudaron, amaron, defender, recobramos, besaron, enlazadas, van, lee, plancha, llueve, mecen, vuelan, abre, coge, come, tiéndete, nace, nada, estalla, dividen, derrumban, compartir, combatir, besan, brotan, tomó, castraron, enamorar, exprime, filtra, saciar, despojar, emerge, sigo, palpo, muere, hablar, creces, lates, comiendo, ascendieron, pasan, parpadean, callas, morir, despertar, diserta, nace, hacemos, miran, piensa, quemada, clavados, riega, labra, somos, buscarme, existo, desvive, enajena, inventa, desgasta, pactan, caigo, entiérrame, abre, asciende, crece, nacer, déjame, transfigura, disuelve, seguir, dormí, despegaba, desprendía, arrancaba, separaba, revivía, rodeo.

**PERSONAJES, ARTISTAS, POETAS, ESCRITORES, AFINES.** En *Piedra del Sol*, el poeta tipifica, describe o señala la función que cada mención centra su motivo poético. Naturalmente aquí sólo se cita o se nombra a los protagonistas que son los ejes motores del poema. En otro punto de este trabajo indicamos - en análisis-, la función que cada uno desempeña o simboliza en el entretejido del poema. Como se verá, Octavio Paz, ha elaborado a sus protagonistas que provienen de la mitología greco - latina: dioses, ninfas, figuras malignas o míticas, incluyendo a protagonistas de la cultura precolombina azteca, amén de la cultura francesa, inglesa, norteamericana, rusa; y patronímicos actuales:

Gerard de Nerval; Arthémis; Melusina; Laura; Isabel; Medusa; Perséfone, María; Christopher Street, Filis; Reforma Carmen; Eloisa; Agamenón, Casandra, Sócrates: Critón; Esculapio; Bruto; Moctezuma; Robespierre; Churruca, Lincoln; Trotski; Madero, Pedro; Pablo; Jefe.

**PAÍSES O CIUDADES.** La cita de países o ciudades que se insertan en el poema, algunas son de México, España, Persia, etc. En realidad, son pocas, que a continuación se señalan:

Oaxaca, Birdart, Perote, Madrid, Plaza del Ángel, Nínive, México,

Tezontle.

**PALABRAS EN OTROS IDIOMAS.** Las menciones de palabras que se citan de otros idiomas, provienen del idioma griego, romano, latino, francés, inglés, ruso, entre otros; tales como:

Gérard de Nerval; Arthémis; Melusina; Christopher Street; Filis, Hotel Vernet; Bidart; Perote; Eloisa, Agamenón; Sócrates; Critón; Esculapio; Nínive; Robespierre; Lincoln; Trotski.

**MENCIONES DE COLORES.** El vocabulario cromático que se percibe en *Piedra de Sol* resulta casi escaso o de menor data. Lo cual significa que este poema está exento de colorido. Priman el verde y el rojo (naturales en la cultura mexicana), aún cuando exista alguno que otro color. Aquí se citan:

Rojo (5 veces); verde (6 veces); cenizo (3 veces); verdinegra (una vez); blanco (2 veces); negro (2 veces); oscuro (2 veces); rosado (2 veces); y las siguientes menciones se dan en una sola vez: naranja; azul, dorado, pardo; escarlata; “color de durazno”; “color de agua”, “color de nube” y “color de luz”.

**METÁFORAS.** A continuación la utilería metafórica que hemos encontrado en *Piedra de sol*, es riquísima, variada, muy tipificadora, y sugerente. Para el mejor manejo metodológico, -en esta secuencia-, hemos separado en dos partes claramente discernibles. En la primera (con la que iniciamos) solo las citaremos. En la segunda, se ofrece una explicación analítica de las mismas. De este modo podemos citar las siguientes metáforas (sin señalar y caracterizar sus diversas especies o validaciones):

“un sauce de cristal”;  
“un chopo de agua”;  
“un alto surtidor que el viento arquea”;  
“un árbol bien plantado mas danzante”;  
“un caminar de río que se curva”;  
“un caminar tranquilo/sin estrella”;  
“un caminar entre las espesuras”;  
“petrificando el bosque”;

“presagios que se escapan de la mano”;  
“el viento cantando en el incendio”;  
“una mirada que sostiene en vilo”;  
“cuerpo de luz filtrada por un ágata”;  
“piernas de luz”;  
“vientre de luz”;  
“voy entre galerías de sonido”;  
“voy por las transparencias como un ciego”;  
“un reflejo me borra, nazco en otro”;  
“oh bosque de pilares encantados”;  
“voy por tu cuerpo como por el mundo”;  
“tu vientre es una plaza soleada”;  
“tus pechos dos iglesias donde oficia/la sangre sus misterios paralelos”;  
“mis miradas te cubren como yedra”;  
“eres una ciudad que el mar asedia”;  
“un paraje de sal, rocas y pájaros”;  
“vestida del color de mis deseos”;  
“como mi pensamiento vas desnuda”;  
“voy por tus ojos como por el agua”;  
“el colibrí se quema en esas llamas”;  
“voy por tu frente como por la luna”;  
“tu falda de maíz ondula y canta”;  
“toda la noche llueves”;  
“en mi pecho/hunde raíces de agua un árbol líquido”;  
“voy por tu talle como por un río./voy por tu cuerpo como por un bosque”;  
“Voy por tus pensamientos afilados”;  
“a la salida de tu blanca frente”;  
“mi sombra despeñada se destroza”;  
“recojo mis fragmentos uno a uno”;  
“corredores sin fin de la memoria”;  
“puertas abiertas a un salón vacío”;  
“las joyas de la red arden”;  
“mano que se deshace si la toco”;  
“cabelleras de arañas en tumulto”;  
“corriendo entre los árboles nocturnos”;  
“agua tenaz que fluye a mi costado”;  
“que repiten mi imagen destrozada”;

“piso los pensamientos de mi sombra”;  
 “busco una fecha viva como un pájaro”;  
 “la hora maduraba sus racimos”;  
 “tigre color de luz”;  
 “pardo venado/por los alrededores de la noche”;  
 “balcones verdes de la lluvia”;  
 “adolescente rostro innumerable”;  
 “yedra que avanza”;  
 “escritura de fuego sobre el jade”;  
 “rostro de llamas”;  
 “todos los nombres son un solo nombre,/todos los rostros son un solo rostro,/todos los siglos con un solo instante”;  
 “afuera el tiempo se desboca”;  
 “el mundo con su horario carnicero”;  
 “mientras las ciudades,/los nombres, los sabores, lo vivido,/se desmoronan, en mi frente ciega”;  
 “y los días y los años/sus horrores vacíos acumulan”;

En el presente grupo de versos, percibimos el aspecto filosófico del “ser”. El ser como ente de comunicación, de vida y ciclos; el ser que se abre como una “puerta”, y debe ser despertado para los rostros del día, o de la noche; el ser que ve el amanecer y allí los objetos de la naturaleza:

puerta del ser, despiértame, amanece,  
 déjame ver el rostro de este día,  
 déjame ver el rostro de esta noche,  
 todo se comunica y transfigura

**LENGUAJE DE LETANÍA.** Octavio Paz en los siguientes versos ha enumerado en una sucesión de metáforas, lo que se puede denominarse el empleo de la letanía. Es decir, en lenguaje de las letanías. Molécular, mítico, cósmico, mortal, inmortal, ceremonioso, y simbólico, son los múltiples sucesos o tipificaciones que el poeta nos quiere decir; tales como:

“señora de la noche”  
 “torre de claridad”  
 “reina del alba”

“virgen lunar”  
”madre del agua madre”  
“cuerpo del mundo”  
“casa de la muerte”

La serie de letanías o metáforas que a continuación citamos, son en realidad una serie enumerativa de símbolos, epítetos, hechos, o menciones que se oponen en un reordenamiento circular como poético. De este modo se percibe la mención de la otredad mítica (azteca, griega), a veces de origen totémico, dramático (de cercenación), imbuida en la piedra o peña, en el fuego, o en el orden cósmico, de fauna hiperbólica, de inquietud inmortal. Pero así mismo pertenecen a las profundidades del campo, del camposanto, donde se ofuscan, y aguardan sus “valles” o “muertos”, tal que aparecen oscilando entre la vida y la muerte, en la vida y la alegría, en el olor de la naturaleza, en el “fusilado” o en el “patíbulo”. Es esa la serie enumerativa que ya hemos descrito; de un modo metafórico, o de empleo de letanías; pero más cerca al lenguaje simbólico, surrealista, cósmico o , terrestre:

escritura de fuego sobre el jade,  
grieta en la roca, reina de serpientes,  
columna de vapor, fuente en la peña,  
circo lunar, peñasco de las águilas,  
grano de anís, espina diminuta  
y mortal que da penas inmortales,  
pastora de los valles submarinos  
y guardiana del valle de los muertos,  
liana que cuelga del cantil del vértigo,  
enredadera, planta venenosa,  
flor de resurrección, uva de vida,  
señora de la flauta y del relámpago,  
terrace del jazmín, sal en la herida,  
ramo de rosas para el fusilado,  
nieve en agosto, luna del patíbulo

En los tres siguientes versos, el poeta se interna en la interioridad de la lucidez. Su internación metafórica describe y se centra en los verbos “cierra”, “echa”, “crece” y “ocupa”. El “instante” es el eje molecular de estos ver-

sos, pero además va acompañada de precisiones, de un desarrollo interior que debe enraizarse, o “crece dentro de mí” dice el poeta; pero que además “se cierra” y “madura”. Podemos leer:

el instante translúcido se cierra  
y madura hacia dentro, echa raíces,  
crece dentro de mí, me ocupa todo

La evidente naturaleza está presente en los versos que siguen. El lenguaje de correlato metafórico pertenecen a las normas del pensamiento surrealista de Octavio Paz. En delirio se hace naturaleza que destella, primero se transmuta y luego se puebla de pájaros, de “árbol mental” o de frutos. Pero aquí también está presente el “pensamiento” del poeta, que resulta un “mercurio” revitalizador, y se hace vida mental, florido árbol de las ideas, con sus frutos que se descifrarán con el transcurso del tiempo; porque así lo denominan:

me expulsa su follaje delirante,  
mis pensamientos sólo son sus pájaros  
su mercurio circula por mis venas,  
árbol mental, frutos sabor de tiempo

Lo vivido no anula lo que se vivirá. Paz en forma metafórica acierta aún más: “oh vida por vivir y ya vivida”. La imagen que socava o presenta el exterminio de lo que dice, resulta estremecedor: “tus palabras afiladas cavan / mi pecho y me despueblan y vacían”. La madre anciana, aún cuando la mirada de una niña que fue, está presente, que lo dice todo: “mirada niña de la madre vieja”. O esta metáfora a la inversa de la anterior: “mirada madre de la niña sola”. Soñar y morir, dos oposiciones que delatan permanencia y exterminio, es la búsqueda filosófica de estos versos metafóricos que vienen a continuación: “¡caer, volver, soñarme y que me sueñen / otros ojos futuros, otra vida, / otras nubes, morirme de otra muerte!”.

El vasallaje, la guerra que quiere pulverizar el habitat, semejan la caída y la devastación dramática; lo dice Paz a su modo: “casas arrodilladas en el polvo, / torres hendidas, frentes escupidas”. La conquista española que arrebató la civilización azteca o precolombina, subyace en estas comparacio-

nes de imágenes que busca relatar lo que nos dejaron nuestros antepasados. Aquí estos versos: “tocar nuestra raíz y recobrarlos, / recobrar nuestra herencia arrebatada / por ladrones de vida hace mil siglos”. Imagen de la transrealidad y de evidencia, todo puede ser posible, porque lo es: “cada puerta / da al mar, al campo, al aire”. El poeta advierte que nuestra existencia debe estar sostenida permanentemente por el agua, los frutos y la vida que nos da la naturaleza: “abre la mano, coge esta riqueza, / corta los frutos, come de la vida, / tiéndete al pie del árbol, bebe el agua!”.

El orden sagrado resulta estar guiado por el centro de la universalidad, donde el día y la noche, se puede transformar. Aquí Paz logra señalarlo: “todo se transfigura y es sagrado, / es el centro del mundo cada cuarto, / es la primera noche, el primer día”. El poder corruptor que se esconde tras la máscara del oprobio, dividen a los hombres leales de los hombres correctos: “las máscaras podridas / que dividen al hombre de los hombres, / al hombre de sí mismo”. El verdadero orden y equilibrio amoroso puede ser la evidencia más cabal del existir en olor de amor. Lo dice en este verso brillante como real que es casi una verdad absoluta: “el mundo nace cuando dos se besan”. Conservarse en pureza es el paso viable a la permanencia de una moral, de la humildad moral: “mejor la castidad, flor invisible / que se mece en los tallos del silencio”. La soledad en las imágenes siguientes están presente. Vean la comparación que evidencia el poeta: “canta la soledad en su corola / pétalo de cristal es cada hora”. La siguientes imágenes es divino, histórico o reinante; también es el que rige la luz superior en medio de lo luminoso, que ilumina a los seres con nombre propio: “sol de soles, / plenitud de presencias y de nombres”.

Como una parvada, procesión, o tránsito, quiere ser esta metáfora de brillante marca poética: “pasa la blanca tribu de las nubes”. Moctezuma, el último heraldo azteca, subyace en dolor y agonía permanente. Lo dice el poeta: “Moctezuma / en el lecho de espinas de insomnio”. El mundo retórico y banal son como los perros que ladran pero no muerden, sólo “escarban”, lo dice Paz en este verso: “los perros retóricos escarban”. Alguien que rige el destino y se apodera con su poder, sólo puede acarrear sorpresas. La metáfora es evidente: “un rey fantasma rige tus latidos”. Lo que edificamos muchas veces no es sólo evidencias, sino entorpecimientos de no vivir una vida verdadera. El poeta sólo lo advierte en estas imágenes de valor filosófico: “el

monumento somos de una vida / ajena y no vivida, apenas nuestra.

**EPÍTETOS TIPIFICADORES.** A continuación vamos a enumerar los epítetos que tipifican o *caracterizan* el universo metafórico, o las imágenes que por sí solas nos van a dar una idea lógica o poética. De este modo hemos podido señalar en todo caso los epítetos metafóricos más resaltantes en *Piedra de sol*:

“Piedra de sol”; “alto surtidor”; “viento *arquea*”; “árbol bien plantado”; “caminar tranquilo”; “primavera sin premura”; “párpados cerrados”; “verde soberanía”; “días futuros”; “felicidades inminentes”; “roca solar”; “cuerpo *\_color de nube*”, “color de día”; “hora centellea”; “presencias resonantes”; “un reflejo me borra”; “pilares encantados”; “la luz penetra”; “otoño diáfano”; “plaza soleada”; “misterios paralelos”; “el mar asedia”; “color durazno”; “mediodía absorto”; “vestida del color de mis deseos”; “beben sueño”; “maíz ondula”; “toda la noche llueves”; “mis huesos llueves”; “hunde raíces”; “árbol líquido”; “abismo brusco”; “pensamientos afilados”; “blanca frente”; “sombra despeñada”; “fin de la memoria”; “pudren todos los veranos”; “sed arden”, “rostro desvanecido”; “arañas en tumulto”; “jardín a oscuras”, “agua tenaz”; “escribo a solas”; “caigo a fondo”, “invisible camino”; “imagen destrozada”, “instantes caminados”; “la hora maduraba”; “entraña rosada”; “patios de piedra del colegio”; “el otoño caminaba”; “piel más dorada y transparentes”; “tigre color de luz”; “parado venado”; “alrededores de la noche”; “entrevista muchacha”; “balcones verdes de la lluvia”; “rostro innumerable”; “te pareces al filo de la espada”; “yedra que avanza”; “arco lunar”, “espinas diminutas”; “penas inmortales”; “valles submarinos”; “guardiana del valle de los muertos”; “planta venenosa”; “señora de la flauta y del relámpago”; “rostro devorado”; “rostro perseguido”; “días circulares”, “sucesivos rostros”; “imágenes soñado”; “pulso levantado”, “horario carnicero”, “frente cie-

ga”, “pensamiento humilla”; “mi sangre camina más despacio”: “horrores vacíos”; “el instante se abisma y sobrenada”; “rodeado de muerte”; “lúgubre bostezo”; “muerte vivaz y enmascarada”, “instante translúcido”; “follaje delirante”; “su mercurio circula por mis venas”, “árbol mental”, “frutos sabor de tiempo”; “navajas invisibles”; “roja escritura”; “llamas me recubren”; “ardo sin consumirme”; “tiempo emponzoñado”; “pasadizo de espejos”; “galerías obstinadas”; “luz que desuella”; “arma gemela de la luna”; “palabras afiladas”, “el sol es un barranco”; “larga herida”; “conciencia traspasada”, “atroz escama”; “brillar verdosa al alba”; “dormías enroscada”; “cuchillo mellado”; “reflejo colgado de unos huesos”; “hoyo negro”, “miradas enterradas en un pozo”; “mirada niña”; “madre vieja”; “padre joven”; “mirada madre”, “niña sola”; “padre grande”; “vida verdadera”; “morirme de otra muerte”; “bebían luz los gorriones”; “Reforma Carmen”; “viento loco”; “bailar con los castaños”; “plaza del Ángel”, “casas arrodilladas en el polvo”; “torres hendidas”; “frentes escupidas”; “huracán de los motores”; “porción eterna”; “ración de tiempo”; “tocar nuestra raíz”; “herencia arrebatada”, “ladrones de vida hace mil siglos”; “desnudeces enlazadas”; “papel descolorido”; “cuarto claro”; “niños oxidados”; “olas verdes”; “cavernas encantadas”; “cuartos numerados”; “cerradas como conchas”; “primera noche”, “entrañas transparentes”; “astro taciturno”; “leyes comidas de ratones”; “sermón monocorde”; “escorpión meloso”; “burro pedagogo”; “padre de pueblos”; “cerdo uniformado”; “hijo predilecto de la Iglesia”; “negra dentadura”; “máscaras podridas”, “instante inmenso”; “olvidado asombro”; “encarna los deseos”; “pensamiento encarna”; “perpetua cadena”, “amantes suicidas”; “enamorado de su semejanza”; “pan envenenado”; “amores feroces”, “yedra ponzoñosa”; “sustancia de la vida”, “horas huecas”; “mierda abstracta”; “flor invisible”; “difícil diamante”; “nupcias de la quietud y el movimiento”,

“canta la soledad”; “el mundo *se despoja de sus máscaras*”; “vibrante *transparencia*; “láminas como un árbol”, “ me hablas como un río”; “creces como una espiga”, “lates como una ardilla”, “vuelas como mil pájaros”; “astro pequeño”; “el mundo *reverdece*”; “el cuello *baja*”, “árboles *ascienden*”; abierto *para el águila del ojo*”; “blanca tribu” “transcurrir *dichoso*”; “ruido opaco”; “mirada *incrédula*”; “llano *ceniciento*”; “mugido *inmenso*”; “repetido grito”; “los gritos *de las olas*”; “Sócrates *en cadenas*”, “el sol *nace*”; “mandíbula *rota entre las manos*”; “su barriga *como un trono*”; “estertor de Trotski”; “el pobre *diablo*”; “cementerio *de frases y de anécdotas*”; “perros *retóricos*”, “ruido *oscuro*”; “huesos *machacados*”; “el sonido *llama*”; “brasa *los labios*”; “pensar *en llamas*”; “dura *máscara*”; “rostro *cambiante*”; “plena *existencia*”; “solitario *colectivo*”; “señora *de la noche*”; “reina *del alba*”; “virgen *lunar*”; “madre *del agua*”; “cuerpo *del mundo*”; “casa *de la muerte*”; “señora *de semillas*”; “Juan *cara de todos*”; “arco *de sangre*”, “puente *de latidos*”; “pronombres *enlazados*”; “puerta *del ser*”; “rostro *de mar*”; “rostro *sin nombre*”; “ser *sin rostro*”, “indeseable *presencia*”, “sueños *de piedra*”, “los años *como piedras*”; “sangre *encarcelada*”, “rumor *de luz*”; “el mar *cantaba*”; “bruto *dormir*”; “magia *de espejos revivía*”; “sauce *de cristal*”; “chorro *de agua*”.

**ANÁFORAS.** Paz emplea el lenguaje anafórico, sea al inicio de una parte estrófica, o en el inicio de versos, que a continuación podemos percibir las:

“tu falda de maíz ondula y canta/  
 tu falda de cristal, tu falda de agua”;  
 “voy por tu talle como por un río/  
 voy por tu cuerpo como por un bosque”;  
 “todos los nombres son un solo nombre,  
 todos los rostros son un solo rostro,  
 todos los siglos son un solo instante”;  
 “miradas enterradas en un pozo,/

miradas que nos ven desde el principio”;  
“caminas como un árbol, como un río,/  
caminas y me hablas como un río”;  
“la vida no es de nadie, todos somos/  
la vida - pan de sol para los otros.”;  
“mi cara verdadera, la del otro,/  
mi cara de nosotros siempre todos”;  
“cara de sol y arroyo y Pedro y Pablo,/  
cara de solitario colectivo”;  
“las rejas de los bancos y las cárceles,/  
las rejas de papel”;  
“caigo sin fin desde mi nacimiento,/  
cargo en mí mismo sin tocar mi fondo.”;  
“déjame ver el rostro de este día,  
déjame ver el rostro de esta noche”;  
“para mirar mi rostro y que te mire,/  
para mirar la vida hasta la muerte”.

**ALITERACIÓN.** Veamos ahora la reiteración de sonidos iguales que semejan también en una palabra, vocal, fonema, la que resuena suavemente o señala la violencia agresiva; o también en repetición de palabras o terminaciones de palabras, y que Octavio Paz deja entrever en *Piedra de Sol*:

“un caminar de río que se curva,/  
avanza, retrocede, da un rodeo”;  
“olas tras ola hasta cubrirlo todo  
horas de luz que pican ya los pájaros”;  
“piernas de luz, vientre de luz  
es transparente por tu transparencia”;  
“voy entre galerías de sonidos,/  
fluyo entre las presencias resonantes”;  
“un paraje de sal, rocas y pájaros”;  
“tu falda de maíz ondula y canta,/  
tu falda de cristal, tu falda de agua,/  
tus labios, tus cabellos, tus moradas”  
“mi sombra despeñada se destroza”;  
“un rostro de relámpago y tormenta/  
corriendo entre los árboles nocturnos”;  
“cae el día, cae el año,/  
caigo en el instante, caigo a fondo”;

“todos los rostros son un solo rostro”;  
“oh vida por vivir y ya vivida”;  
“y tus pechos, tu vientre, tus caderas”;  
“uno a uno me arrancan los recuerdos”;  
“yo vi tu atroz escama/Melusina, brillar verdosa al alba”;  
“no hay nadie, no eres nadie,/

un montón de ceniza y una escoba,/

un cuchillo mellado y un plomero,/

un pellejo colgado de unos huesos,/

un racimo ya seco, un hoyo negro”;

“mirada niña de la madre vieja”;  
“mirada madre de la niña sola”;  
“¡caer, volver, soñar, y que sueñen”;  
“cuartos, lugares, calles, nombres, cuartos,”;  
“torres hendidas, frentes escupidas”;  
“los dos se desnudaron y se amaron”;  
“recobrar nuestra herencia arrebatada”;  
“no hay tú ni yo, mañana, ayer ni nombres”;  
“el cuarto con ventanas a otros cuartos”;  
“trampas, celdas, cavernas encantadas”;  
“el sermón monocorde de las armas”;  
“vibrante transparencia”;  
“caminas como un árbol, como un río/  
caminas y me hablas como un río”;  
“rompe amarras el cuerpo, zarpa el alma”;  
“y su grito y el grito del verdugo  
y el grito de la víctima...”;

“son llamas/los ojos y son llamas lo que miran,/

llama la oreja y el sonido llama”;  
“ser otro cuando soy”;  
“cada día es nacer, un nacimiento/  
es cada amanecer y yo amanezco,/

amanecemos todos, amanece”;  
“puerta del ser: abre tu ser, despierta,/aprende a ser”;  
“manantial que disuelve nuestros rostros  
en el rostro sin nombre, el ser sin rostro”.

**LENGUAJE ENUMERATIVO.** El lenguaje enumerativo en *Piedra de sol* es nocional y simbólico. A veces se presentan en enumeraciones de letanías, otras en precisiones, en temas que oscilan entre lo solar, mítico, filosófico o

de ideas. De este modo podemos percibirlos en los grupos de versos que subyacen a manera de eslabones, o eslabones de imágenes; tanto que enumeran o enuncian sus significados. Los versos que pertenecen a continuación obedecen a un orden solar, motivo central de *Piedra de sol*; pero la luz presenta sus posibilidades poéticas en un orden prismático que denominan a la vitalidad femenina:

cuerpo de luz filtrada, por un ágata,  
piernas de luz, vientre de luz, bahías,  
roca solar, cuerpo color de nube,  
color de día

El tema de la falda femenina, además los labios, cabellos, y la mirada se presentan a continuación. La evidente “falda de maíz” pertenece a la cultura azteca o mexicana antigua; así mismo Paz los presenta enumerando en evidentes anáforas, donde lo transparente y lo pletórico, resultan casi reales (enlazadas por menciones transreales) que lo dice así:

tu falda de maíz ondula y canta,  
tu falda de cristal, tu falda de agua,  
tus labios, tus cabellos, tus miradas

Al iniciarse *Piedra de sol*, el poeta indica su travesía poética enumerando una serie de menciones: sauce, chopo, surtidor, árbol, “caminar de río”, todo en un reordenamiento circular, tanto que todo “avanza, retrocede, da un rodeo”, lo dice Paz. Pero así mismo esas menciones de movimiento y vida subyacen unidas a lo cristalino, el agua, viento, la danza, acciones: que se reordenan a su regreso y avance:

un sauce de cristal, un chopo de agua,  
un alto surtidor que el viento arquea,  
un árbol bien plantado mas danzante,  
un caminar de río que se curva,  
avanza, retrocede, da un rodeo

Caer significa también una búsqueda de aniquilación, no tan violenta

ta, pero sí precisa. La enumeración es de temporalidad y de profundo secreto, que lo dice el poeta:

cae el día, cae el año,  
caigo con el instante, caigo a fondo

A veces la enumeración poética ha servido para que Octavio Paz ensaye, precise o centre el tema motivador del poema que trata. Precisamente el grupo de versos que siguen, trata sobre el gran tema de Paz: la *otredad*. Desde la sumersión del sueño, en ese “caer” y “volver” nos habla del *otro*. Pero aquí su solidaridad es evidente. El deseo de morir por los otros, en idealización exacta de la *otredad*, lo lleva a sumergirse en el sueño, y de ello revivir “la otra muerte”, entre un presente hacia un futuro, o de un pasado que revive:

¡caer, volver, soñarme y que me sueñen  
otros ojos futuros, otra vida,  
otras nubes, morirme de otra muerte!

A continuación la enumeración poética crece en espiral y menciones. Paz además en ese trajinar de imágenes que califican, describen y presentan, entremezcla con sabiduría maestra: el humor. Ese humor poético además califica y le pone etiqueta. El juego y las maniobras de la usura, el dinero, el hazmerreír, critica al sistema burgués; al mundo moderno y sus trampas, la banca, la cárcel y sus secuestros, las armas o el ejército, la evidente presencia de la Cruz Roja, o la autoridad del “Club Vegetariano” o la ignorancia convertida en lección que se quiere dar, por el “burro pedagogo”, el redentorismo, y lo risible en términos mayúsculos: “el cerdo uniformado”, etc; son las precisiones semitemática, de estas enumeraciones:

o estalla como un astro taciturno  
y las leyes comidas de ratones,  
las rejas de los bancos y las cárceles,  
las rejas de papel, las alambradas,  
los timbres y las púas y los pinchos,  
el señor monocorde de las armas,  
el escorpión meloso y con bonete,  
el tigre con chistera, presidente

del Club Vegetariano y la Cruz Roja,  
el burro pedagogo, el cocodrilo  
metido a redentor, padre de pueblos,  
el Jefe, el tiburón, el arquitecto  
del porvenir, el cerdo uniformado,  
el hijo predilecto de la Iglesia

La muerte y la vida están mejor representadas en los siguientes versos. La enumeración poética resulta aquí enriquecedora y comparativa; desde la nutriz maternal a la virgen, desde la señora de la nocturnidad a la reina y la torre; desde el mundo y su espacio; o es la "casa de la muerte". Leamos:

vida y muerte  
pactan en ti, señora de la noche,  
torre de claridad, reina del alba,  
virgen lunar, madre del agua madre,  
cuerpo del mundo, casa de la muerte

Lo urbano está presente a continuación. Pero como en un paseo real, encontramos calles, parques, cuartos, plazas, o lugares; en menciones de búsqueda de ese "alguien", de ese alguien que se peina, canta, se viste, y retoma lo que podrá ser:

¿compramos  
gardenias en Perote?  
nombres, sitios,  
calles y calles, rostros, plazas, calles,  
estaciones, un parque, cuartos solos,  
manchas en la pared, alguien se peina,  
alguien canta a mi lado, alguien se viste,  
cuartos, lugares, calles, nombres, cuartos

Entre lo humano, la dramaticidad o la pesadumbre puede desarrollarse un mundo envolvente de vida dramática. Aquí la serie enumerativa apuntan a sus denominaciones consabidas:

mientras la pesadumbre de la noche

mi pensamiento humilla y su esqueleto,  
y mi sangre camina más despacio  
y mis dientes se aflojan y mis ojos  
se nublan y los días y los años  
sus horrores vacíos acumulan

Ante lo bello puede aparecer de todo, incluso hasta lo que dice el poeta:

en dos mitades de color durazno,  
un paraje de sal, rocas y pájaros

Antes o después del siguiente apartado de versos, nos hemos referido ya del valor cualitativo y cuantitativo que nos presenta el poeta. Es evidente que en esta porción poética de *Piedra de sol* la enumeración cíclica, abierta, circular o descentralizada, el poeta se encandila profundamente de lo que dice. Pero lo dice en sus menciones y enumeraciones que son reales o irreales, verdaderas o ficticias, comparativas o sugerentes. Cada imagen o imágenes eslabonadas nos hablan del modo que sigue: la escritura, la grieta, reina, columna, fuente, cerco, peñasco, anís, espina, “penas”, pastora, guardiana, liana, planta, flor, uva, señora, terraza, sol, rosas, nieve, luna, testamento, rostro, granada, espiga, años o días. Pero advertimos que en cada una de estas enumeraciones, el poeta califica o añade y completa el universo que quiere decirnos, que nos dice del modo siguiente:

escritura de fuego sobre el jade,  
grieta en la roca, reina de serpientes,  
columna de vapor, fuente en la peña  
circo lunar, peñasco de las águilas,  
grano de anís, espina diminuta  
y mortal que da penas inmortales,  
pastora de los valles submarinos  
y guardiana del valle de los muertos,  
liana que cuelga del cantil del vértigo,  
enredadera, planta venenosa,  
flor de resurrección, uva de vida,  
señora de la flauta y del relámpago,

terraza del jazmín, sal en la herida,  
ramos de rosas para el fusilado,  
nieve en agosto, luna del patíbulo,  
escritura del mar sobre el basalto,  
escritura del viento en el desierto,  
testamento del sol, granada, espiga,

rostro de llamas, rostro devorado,  
adolescente rostro perseguido  
años fantasmas, días circulares

**COMPARACIÓN Y SÍMIL.** El lenguaje comparativo que Octavio Paz emplea en *Piedra de sol* es para “enlazar” lo que desea denominar o sugerir. Los ejemplos que a continuación vamos a citar, o comentar brevemente, resultan expresivos como también cualitativos. El momento o el “instante” que se vive, “penetra” o se abisma, será como un puño que endurece, o como un fruto que vive en nosotros:

el instante se abisma y se penetra, como  
un puño se cierra, como un fruto que  
madura hacia dentro de sí mismo

La presencia resulta a veces un “canto” o un “viento”. La comparación, a manera de palabra -broche *como* es para contarnos algo:

una presencia como un canto súbito,  
como el viento cantando en el incendio

Pero el hombre también transita en medio de la oscuridad, y sabe que puede hallar la transparencia de ese tránsito: “voy por las transparencias como un ciego”. Y el poeta se vuelve universal, se universaliza sensualmente a través de ella: “voy por tu cuerpo como por el mundo”. O cuando el pensamiento puede ser evidencia de seducción todo es posible: “como mi pensamiento vas desnuda”. La claridad de la expresión interior y exterior también pueden darse en este orden: “voy por tus ojos como por el agua”.

La frente, la luna, el pensamiento, el vientre, o los sueños también se

pueden evidenciar del modo que lo dice Paz. Pero las menciones *sensuales*, es el despertar de los sentidos, del modo lírico, o revitalizador - amoroso:

voy por tu frente como por la luna,  
como por la nube por tu pensamiento,  
voy por tu vientre como por tus sueños

El cuerpo femenino y su erotización poética receptiona en la poética de Paz, un primer orden. El talle de la mujer resulta sonora o delgada; el cuerpo, una zona boscosa; o es el sendero que sube a la cima; en fin, aquí las comparaciones:

voy por tu talle como por un río,  
voy por tu cuerpo como por un bosque,  
como por un sendero en la montaña

El ave siempre en su vuelo, tránsito o movilidad indica una noticia, una vida horaria, un día especial dentro de todos los días de su vida. Aquí la comparación se transmuta en el poeta, que lo dice: “busco una fecha viva como un pájaro”.

Entre lo dramático y lo que florece se desenvuelve la siguiente comparación: “como un puño se cierra, como un fruto/que madura hacia dentro de sí mismo”. La historia del amor se escribe en la piel de los amantes. Pero la pasión de entre ambos, se vive, se vive en lo que hicieron o dejaron de hacer: “escribes en mi piel/y esas heridas como un traje de llamas me recubren”. La dramaticidad lírica de comparación que se leen en los siguientes versos, son a su vez de reconocimiento aniquilador y de viva herida:

te yergues  
como un fulgor que se congela en hacha,  
como luz que desuella, fascinante  
como el cadalso para el condenado

O esta comparación que resulta a veces desolador, pero evidente: “hablando solo como el viento loco”. La siguiente comparación es el eslabón poético de origen surrealista. El cuarto que estalla en sus vivencias puede aca-

so parecer una real ilusión: “el cuarto como un fruto se entreabre/o estalla como un astro taciturno”. Los dos versos que siguen, son los dos versos broches o símbolos de la poesía de Octavio Paz. Cuando dos se aman, aún si se besan con toda la edad del universo, ese universo puede o debe cambiar. Y es que el amor verdadero puede hacer este milagro. Por eso Octavio Paz lo dice, de modo tan magistral:

si dos se besan  
el mundo cambia

La comparación que sigue es congelador. Los hermanos que se traslucen han cometido el error y la errancia de convivir:

el incesto  
de los hermanos como dos espejos  
enamorado de su semejanza

Hermoso, realmente hermosísimo resultan los siguientes versos que Octavio Paz ha escrito en *Piedra de sol*. La vida del amor hecho verdad, aún de verdad poética; de comparar la vida, y la amada que vive en él “como una ardilla entre mis manos”. Podemos leer:

y tú a mi lado  
caminas como un árbol, como un río  
caminas y me hablas como un río,  
creces como una espiga entre mis manos,  
lates como una ardilla entre mis manos,  
vuelas como mil pájaros

## PREGUNTAS RETÓRICAS

Pocos son los versos de preguntas que hemos podido encontrar en *Piedra de sol*. Casi podríamos añadir que los poquísimos que existen, en todo caso, asumen sus valores semánticos de interpretación. Sobre la pregunta de la vida y su existencia, Paz nos pregunta: “—¿ la vida, cuándo fue de veras nuestra ?/¿ cuándo somos de veras lo que somos ?”.

Entre el grito, el silencio, y el tiempo; el poeta se pregunta en forma re-

tórica, resultan siempre varias respuestas por aceptar. ¿Será cierto? Mejor leamos: “y el grito/en la tarde del viernes?, y el silencio/que se cubre de signos, el silencio/que dice sin decir, ¿no dice nada?./¿no son nada los gritos de los hombres?./¿no pasa nada cuando pasa el tiempo?”. O esta pregunta que sólo busca un indicador: “¿no pasa nada, sólo un parpadeo?”. Estas dos versiones revelan cierta autobiografía del poeta. Con la compañera se ha probado y comprado: uvas o gardenias, en evidentes lugares: “¿comimos uvas en Bidart? ¿compramos/gardenias en Perote?”.

El preguntar sobre los orígenes precolombinos de Oaxaca, del México Azteca; pero también sobre el actual tiempo recobrado, puede darnos señas o indicios a través de los espejos que subyacen en el cuarto del poeta; desde luego, después de haber pasado una estancia en la ciudad que la denomina, o le aconteció algo: “¿caminé por la noche de Oaxaca,/inmensa y verdinegra como un árbol,/hablando sólo como el viento loco/y al llegar a mi cuarto-siempre un cuarto-/no me reconocieron los espejos?”. Volver a sentir, en ese “octubre”, puede desdoblarse hacia el *otro*, la *otredad* que el poeta inventa, o “yo lo invento”, lo dice. Aquí las preguntas de orden retórico, enigmático, y del lugar, quiere referirse algo más: “¿por la Reforma Carmen me decía/“no pesa el aire, aquí siempre es octubre”,/o se lo dijo a otro que he perdido o yo lo invento y nadie me lo ha dicho?”. Entre dos planos, la pregunta se hace real y vivencial. Así lo dice: “¿subimos junto a la torre,/vimos caer la tarde desde el arrecife?”. Plantear hechos, en Christopher Street, hace una década, y con “Filis”, hace que los veranos sean aún recordados con tal exactitud lírica: “¿hacia planes/para el verano- y todos los veranos-/en Christopher Street, hace diez años,/con Filis que tenía dos hoyuelos/donde bebían luz los gorriones?”. O esta pregunta que es además un rebrotar sobre la verdadera vida: “-¿o es al revés: caer en esos ojos/es volver a la vida verdadera?”. ¿Y la vida, qué es? ¿Qué somos? ¿Qué se hizo? O mejor dicho, el poeta que busca en la filosofía su pregunta retórica, su respuesta por la vida que acaso perteneció a los otros, o no nos perteneció, y que al fin qué es. Paz por eso nos hace la pregunta: “- ¿la vida, cuándo fue de veras nuestra?./¿cuándo somos de veras lo que somos?”.

## LENGUAJE EXCLAMATIVO

El único momento exclamativo que se puede encontrar en *Piedra de sol* es el que sigue. El tema de la *otredad* está aquí presente. Podemos leerlo:

¡caer, volver, soñarme y que me sueñen  
otros ojos futuros, otra vida,  
otras nubes, morirme de otra muerte!

**PALABRAS O VERSOS QUE HABLAN DEL BIEN.** Por sí solas estas palabra o versos (o parte de versos) nos explican todo. Todas estas palabras indicarán su función de bien, bondad, esperanza, denominaciones positivas, etc. Veamos los siguientes:

“un chopo de agua”, “un árbol bien plantado”, “avanza”, “llega siempre”, “un caminar tranquilo”, “verde soberanía”, “deslumbramiento de las alas”, “se abren en mitad del cielo”, “el bosque con su canto”, “felicidades inminentes”, “horas de luz”, “mundo con sus marcos y sus montes”, “cuerpo de luz”, “vientre de luz”, “cuerpo color de nube”, “el mundo ya es visible por tu cuerpo”, “voy por las transparencias”, “bosque de pilares encantados”, “otoño diáfano”, “color durazno”, “voy por tus ojos como por el agua”, “voy por tu frente como por la luna”, “la falda de maíz ondula y canta”, “tu falda de agua”, “tu boca de agua”, “un sendero en la montaña”, “tu blanca frente”, “busco una fecha viva como un pájaro”, “la hora maduraba”, “el otoño caminaba”, “una piel más dorada y transparente”, “balcones verdes de la lluvia”, “te pareces al árbol y a la nube”, “fuente en la peña”, “grano de anís”, “pastora de los valles submarinos”, “uva de vida”, “señora de la flauta y del relámpago”, “ramo de rosas para el fusilado”, “espiga”, “amenazado por la algarabía”, “como un fruto / que madura”, “echa raíces”, “árbol mental”, “mirada niña”, “padre joven”, “mirada madre”, “el padre grande”, “vida verdadera”, “soñarme y que me sueñen”, “bebían luz los gorriones”, “yo lo invento”, “desde el hotel Vernet vimos al alba”, “bailar con los castaños”, “un parque”, “alguien se peina”, “alguien canta a mi lado”, “alguien se viste”, “en la Plaza del Angel las mujeres / cosían y cantaban con sus hijos”, “los dos se amaron y se desnudaron”, “porción eterna”, “paraíso”, “recobrar nuestra herencia”, “verdad de dos”, “las ramas del durazno”, “golpe de luz”, “el silencio se esparce en olas verdes”, “todo lo que tocamos fosforece”, “mausoleos de lujo”, “cada moldura es nube”, “cada puer-

ta / da al mar”, “cada mesa / es un festín”, “coge esta riqueza”, “come da la vida”, “tiéndete al pie del árbol”, “bebe el agua”, “todo se transfigura y es sagrado”, “es el centro del mundo cada cuarto”, “es la primera noche”, “el primer día”, “el mundo nace cuando dos se besan”, “gota de luz”, “el cuarto como un fruto se entreabre”, “Club Vegetariano”, “la Cruz Roja”, “padre de pueblos”, “el arquitecto / del porvenir”, “el hijo predilecto de la Iglesia”, “agua bendita”, “instante inmenso”, “la gloria que es ser / hombres”, “compartir el pan, el sol”, “el olvidado asombro de estar vivo”, “si dos se besan / el mundo cambia”, “brotan alas”, “el vino es vino”, “el pan vuelve a saber”, “el agua es agua”, “el mundo cambia / si dos se miran y se reconocen”, “la tomó por esposa”, “mejor la castidad”, “difícil diamante de los santos”, “nupcias de la quietud y el movimiento”, “petalo de cristal”, “vibrante transparencia”, “lo que llamamos Dios”, “plenitud de presencias y de nombres”, “me hablas como un río”, “creces como una espiga entre mis manos”, “vuelas como mil pájaros”, “tu cabeza / es un astro pequeño entre mis manos”, “el mundo reverdece”, “comiendo una naranja”, “el cielo baja”, “el mundo cambia / si dos, vertiginosos y enlazados, / caen sobre la yerba”, “los árboles ascienden”, “la blanca tribu de las nubes”, “tiempo total donde no pasa nada”, “transcurrir dichoso”, “parpadear”, “cruzó un ángel este instante”, “grande como la vida de cien soles”, “sano de la vida”, “la vida que nace”, “el monumento somos de una vida”, “todo somos / la vida”, “pan de sol para los otros”, “mi cara verdadera”, “de chofer y de nube y de marino”, “torre de claridad”, “reina del alba”, “virgen lunar”, “madre del agua madre”, “cuerpo del mundo”, “recógeme en tus ojos”, “ata mis huesos divididos”, “sopla / sobre mi ser”, “señora de semillas”, “el día es inmortal”, “crece”, “acaba de nacer y nunca acaba”, “cada día es nacer”, “un nacimiento / es cada amanecer y yo amanezco”, “puerta del ser”, “déjame ver el rostro de este día”, “déjame ver el rostro de esta noche”, “todo se comunica”, “puente de latidos”, “aprende a ser también”, “labra tu cara”, “trabaja tus facciones”, “ten un rostro / para mirar mi rostro y que te mire”, “como un rumor de luz el mar cantaba”, “magia de espejos”, “un sauce de cristal”, “llega siempre”.

**PALABRAS O VERSOS QUE HABLAN DEL MAL.** El tema del mal o el universo dramático que se percibe en *Piedra de sol* es notable, y suman una buena mayoría. Lo cual indica que el poeta ha querido retratarnos un universo aniquilador, violento, angustiado, anulador, mortal, mítico - revulsivo, entre otras simbolizaciones. Podemos en todo caso percibirlos en las siguientes expresiones poéticas:

“el aciago / fulgor de la desdicha”, “petrificado el bosque”, “ramas que se desvanecen”, “el viento cantando en el incendio”, “un reflejo me borra”, “la sangre sus misterios paralelos”, “te cubren como yedra”, “una muralla que la luz divide”, “paraje de sal”, “los tigres beben sueño en esos ojos”, “el colibrí se quema”, “todas las noches llueves”, “un abismo brusco se termina”, “pensamientos afilados”, “a mi sombra despeñada se destroza”, “prosigo sin cuerpo”, “fin de la memoria”, “salón vacío”, “se pudren todos los veranos”, “la sed arde”, “rostro desvanecido”, “mano que se deshace”, “cabelleras de arañas”, “rostro de relámpago y tormenta”, “jardín a oscuras”, “no hay nadie”, “cae el año”, “caigo a fondo”, “imagen destrozada”, “patios de piedra”, “te pareces al filo de la espada”, “la copa de sangre del verdugo”, “yedra que avanza, envuelve y desarraiga / al alma y la divide de sí misma”, “escritura de fuego”, “grieta en la roca”, “reina de serpientes”, “mortal que da penas”, “guardiana del valle de los muertos”, “planta venenosa”, “flor de resurrección”, “sal en la herida”, “luna del patíbulo”, “granada”, “rostro de llamas”, “rostro devorado”, “rostro perseguido”, “años fantasmas”, “arde el instante”, “cierra el paso al futuro”, “contra un sueño”, “duramente esculpido contra el sueño”, “el tiempo se desboca”, “golpea las puertas de mi alma”, “el mundo con su horario carnicero”, “frente ciega”, “se desmoronan”, “pesadumbre de la noche”, “mi pensamiento humilla”, “mi sangre camina más despacio”, “mis dientes se aflojan”, “mis ojos / se anublan”, “horrores vacíos acumulan”, “el instante se abisma”, “rodeado de muerte”, “amenazado”, “lúgubre bostezo”, “muerte vivaz y enmascarada”, “como un puño se cierra”, armada de navajas invisibles”, “roja escritura indescifrable”, “un traje de llamas me recubren”, “ardo sin consumirme”, “en tus ojos no hay agua, son de piedra”, “tu sabes a polvo”, “tiempo emponzoñado”, “tu cuerpo sabe a pozo sin salida”, “los ojos del sediento”, “tú me llevas ciego de la mano”, “un fulgor que se congela en hacha”, “luz que desuella”, “el cadalso para el condenado”, “como el látigo”, “palabras afiladas”, “cavan / mi pecho”, “uno a uno me arrancas los recuerdos”, “gruñen entre los cerdos o se pudren / comidos por el sol en un barranco”, “larga herida”, “presente sin ventanas”, “atroz escama”, “Melusina, brillar verdosa al alba / dormías enroscada entre las sabanas”, “gritaste como un pájaro”, “caíste sin fin”, “quebrada y blanca”, “nada quedó de ti sino tu grito”, “no hay nadie”, “no eres nadie”, “un montón de ceniza”, “un cuchillo mellado”, “un pellejo colgado de unos huesos”, “un racimo ya seco”, “un hoyo negro”, “niña ahogada hace mil años”, “miradas enterradas en un pozo”, “trampas de la muerte”, “caer”, “morirme de otra muerte”, “sonó la alarma y hubo gritos”, “casas arrodilladas en el polvo”, “torres hendidas”, “frentes escupidas”, “huracán de los motores”, “herencia arrebatada”, “ladrones de vida hace mil siglos”,

“cuartos a la deriva”, “ciudades que se van a pique”, “nombres como heridas”, “niños oxidados”, “trampas”, “celdas”, “cavernas encantadas”, “las leyes comidas de ratones”, “las cárceles”, “las rejas de papel”, “las alambradas”, “las púas y los pinchos”, “el escorpión meloso”, “el tigre con chistera”, “el burro pedagogo”, “el cocodrilo / metido a redentor”, “el tiburón”, “el cerdo uniformado”, “negra dentadura”, “las máscaras podridas”, “que dividen al hombre de los hombres”, “se derrumban”, “unidad perdida”, “el desamparo”, “amar es combatir”, “en las espaldas del esclavo”, “perpetua cadena condenado”, “amo sin rostro”, “déjame ser tu puta”, “lo castraron”, “mejor el crimen”, “los amantes suicidas”, “mejor come el pan envenenado”, “el adulterio en lechos de ceniza”, “la yedra ponzoñosa”, “mejor ser lapidado”, “exprime la sustancia de la vida”, “los minutos en cárceles”, “mierda abstracta”, “camino a tuestas por los corredores”, “perdemos nuestros nombres”, “flotamos / a la deriva”, “el primer crimen”, “la mirada incrédula del muerto”, “al caer en el llano ceniciento”, “mugido inmenso”, “repetido grito de Casandra”, “más fuerte que los gritos de las olas”, “Sócrates en cadena”, “el chacal que diserta entre las ruinas”, “Moctezuma / en el lecho de espinas de su insomnio”, “el viaje en la carreta hacia la muerte”, “la mandíbula rota entre las manos”, “el estertor de Trotsky y sus quejidos”, “¿por qué me matan?”, “los carajos”, “los ayes”, “los silencios / del criminal”, “el pobre diablo”, “cementérios de frases y de anécdotas”, “los perros retóricos”, “el ruido oscuro / que hacemos al morir”, “huesos machacados en la riña”, “la boca de espuma del profeta”, “el grito del verdugo”, “el grito de la víctima”, “son llamas / los ojos”, “son llamas lo que miran”, “llama la oreja”, “brasa los labios”, “tizón la lengua”, “todo se quema”, “el universo es llama”, “al fin humo”, “los gritos de los hombres”, “no hay redención”, “los muertos están fijos en su muerte”, “no pueden morir de otra muerte”, “desde su muerte / sin remedio nos miran sin mirarnos”, “su muerte ya es la estatua de ser vida”, “un rey fantasma rige tus latidos”, “tu dura máscara / labra sobre tu rostro cambiante”, “a solas sino vértigo y vacío”, “muecas en el espejo”, “horror y vómito”, “vida que nos desvive y enajena”, “oh muerte”, “vida y muerte / pactan en ti”, “casa de la muerte”, “caigo sin fin desde mi nacimiento”, “caigo en mí mismo sin tocar mi fondo”, “reconcilia mis cenizas”, “arco de sangre”, “llévame al otro lado de esta noche”, “para mirar la vida hasta la muerte”, “se despeñó el instante en otro y otro”, “dormí sueños de piedra”, “sangre encarcelada”, “todas las puertas se desmoronaban”, “me arrancaba de mí”, “me separaba / de mí bruto dormir siglos de piedra”.

## MUESTRA DE TEMAS O MENCIONES TEMÁTICAS EN *PIEDRA DE SOL*

**AGUA.** El agua vista y presentada por Paz en *Piedra de sol* resulta sustancial. De un poeta mexicano que proviene de un país que estuvo rodeado de lagos o lagunas, y que aún vive además rodeado de este elemento primordial. Aquí el agua que vista desde nuestra conciencia resulta una presencia de movimiento, de mar marítimo:

*agua* que con los párpados cerrados  
mana toda la noche profecías,  
unánime presencia en oleaje,  
ola tras ola hasta cubrirlo todo

Ir por el transcurso de este elemento es ilustrarnos de pureza; pero peligró, acecha la sensualidad que quizá devorará esa pertenencia:

voy por tus ojos como por el *agua*  
los tigres beben sueño en esos ojos

Y la transparencia de la vestimenta femenina es clara y pura: “tu falda de *agua*”. La sensualidad de sed amorosa está presente aquí: “abres mi pecho con tus dedos de *agua*/cierras mis ojos con tu boca de *agua*”. La naturaleza del árbol está pletórica, regada y vivificadora: “hunde raíces de *agua* un árbol líquido”. Pero también por buscar la sed de amar, se puede encontrar la opacidad fría y sin esperanza, que lo dice: “ardo sin consumirme, busco el *agua*,/y en tus ojos no hay *agua*, son de piedra”. Metáfora surrealista, pórtico que anuncia el mar ancho y espacioso, abriéndose a la vista: “cada puerta/da al *mar*...”. Nada tan valioso como el agua para vivir y permanecer vivos. El poeta nos recuerda, si es que nos acercamos: “come de la vida, tiéndete al pie del árbol, bebe el *agua*!”. Pero el agua bendita, de los santos óleos, el agua que lava nuestros pecados, cristiano y presente, puede lavar esa “dentadura” pecadora, engendredora del placer, o desvarío: “que se lava la negra dentadura/con el *agua* bendita...”. Y nada es más claro: “el *agua* es *agua*”. O el lenguaje simbólico del agua reencarnada en la madre, es nutridora: “madre del *agua* madre”.

**SER.** La búsqueda del ser es un tránsito metafórico que muchas veces el hombre realiza para hallar en esas profundidades, qué es el ser, o el rostro de ese ser. El poeta aquí realiza en idéntica forma esa búsqueda, aunque luego halla un rostro tormentoso y angustiado, lo dice:

a la salida de mi frente busco,  
busco sin encontrar, busco un instante,  
un *rostro* de relámpago y tormenta

Paz de otro modo se identifica como un ser herido o abandonado, que de algún modo se cualifica:

no hay nada en *mi* sino una larga herida,  
una oquedad que ya nadie recorre

El ser en profundidad, inevitablemente después de muerto pasa a ser una serie de cosas, que otros recuerdan. En este caso, a la respuesta de “no eres nadie”, ahora; fue en otrora época, un “montón de ceniza” borrado por el tiempo, que fue un ser trabajador, o algo parecido; es ahora un “pellejo” de huesos colgados, y hasta súbitamente alguien o la niña aparece en forma milenaria: “no hay nadie, no *eres* nadie,/un montón de ceniza y una escoba,/un cuchillo mellado y un plumero,/un pellejo colgado de unos huesos,/un racimo ya seco, un hoyo negro/y en el fondo del hoyo los dos ojos/de una niña ahogada hace mil años”.

Un ser sonámbulo que no sabe dónde estuvo, que ha perdido la ruta de la memoria, la de los demás, se pregunta: “dónde *estuve*, quién *fui*, cómo te *llamas*, cómo me *llamo yo*”. El ser total es un ser que a veces le falta algo, porque así es la vida. Solidario o no, une cuerpo y alma; pero filosofa y se anula, no tiene tiempo, pero vive realizándose en la idealización de estos versos: “no hay *tú* ni *yo*, mañana, ayer ni *nombres*,/verdad de dos en sólo un cuerpo y alma,/oh *ser* total...”. Y la identidad del hombre siempre ha sido el rol principal del hombre, desamparado o sabedor de su presencia, bastan para que Paz nos diga: “el desamparo/que es *ser* hombre es, la gloria que es *ser* hombres”.

El “ser sin nombre” con máscaras yuxtapuestas viviendo en sociedad, aparecerá Dios en su transparencia para guiarlo o descubrirlo entre los otros, con vida y contemplándose en el mundo y su alrededor:

el mundo se despoja de sus máscaras  
y en su centro, vibrante transparencia,  
lo que llamamos Dios, el *ser* sin nombre,  
se contempla en la nada, el *ser* sin rostro  
emerge de sí mismo, sol de soles,  
plenitud de *presencias* y de *nombres*

Para que el ser pueda ser identificado también necesita de los otros, su existencia es metafísica y real, pero debe compararse:

para que pueda *ser* he de *ser* otro,  
salir de *mí*, buscarme entre los *otros*

El poeta sólo pide que a su ser no lo abandonen, y descansen eternamente en su morada final, reunido en su exacto punto, donde lo solicita:

ata mis huesos divididos, sopla  
sobre mi *ser*, entiérrame en tu tierra,  
tu silencio de paz al pensamiento

El destino del ser es llevado a espacios de naturalezas donde pueda verse ya, en plena luz, en plena noche, pero despertado. Paz ha logrado decirnos:

puerta del *ser*, despiértame, amanece,  
déjame ver el rostro de este día,  
déjame ver el rostro de esta noche

En otros versos insiste sobre lo mismo, pero añade otras variaciones, lo dice en forma anafórica esta vez. Detrás de la puerta, el hombre encuentra a otro ser que podrá despertarlo para iniciar su travesía comunicadora. Pero el poeta se pregunta y le aconseja conservar su identidad hasta el confín de la vida. Paz es expresivo y real hasta expresarse en esta forma:

puerta del *ser*: abre tu *ser*, despierta,  
aprende a *ser* también, labra tu cara,  
trabaja tus facciones, ten un rostro  
para mirar mi rostro y que te mire,  
para mirar la vida hasta la muerte

**RÍO.** En tres momentos Paz compara al río. Primero como tránsito humano, segundo: sensibiliza su desplazamiento en la amada y se da a ella “como por un río”; y el tercero: el tránsito de la otra persona y su habla sonora y refrescante:

un caminar de *río* que se curva  
(...)  
voy por tu talle como por un *río*  
(...)  
como un *río*  
caminas y me hablas como un *río*

**VIDA.** El tema de la vida no está exenta en el desarrollo poético de *Piedra de sol*. A propósito de ello, Paz filosofa y se pregunta, o nos pregunta; todas las aristas de la vida son revisitadas por el poeta. A manera de ejemplos, aquí el poeta nos propone, nos habla de la mala vida, de quienes hurtan la vida ajena, de quienes exprimen la vida, o vamos ajenos y hacemos de la vida un narcisismo propio, o una vida que no es nuestra, en la que todos somos vida, la que nos enajena, o se opone entre vida y muerte; éstas y otras cosas más, podemos sacar conclusiones en los siguientes versos:

oh *vida* por *vivir* y ya *vivida*,  
tiempo que vuelve en una marejada  
y se retira sin volver el rostro  
(...)  
recobrar nuestra herencia arrebatada  
por ladrones de *vida* hace mil siglos,  
(...)  
mejor ser lapidado  
en las plazas que dar vuelta a la noria  
que exprime la sustancia de la *vida*

(...)

(silencio: cruzó un ángel este instante  
grande como la *vida* de cien soles)

(...)

el monumento somos de una *vida*  
ajena y no *vivida*, apenas nuestra

(...)

la *vida* no es de nadie, todos somos  
la *vida* –pan de sol para los otros,  
los otros todos que nosotros somos–

(...)

La *vida* es otra, siempre allá, más lejos,  
fuera de ti, de mí, siempre horizonte,  
*vida* que nos desvive y enajena,  
que nos inventa un rostro y lo desgasta,  
hambre de ser, oh muerte, pan de todos

**CUERPO.** Existen cuerpos gloriosos, cuerpos seductores, cuerpos como mundos o pensamientos sensuales. Es evidente en el temario poético de Octavio Paz el tema del cuerpo. En el presente caso la erotización del cuerpo está presente en cada una de sus muestras, sea en sus órganos o espacio. Pero esa erotización comparativa femenina es tal vez el lado enriquecedor de *Piedra de sol* que acaso presenta:

la hora centellea y tiene *cuerpo*,  
el mundo ya es visible por tu *cuerpo*

(...)

voy por tu *cuerpo* como por el mundo,  
tu *vientre* es una plaza soleada,  
tus *pechos* dos iglesias donde oficia  
la sangre sus misterios paralelos

(...)

voy por tus *ojos* como por el agua

(...)

voy, por tu *frente* como por la luna

(...)

voy por tu *vientre* como por tus sueños

(...)  
abres mi *pecho* con tus dedos de agua,  
cierras mis *ojos* con tu *boca* de agua,  
sobre mis *huesos* llueves, en mi *pecho*  
hunde raíces de agua un árbol líquido  
(...)  
voy por tu *cuerpo* como por un bosque

**NOCHE.** Las menciones de la noche alcanzan muchas veces su sortilegio, símbolos, aventuras y realidades, sean ficticias o reales. El grupo de ejemplos siguientes presentan a la noche de diferentes modos. La noche profética, la noche del rescate, la súbita aparición del pensamiento nocturno, la amenaza de la noche lúgubre, o reencarnada en la “señora de la noche”, la solicitud de alguien que espera, o la noche y su aventura de encontrarse con los otros nombres y seres; en todos ellos aparecen la noche en evidencias o insinuaciones:

mana toda la *noche* profecías  
(...)  
no hay nada frente a mí, sólo un instante  
rescatado esta *noche*  
(...)  
duramente esculpido contra el sueño,  
arrancado a la nada de esta *noche*  
(...)  
amenazado  
por la *noche* y su lúgubre bostezo  
(...)  
vida y muerte  
pactan en tí, señora de la *noche*  
(...)  
déjame ver el rostro de esta *noche*

**EL ÁRBOL.** El tema del árbol en Octavio Paz ha sido fundamental en toda la obra poética; aún en cada libro, ha reelaborado insistentemente este tema poético. Y en cada cual, el árbol ha sido presentado prismáticamente. En *Piedra de sol*, el tema del árbol ha sido tocado nuevamente. Aquí una serie de

ejemplos, el árbol (es) los presenta como un árbol danzante que vive, que se ve recorriendo de noche, o se parece a él; o los presenta en su ramaje en frutos, o le da protección, incluso lo acompaña a caminar, o sube inmenso, y finalmente lo compara con su “cara de árbol”. Aquí las menciones:

un *árbol* bien plantado mas danzante  
(...)  
corriendo entre los *árboles* nocturnos  
(...)  
te pareces al *árbol*  
(...)  
corta los frutos, como de la vida,  
tiéndete al pie del *árbol*  
(...)  
y tú a mi lado  
caminas como un *árbol*

**EL OTRO, LA OTREDAD.** En un estudio significativo que he tratado en otro momento del presente asedio me he referido sobre el tema de la *otredad* o del *otro*. La *otredad* como reencuentro, reflexión y recurrencia poética aparecen también en *Piedra de sol*. Paz en el presente caso habla del *otro* como un sistema de reencuentro, búsqueda, perduración, solidaridad; el “otro” que son todos, a veces, el otro como identidad de cultura y raza, el otro como su fiel reflejo, el otro como estado de existencia, etc. Veamos:

un reflejo me borra, nazco en *otro*  
(...)  
-pan de sol para los *otros*,  
los *otros* todos que nosotros somos-  
(...)  
soy *otro* cuando soy, los actos míos  
son más míos si son también de *todos*,  
para que pueda ser he de ser *otro*  
(...)  
salir de mí, buscarme entre los *otros*,  
los *otros* que no son si yo no existo,  
los *otros* que me dan plena existencia,

no soy, no hay yo, siempre somos *nosotros*  
(...)  
mi cara verdadera, la del *otro*,  
mi cara de *nosotros* siempre todos

**CÍRCULO O MODO CIRCULAR.** El tema de la circularidad es también el eje central en *Piedra de sol*. Los ejemplos que vamos citar, entresacados del poema, mencionan o *sugieren* la circularidad poética; a veces, como en el inicio de los primeros versos de este poema, el poeta enumera cosas, estados, estancias, naturalezas para volver hacia el rodeo, en espiral poética: a los días circulares:

un sauce de cristal, un chopo de agua,  
un alto surtidor que el viento arquea,  
un árbol bien plantado más danzante,  
un caminar de río que se curva,  
avanza, retrocede, da un rodeo  
y llega siempre:

Los espacios circulares buscan su espacio o espacios, buscan los reiterativos rostros, en un instante, y en muchos; leamos:

años fantasmas, días circulares  
que dan al mismo patio, al mismo muro,  
arde al instante y son un solo rostro  
los sucesivos rostros de la llama

Vuelve a los ejes del mundo:

todo se transfigura y es sagrado,  
es el centro del mundo cada cuarto,  
es la primera noche, el primer día

O se reencuentran como en el inicio:

el mundo cambia  
si dos se miran y se reconocen

O retornan para querer encontrar el rostro amado:

vuelvo adonde empecé, busco tu rostro

O se dirige a ese “tú”, para reordenar sus “galerías”, donde al retornar llegan a su centro matriz:

y tú me llevas ciego de la mano  
por esas galerías obstinadas  
hacia el centro del círculo

**LUZ.** La luz como fulgor, presagio, presencia, internamiento, división, compañía, calor humano, natural, ficticio, zoológico, lírico, o comparado, aparece en los siguientes ejemplos. La luz temporal, de día, solar, permanecida en la piel que vibra, residiendo una estancia, esta allí en el fruto iluminado como objetos de lujo, deseando algo carnal, o presintiendo hechos dramáticos, etc. Veamos los ejemplos siguientes:

cuerpo de *luz* filtrada por un ágata,  
piernas de *luz*, vientre de *luz*  
(...)  
tigre color de *luz*  
(...)  
como un *fulgor* que se congela en hacha,  
como *luz* que desuella  
(...)  
cuartos que son navíos que se mecen  
en un golfo de *luz*; o submarinos:  
el silencio se esparce en olas verdes,  
todo lo que tocamos *fosforece*

**MAR.** Las menciones del mar en este caso, son pocas. El mar en su oleaje, perteneciendo al mundo, comparado con la ciudad que lo acecha, que escribe con su sonido el oleaje, o la presenta frente a una puerta que se abre con vista al mar, o finalmente el canto sonoro del mar. Veamos:

*oleaje, ola tras ola* hasta cubrirlo todo,  
verde soberanía sin ocaso.

(...)

una mirada que sostiene en vilo  
al mundo con sus *mares*

(...)

eres una ciudad que el *mar* asedia

(...)

escritura del *mar* sobre el basalto

(...)

cada puerta

da al *mar*

(...)

como un rumor de luz el *mar* cantaba

**LLAMA.** La llama como flujo de fuego y exterminación destruye todo. Pero también la llama convertida en fuego o pasión, nos mantiene vivos; o a veces convoca a los otros en su mirada y presencia, como los evidentes ejemplos:

vestida del color de mis *deseos*

(...)

el colibrí se quema en esas *llamas*

(...)

rostro de *llamas*

(...)

los sucesivos rostros de la *llama*

El siguiente grupo estrófico de versos es una evidencia notable del tema de la llama. Paz para presentarlo se dirige a los otros. La llama pasional, de orden amoroso, la llama que toca y se presenta, que quema y se idealiza, hasta el universo que se incendia, aniquila, destruye, y arde todo, hasta ser lo que dice Paz:

son *llamas*

los ojos y son *llamas* lo que miran,

*llama* la oreja y el sonido *llama*,

brasa los labios y tizón la lengua,

el tacto y lo que toca, el pensamiento  
y lo pensado, *llama* el que lo piensa,  
todo se quema, el universo es *llama*,  
arde la misma nada que no es nada  
sino un pensar en *llamas*, al fin humo:  
no hay verdugo ni víctima ....

**VIENTO.** Las menciones del viento aparece como doblándose como “un alto surtidor”, o escribe su paso por el desierto, o se da pletórica en su viento sin lógica, leamos:

un alto surtidor que el *viento* arquea  
(...)  
escritura del *viento* en el desierto  
(...)  
hablando solo como el *viento* loco

**SOÑAR O SUEÑO.** El sueño como realidad y como proyección aparece en *Piedra de sol*, pero muy de soslayo, en las siguientes menciones. El ansia amorosa y el deseo conquistado, la sensualidad de vientre, o la contrariedad del soñar, y la otredad de piedra, están aquí:

vestida del color de mis *deseos*  
(...)  
voy por tu vientre como por tus *sueños*  
(...)  
                  contra un *sueño*  
de ayuntadas imágenes *soñado*,  
duramente enculpido contra el *sueño*  
(...)  
dormí *sueños* de piedra que no *sueña*

**PIEDRA.** La piedra es el símbolo de varias cosas: civilizaciones, mitos, seres y simbolizaciones. El título del poema *Piedra de sol* (que en otro momento

nos hemos referido) es un símbolo real de la cultura azteca; y que en estas menciones, la piedra de “jade” guarda su “escritura de fuego”, aparece con evidencias tocadas por el agua, comparado como “peñasco” donde se reúnen las águilas, o insiste verlo el poeta dormido como “piedra”, y se da un orden circular que siempre llega o retorna. Leamos:

*PIEDRA DE SOL*

(...)

escritura de fuego sobre el *jade*

(...)

fuelle en la *peña*

(...)

*peñasco* de las águilas

(..)

dormí sueños de *piedra* que no sueña

y al cabo de los años como *piedras*

oí cantar mi sangre encarcelada

**SOL.** Paz es además, un poeta solar, destino azteca que presiente al México solar. El sol como sistema cósmico, el sol hecho piedra solar, metido en la pasión sensualizadora, que aparece a cierta hora en un lugar evidente, reunido por sus dioses, central y divino; viviendo su movimiento de luz, que se da en el pan de los otros, descubriendo la otredad mexicana, y como objeto testamentario, a veces. Veamos las menciones sobre el sol, en estos versos:

*PIEDRA DE SOL*

(...)

roca *solar*

(...)

tu vientre es una plaza *soleada*

(...)

busco el *sol* de las cinco de la tarde

templado por los muros de *tezontle*:

(...)

*sol* de *soles*

(...)

la vida- pan de *sol* para los otros

(...)  
y el *sol* entraba a saco por mi frente  
(...)  
testamento del *sol*

**MUNDO.** El mundo ha sido y es, el espacio de comparación poética que los poetas han vuelto casi siempre. Octavio Paz es uno de ellos, con los cuales podemos volverlo a leer. Aquí en *Piedra de sol*, el tema del mundo es de orden universal, y particular. Todos esperan que el mundo cambie, más aún el poeta. Pero en los versos que siguen, Paz compara y sensualiza al mundo reencarnada en la mujer. El mundo visible recorrido en la piel de la mujer, el mundo que se aguarda en su “horario carnicero” y mortal, el mundo como centro de vida terrestre, o cuando “dos se besan”, de veras que el mundo es; porque es “real y tangible” que lo sentimos y lo vemos diariamente, y si se comparte con los demás, ese mundo es realmente hermoso, es realmente como estos versos que siguen:

el *mundo* ya es visible por tu cuerpo  
(...)  
voy por tu cuerpo como por el *mundo*  
(...)  
y golpea las puertas de mi alma  
el *mundo* con su horario carnicero  
(...)  
es el centro del *mundo* cada cuarto  
(...)  
    si dos se besan  
el *mundo* cambia  
(...)  
    el *mundo* cambia  
si dos se miran y se reconocen  
(...)  
el *mundo* reverdece si sonríes  
comiendo una naranja  
(...)  
    el *mundo* cambia  
si dos, vertiginosos y enlazados,

caen sobre la yerba: el cielo baja,  
los árboles ascienden.

**CIUDAD.** Es evidente en este poema la presencia del mundo urbano, las ciudades antiguas o modernas, sea en culturas mexicanas, o en búsqueda de bellezas o nobles naturalezas, en angustiados cuartos, o en personajes y ciudades dominantes:

¿caminé por la noche de *Oaxaca*,  
inmensa y verdinegra como un árbol,  
hablando solo como el viento loco  
y al llegar a mi cuarto- siempre un cuarto-  
no me reconocieron los espejos  
(...)  
el chacal que diserta entre las ruinas  
de *Ninive*  
(...)  
cuartos a la deriva  
entre *ciudades* que se van a pique,  
cuartos y *calles*, nombres con heridas  
(...)  
¿desde el *Hotel Vernet* vimos al alba  
bailar con los castaños

**ESPACIO.** El espacio como territorio es un espacio que se da libre o abierto como en el presente caso:

el *espacio*  
sólo es luz y silencio, sólo *espacio*  
abierto para el águila del ojo

**MIRAR.** La mirada no es de uno solamente. También le pertenecen a los otros que nos miran. Mirada sensual, mirada con sus cosas, miradas de mundos trágicos y surrealizantes, son los evidentes casos:

una *mirada* que sostiene en vilo al  
mundo con sus mares y sus montes

(...)  
mis *miradas* te cubren como yedra  
(...)  
conciencia traspasada por un *ojo*  
que se *mira mirarse* hasta anegarse  
de claridad  
(...)  
yo *vi* tu atroz escama,  
Melusina, brillar verdosa al alba,  
dormías enroscada entre las sábanas

Las miradas a veces oponen vida y muerte. Mirada de reencuentro con la matriz de la madre, el hijo o la niña, o se dan a la vida verdadera en los casos resaltantes de estos versos:

*miradas* enterradas en un pozo,  
*miradas* que nos ven desde el principio,  
*mirada* niña de la madre vieja  
que *ve* en el hijo grande un padre joven,  
mirada madre de la niña sola  
que *ve* en el padre grande un hijo niño,  
*miradas* que nos *miran* desde el fondo  
de la vida y son trampas de la muerte  
-¿o es al revés: caer en esos *ojos*  
es volver a la vida verdadera?

Descubrir los rostros femeninos a través de lo que podemos verlas, nos recuerda ver el rostro verdadero o la de los otros; cuando la curiosidad humana sabe que ver las esencias de la naturaleza, es idealizar sus motivos:

Eloísa, Perséfone, María,  
muestra tu rostro al fin para que *vea*  
mi cara verdadera, la del otro  
(...)  
déjame *ver* el rostro de este día,  
déjame *ver* el rostro de esta noche,  
todo se comunica y transfigura

**OJOS.** El ojo es la conciencia de la mirada, el telescopio del análisis del que ve y observa, la visión biológica, el hechizo del amor, el lenguaje de la sensualidad, la escritura visible, las temporadas de la comunidad, la lectura de la vida, etc. Aquí algunos ejemplos con las menciones del ojo:

voy por tus *ojos* como por el agua  
los tigres beben sueño en esos *ojos*  
(...)  
cierra el paso al futuro un par de *ojos*  
(...)  
y en tus *ojos* no hay agua, son de piedra  
(...)  
conciencia traspasada por un *ojo*  
que se mira mirarse hasta anegarse  
de claridad  
(...)  
y en el fondo del hoyo los dos *ojos*  
de una niña ahogada hace mil años  
(...)  
son llamas  
los *ojos* y son llamas lo que *miran*  
(...)  
recógeme en tus *ojos*

**SANGRE.** En los tres casos siguientes, la sangre se presenta misteriosa y oficiante, al filo del verdugo, en el encarcelamiento, veamos:

tus pechos dos iglesias donde oficia  
la *sangre* sus misterios paralelos  
(...)  
te pareces al filo de la espada  
y a la copa de *sangre* del verdugo  
(...)  
y al cabo de los años como piedras  
oí cantar mi *sangre* encarcelada

**ROSTRO.** Los múltiples rostros se hacen presentes ahora en estos versos. Rostros enfurecidos y lluviosos; el hombre de múltiples rostros, perseguido en la adolescencia, aparecen pasionales, se esconden en uno solo, o se adueñan por el amo; Paz a veces lo compara y se interna en su voz, o a veces se idealiza en los varios rostros del rostro original. Aquí sus ejemplos:

un *rostro* de relámpago y tormenta  
corriendo entre los árboles nocturnos,  
*rostro* de lluvia en un jardín a oscuras,  
agua tenaz que fluye a mi costado  
(...)  
tiene todos los *rostros* y ninguno  
(...)  
arde el instante y son un solo *rostro*  
los sucesivos *rostros* de la llama  
(...)  
todos los *rostros* son un solo *rostro*  
(...)  
dejar de ser fantasma con un número  
a perpetua cadena condenado  
por un amo sin *rostro*  
(...)  
tu dura máscara  
labra sobre tu *rostro* cambiante  
(...)  
*cara* de sol y arroyo y Pedro y Pablo,  
*cara* de solitario colectivo  
(...)  
ten, un *rostro*  
para mirar mi *rostro* y que te mire  
(...)  
manantial que disuelve nuestros *rostros*  
en el *rostro* sin nombre, el ser sin *rostro*,  
indecible presencia de presencias...

**TIEMPO.** La temporalidad paziana en *Piedra de sol* es milenaria o pertenece a la otredad precolombina azteca. Pero también el tiempo es devorador,

descartable, racional, búsqueda del paraíso perdido, espacio concluido, o por seguir. Es además, una “mirada abstracta” o basura de saldo, devorante o maligno. Todas estas evidencias de temporalidad se presentan aquí:

frutos sabor de *tiempo*  
(...)  
nuestra ración de *tiempo* y paraíso  
(...)  
porque las desnudeces enlazadas  
saltan el *tiempo*  
(...)  
          cerrados como conchas  
el *tiempo* inútilmente los asedia,  
no hay *tiempo* ya, ni muro: espacio, espacio  
  
(...)  
          el *tiempo*  
en monedas de cobre y mierda abstracta  
(...)  
          sacia el *tiempo*

**MUERTE.** *Piedra de sol* es también un poema dramático que señala el mundo trágico y aniquilador. A veces la muerte aparece como una trampa mortal, se muere de a poco, poco a poco. O está presente cuando Robespierre se va en la carreta de “la muerte” rumbo a su exterminio; o Madero que se pregunta “¿por qué me matan?”; el símbolo de los muertos y la presencia eterna de la muerte metido en su soledad infinita; o la muerte que pacta en la nocturnidad, y el símbolo de la casa de la muerte, este y otros hechos o estados, nos presenta Octavio Paz en los siguientes versos:

miradas que nos miran desde el fondo  
de la vida y son trampas de la *muerte*  
(...)  
*morirme* de otra *muerte*  
(...)  
el viaje en la carreta de la *muerte*  
- el viaje interminable mas contado

por Robespierre minuto tras minuto,  
la mandíbula rota entre las manos

(...)

Madero y su mirada  
que nadie contestó: ¿por qué me *matan*?,  
los carajos, *ayes*, los silencios  
del criminal, del santo, el pobre diablo

(...)

los *muertos* están fijos en su *muerte*  
y no pueden *morirse* de otra *muerte*,  
intocables, clavados en su gesto,  
desde su soledad, desde su *muerte*  
sin remedio nos miran sin mirarnos,  
su *muerte* ya es la estatua de su vida

(...)

casa de la *muerte*

(...)

para mirar la vida hasta la *muerte*

Está claro que en esta primera aproximación a *Piedra de Sol* no realizaré una descripción meticulosa, sobre un punto fundamental, sobre la *Nota* que Octavio Paz escribió para la primera edición de este poema (y que naturalmente por obvias razones, Paz eliminó su inclusión en posteriores ediciones); nos referimos, reitero, a la nota explicativa sobre *Piedra Sol*. Esto lo dejo para más adelante. Sin embargo, Paz explica su nota desde un desciframiento mítico, o de carácter simbólico, remontándose a los antiguos mexicanos, y asimismo la “conjunción de Venus y el Sol”; como circularidad de fin y principio de ciclos venusinos, de civilizaciones mitológicas como cosmogónicas, encarnación y temporalidad; la estrecha vinculación de la otredad paziana, y el devenir de un presente cambiante, etc. Para una mayor confrontación y lectura, aquí les ofrezco la citada *Nota* que Paz publicó (en la primera edición, de 1957) de *Piedra de sol*:

En la portada de este libro aparece la cifra 585 escrita con el sistema maya de numeración; asimismo, los signos mexicanos correspondientes al Día 4 Olín (Movimiento) y al Día 4 Ehécatl (Viento) figuran al principio y al fin del poema. Quizá no sea inútil señalar que este poema está compuesto por 584 endecasílabos (los seis últimos no

cuentan porque son idénticos a los seis primeros; en realidad, con ellos no termina sino vuelve a empezar el poema). Este número de versos es igual al de la revolución sinódica del planeta Venus [q], que es de 584 días. Los antiguos mexicanos llevaban la cuenta del ciclo venusino (y de los planetas visibles a simple vista) a partir del Día 4 Olin; el Día 4 Ehécatl señalaba, 584 días después, la conjunción de Venus y el Sol y, en consecuencia, el fin de un ciclo y el principio de otro. El lector interesado puede encontrar más completa (y mejor) información sobre este asunto en los estudios que ha dedicado al tema el licenciado Raúl Noriega, a quien debo estos datos.

El planeta Venus aparece dos veces al día como Estrella de la Mañana (*Phosphorus*) y como Estrella de la Tarde (*Hesperus*). Esta dualidad (Lucifer y Vesper) no ha dejado de impresionar a los hombres de todas las civilizaciones, que han visto en ella un símbolo, una cifra o una encarnación de la ambigüedad esencial del universo. Ehécatl, divinidad del viento, era una de las encarnaciones de Quetzalcoatl, la serpiente emplumada, que concentra las vertientes de la vida. Asociado a la Luna, a la humedad, al agua, a la vegetación naciente, a la muerte y resurrección de la naturaleza, para los antiguos mediterráneos el planeta Venus era un nudo de imágenes y fuerzas ambivalentes Istar, la Dama del Sol, la Piedra Cónica, la Piedra sin Labrar (que recuerda al “pedazo de madera sin pulir” del taoísmo), Afrodita, la cuádruple Venus de Cicerón, la doble diosa de Pausanias, etc.

**AMOR Y EROTISMO.** El *amor* es un tema núcleo del poeta. Ese impulso humano por permanecer en nosotros se configura en esa fuerza de unión y compañía, tanto que el amor se torna en múltiples casos en visión contemplativa del deseo. El amor para Paz se da con ese “otro” u “otra”. Además el amor es ese otro que es elegido libremente. No es por casualidad que se acerque al amor sin contemplación, porque “ella” existe, como en la mejor definición de Bécquer; porque ese “encuentro” es “capital”, decisiva, destinada a marcarnos para siempre con su garra dorada que se llama: “amor, persona amada”, dirá en *Las peras del olmo*.

En *Piedra de sol*, numerosos pasajes estróficos, Paz enuncia el tema del cuerpo. Cuerpo que incita al amor. Erotización suprema de descubrimiento, o comparaciones surrealistas presenta el poeta. Ese “voy” es un tránsito verbal de descubrimiento corporales, de hechizos “carnales”, de comparaciones misteriosas, de sortilegios descubiertos: de míticos oficios, de naturalezas duplicadas, de figuraciones erotizantes:

voy por tu cuerpo como por el mundo,  
tu vientre es una plaza soleada,  
tus pechos dos iglesias donde oficia  
la sangre sus misterios paralelos,

mis miradas te cubren como yedra,  
eres una ciudad que el mar asedia,  
una muralla que la luz divide  
en dos mitades de color durazno,  
un paraje de sal, rocas y pájaros  
bajo la ley del medio día absorto

*De Piedra de Sol*

Y aún siguen las comparaciones, se avivan los sentidos y los deseos. Ese “voy” presenta el “yo” del poeta como el que dirige sus instintos apetecidos frente al cuerpo de la amada que la expone, de la mujer -amor, de la mujer-llama, de la mujer - luna; de sus corporales hechizos: ese reencuentro unificado de origen surrealista independiza sus pensamientos en los pensamientos de la amada:

vestida del color de mis deseos  
como mi pensamiento vas desnuda,  
voy por tus ojos como por el agua,  
los tigres beben sueño en esos ojos,  
el colibrí se quema en esas llamas,  
voy por tu frente como por la luna,  
como la nube por tu pensamiento,  
voy por tu vientre como por tus sueños

Igualmente es “amor”, la palabra libre que el poeta se preocupa en especificarlo. Ese ser que se elige respeta al ser que es libre de elegir ese amor. Por eso dirá: “El amor nos revela la forma más alta de la libertad: libre elección de la necesidad”. En reiteradas ocasiones -para el poeta- el amor, se sella en la unión de los seres, como defendían los surrealistas; ya que esa unión amorosa es “perpetua movilidad”. Ese amor que Paz proclama resulta ser ese sentimiento que nace ante una persona libre, y que aún es posible, porque “puede darnos o retirarnos su presencia”, y que el poeta la proclama en la convocatoria amorosa:

Entro por tus ojos  
Sales por mi boca

Duermes en mi sangre  
Despierto en tu frente

De *Salamandra*

Paz ha explicado en *El laberinto de la soledad* el tema del amor. Y pone como ejemplo y símbolo a André Breton, quien, como se sabe, una de las coordenadas básicas de los surrealistas era el tema del amor. Paz en parte toma este ideal, en tanto la difunde y caracteriza. Paz dice que el amor es “humano”, y es una “creación”; algo que “hemos hecho” y lo hacemos todos. El amor en tanto para el poeta como para nosotros es “libre elección”, aunque imposible para la idea cristiana porque toca el “pecado”. En tanto Paz juzga que la época actual “impide que el amor sea libre elección”, que no es de ninguna manera una elección temática secundaria para el poeta. Tres premisas anuncia Paz: “el amor es escándalo, y desorden, transgresión”.

En *El Mono Gramático* Paz en ejecución magistral nos habla del cuerpo, que acaso es el primer indicador del amor. El amor sin desnudez de los cuerpos no podría haber deslumbramiento inicial. Los propios símbolos corporales son acaso lo emblemático del cuerpo. Quien se entrega, se entrega en el cuerpo del amor expuesto y tocado, así lo anuncia:

Los cuerpos que se desnudan bajo la mirada del otro y bajo la propia, las caricias que los anudan y desanudan la red de sensaciones que los encierra, y los comunica entre ellos al incomunicarlos del mundo, los cuerpos instantáneos que forma dos cuerpos en su afán por ser un solo cuerpo -todo eso se transformaba en trama de símbolos y jeroglíficos.

Amor, cuerpo, y principalmente los “órganos”, son los componentes de la filosofía amorosa oriental. Pero sin deseo, sin deseo esencial no se podría manipular estos símbolos de erotización amorosa. Precisamente en el siguiente pasaje que pertenece a su libro *Conjunciones y disyunciones*, Paz logra definir las fronteras de lo que acaso se indican. El imaginario amoroso se vuelve realidad gracias al deseo que emiten y apetecen los órganos que rigen el cuerpo amoroso. Símbolos de práctica del “yogín y el asceta”, aunque el libertino aca-

be por confundir el deseo auténtico, carnal, fijante. Leamos:

El falo y el coño además de ser objetos (órganos) simbólicos, son emisores de símbolos. Son el lenguaje pasional del cuerpo. Un lenguaje que sólo la enfermedad y la muerte acallan -no la filosofía. El cuerpo es imaginario no por carecer de realidad sino por ser la realidad más real: imagen al fin palpable y, no obstante, cambiante y condenada a la desaparición. Dominar el cuerpo es suprimir las imágenes que emite -y en eso consisten las prácticas del yogín y el asceta. O disipar su realidad- y eso es lo que hace el libertino. Uno y otro se proponen acabar con el cuerpo, con sus imágenes y con sus pesadillas: con su realidad.

#### *De Conjunciones y disyunciones*

La desnudez sólo se torna real cuando se palpa. El poeta desea y alcanza. Pero alcanza el deseo de un cuerpo que lo desea, alcanza el descubrimiento de los actos que vendrán después. Primero el descubrimiento corporal, y después el invento imaginante que tan sólo lo pueden los que desean.

Los sustantivos corporales de la mujer están presente en la siguiente estrofa que pertenece a *Piedra de sol*. Míticas reminiscencias de arquetipo azteca, por un lado, con un pasado femenino que hoy se hace presente gracias a los versos del poeta. Nos hace recordar su poema "*Dama huasteca*", pero de diferente tono temático. Las menciones corporales se entrelazan con sentidos cosmogónicos terrestres y naturales, bajo un enjambre de imágenes acuosas para comparar a la mujer que se concatenan en reiteraciones de sabor amoroso o erótico:

tu falda de maíz ondula y canta,  
tu falda de cristal, tu falda de agua,  
tus labios, tus cabellos, tus miradas,  
toda la noche llueves, todo el día  
abres mi pecho con tus dedos de agua,  
cierras mis ojos con tu boca de agua,  
sobre mis huesos llueves en mi pecho

hunde raíces de agua un árbol líquido

De *Piedra de sol*

Pero de tanto perseguir los hechizos corporales de la citada imagen femenina, hace que alcance una persecución: “mi sombra despeñada se destroza”, ese fluido, constante entre el río, bosque, montaña, órganos vitales, a través del cuerpo, se hace agua, que afilia su pensamiento amoroso -erótico. Aunque se debe proseguir: “busco a tientas”, lo dirá. Pero primero acude a esa búsqueda y todo se destroza en “fragmentos” aunque se prosigue:

voy por tu talle como por un río,  
voy por tu cuerpo como por un bosque,  
como por un sendero en la montaña  
que en un abismo brusco se termina,  
voy por tus pensamientos afilados  
y a la salida de tu blanca frente  
mi sombra despeñada se destroza,  
recojo mis fragmentos uno a uno  
y prosigo sin cuerpo, busco a tientas

De *Piedra de sol*

En el amor la máxima aspiración de la pasión es la desnudez de ambos. Pero si los dos descubren que es *amor verdadero*, también persistirán que ambos conquisten la validez del futuro fruto que anhelan como compensación final de ese auténtico amor. Por eso Paz lo describe y afirma:

los dos se desnudaron y se amaron  
por defender nuestra porción eterna

O con estos versos que siguen, Octavio Paz logra estrechar amor y deseo, luminosidad y pureza amorosa, el universo en su totalidad ya son suyos -desde ese rincón del mundo- en magia amorosa que señala el poeta de modo brillante:

el mundo nace cuando dos se besan,  
gota de luz de entrañas transparentes  
el cuarto como un fruto se entreabre

o estalla como un astro taciturno.

Y de tanto de estarse y compartir, los amantes a veces suelen tener sus diferencias. Hasta que surge el milagro y el deseo, y todo cambia gracias a eso que afirma Paz:

amar es combatir, si dos se besan  
el mundo cambia

Concluye Octavio Paz uniendo dos polos opuestos, en circularidad -de inicio de ciclo (al iniciar el poema) y la vuelta a ese ciclo, que desde luego iniciará otro (sobre todo en la mente de sus lectores). *Piedra de sol* es desde de otro punto de vista, el nombre del calendario azteca insertado en su arquitectura de piedra. En este asedio ensayístico, sólo me propuse revelar el lenguaje poético de *Piedra de sol* (en todas sus características, estrías, temas -aunque aún no he tocado el universo imaginativo, surrealizante, cosmogónico, ni mítico del poema, que aún pretendo acercarme en un próxima oportunidad- y asimismo se habla de las experiencias, del lenguaje integral, sus símbolos, etc). *Piedra de sol* impone desde luego varias lecturas e interpretaciones; y una de ellas puede proponer la lectura desde el inicio de cualquier verso, o de lectura múltiple, aleatoria, y desde el misterio que encierra el poema; y que sin duda, además, arrebatada la fijeza de temporalidad de ser el gran poema de Octavio Paz.

*Sergio Quijada Jara*

## **TAITA SHANTI FIESTA DEL GANADO Y PASTORES**

La región central peruana tiene su fisonomía especial, su característica peculiar en cuanto a costumbres, creencias, fiestas, supersticiones se refiere; porque todavía se mantiene en muchos pueblos todo ese matiz de emociones populares, con más nitidez y pureza que en otros. En cuanto a las fiestas, sobre todo a los bailes, por influencia de otras importadas se ha ido perdiendo o fusionándose en forma tal que no han conservado en su primitivo estado, pero en Huancayo, me refiero al pueblo legítimo, así como a los “chancas”, “pocras” y “tarumas”, que se extiende desde Tarma hasta Huancavelica, inclusive hasta Ayacucho, todavía se baila el huayno, la cachua, la muliza, el pasacalle, relojera; y en determinadas fiestas se baila o se danza el “paso del inca”, “el paso de la Colla”, el baile llamado “calachaqui”, el baile de “los negritos”, “los chunchos”, “los Avelinos”, “los corcovados”, el “shapis”, “el llamis”, “los huacones”, “la jija” y sobre todo las muy célebres “chonguinadas” y los “huaylarhs”. Naturalmente que todos estos bailes en consecuencia, la propia música tiene influencia hispana.

Hoy presentamos una de las fiestas más típicas que se conoce con el nombre de “Santiago”, para estudiar a través de ella el alma popular indígena.

El 25 de julio de cada año, se realiza esta fiesta, fiesta que no es sino del ganado de los pastores, teniendo como base la superstición de considerar al “TAITA HUAMANI”, como dios y señor de los cerros.

Conviene de todos modos discriminar algo acerca del origen de esta fiesta. Podríase tal vez adelantar en decir que no han introducido los conquistadores, sino que más bien a la venida de éstos, los indios trataron de seguir festejando a sus animales bajo la advocación del apóstol Santiago. Decimos esto porque si es verdad que en lugares más cercanos a las grandes poblaciones, verbigracia Huancayo, los nativos veneran a este apóstol encendiéndole ceras en la víspera de la fiesta y conservando la imagen en bulto, en muchos casos con su típico caballo blanco, con su sombrero de vicuña y ponchito, que muy bien ha estudiado, desde el punto de vista de la historia, el acucioso investigador y diplomático Rafael Heliodoro Valle.

En cambio en otras comarcas, pueblos o comunidades de mayor densidad de población indígena, también festejan con el nombre de Santiago pero lo que más les interesa es realizar la “pagapa” u ofrenda que le deben rendir al cerro mayor, o a la tierra, porque aún obran con criterio panteísta pensando que dentro del cerro o en el fondo de la tierra está el “TAITA HUAMANI” ó “TAITA ORCCO” o señor de los cerros, que no es sino un hombre alto de dientes de oro, que usa botas y que reside en un suntuoso palacio, cuyos designios en favor o en contra depende de la forma de como los moradores de dicha comunidad se comportan con él.

Esto nos hace suponer el ancestro de la fiesta que describimos no por su puesto como fiesta de Santiago, sino como fiesta del Taita Huamani y como alegría del ganado nativo (llamas, huanacos, alpacas, vicuñas, etc.) y de nuestros pastores indios.

Vigoriza nuestro punto de vista el etnólogo compatriota José Matos Mar, quién en su trabajo titulado “La fiesta de la herranza en Tupe”, comunidad enclavada en la provincia de Yauyos, serranías, del departamento de Lima, ha publicado en la revista N° 13 de “*Mar del Sur*” pag. 39 a 53, cuyos siguientes párrafos anotamos.

“Para el etnólogo es interesante el estudio de esta fiesta ganadera, porque a través de ella se puede percibir claramente la persistencia de los elementos culturales antiguos, conocer cómo en el proceso de transculturación se han fusionado las formas culturales indígenas y alienígenas, cómo han buscado una nueva configuración que está dando por resultado un mestizaje que caracteriza la nueva cultura”.

“Se conoce con el nombre de “Herranza”, continua, Matos -la fiesta que se realiza anualmente para marcar el ganado-, costumbre introducida por los españoles; cada dueño debe poner con un hierro caliente sus iniciales en el anca de las reses; es la señalización de la propiedad individual. Los antiguos peruanos no conocieron esta forma de marcar sino otra: “HACER UNA SEÑAL EN LOS AUQUENIDOS, LOS UNICOS ANIMALES POR ELLOS CONOCIDOS, QUE CONSISTÍA EN COLOCAR LANA DE COLORES (CINTAS) EN LAS OREJAS CORTADAS”.

Esto hace pensar que nuestros aborígenes dedicaban determinados días del mes de julio a festejar a sus animales y pastores después de las cosechas de sus productos, a esos indicios de la última clasificación social casi parias que pasaban y pasan su vida cuidando y pastando el ganado de sus patrones en las punas y en algunos lugares inhóspitos y que, como lenitivo a su dolor y angustia el día de Taita Huamaní o Santiago obtenían y obtienen éstos, como regalo de fiesta algunas prendas indumentarias de inmediata necesidad: ojotas, lliclla, manta, etc.

Como un lenitivo a su tragedia esperan con ansias el 25 de julio por ser tanto su fiesta y la de sus animales a los que están íntimamente ligados de alma y corazón. En esta fecha experimentan las dolorosas gotas de sus sentimientos a través de las letras de los cantos que el ingenio de sus mentes creadoras han tejido con exquisita sensibilidad, recogiendo el maravilloso encanto de bello colorido poético, el eco de la misma naturaleza que convertidos en emotivos poemas sirven de solaz a sus almas nobles y puras como las aguas de sus puquiales.

Observando, además que es un rito mágico y de ancestro, diferente a la llamada: erranza que consiste en ponerle una marca o señal en el anca del animal o en cualquier otro sitio que sirve para diferenciarse de otros dueños o ganaderos, en consecuencia muy español.

Antes de consignar los cantos netamente huancas, hacemos una breve descripción.

## DESCRIPCIÓN

Faltando más o menos un mes para el 25 de Julio, viajan hacia las quebradas donde existe maíz que utilizan en la elaboración de la chicha y el tradicional potaje que se llama “mondongo”. Hecho esto, vuelven a sus rústi-

cas viviendas amarrando las bocas de los costales con sogas de lana de llama, los colocan en el patio o corredor y se dedican a celebrar la llegada, bailando alrededor de estos sacos, con la idea de que este comestible les dure hasta el Santiago del año próximo, para nuevamente preparar el mondongo con el maíz del año anterior que se llama “huata sara”.

## INSTRUMENTOS

Las cornetas más antiguas y propias de esta fiesta han sido y son de MAMC, de YUNGOR o LLONGOR, cuya dimensión exacta es de una brazada y un codo de largo, que crecen en los bajios o, lugares c lidos o cejas de montaña; hay también de carrizo o de chonta blanca que no es sino de maguey o de gave. Además existen cornetas de cacho en forma de espiral.

Las cornetas son tocadas por varones y la tinya que no es sino un tambor pequeño confeccionado de piel de oveja o de gato, es tocada por la mujer que golpea con un palito teniendo una punta envuelta con un pedazo de trapo o cuero que toma el nombre de “tinyaco” o “huacctaco”.

## FLORES

Es interesante apuntar la manera cómo van a las altas punas y quebradas inaccesibles donde crecen flores silvestres de variados colores que en nada tienen que envidiar a las famosas orquídeas; estas flores son: “Lima-Lima”, que tienen además la propiedad según creencia antigua, de hacer “reventar la palabra” o hacer que hable la criatura que en edad competente no lo hace, por ser retardado. En estos casos hay que golpear en los labios de la criatura con la flor lima lima que viene de la voz rimacc-rimacc, es decir habla-habla. Luego hay otras flores que se conocen con los nombres de “ccantu”, “inquil morada”, “huaman-sara”, “salljanty”, “ccorl-huaylla”, “cuchlp-chupan”, “escorsonera”, etc.

Para obtener estas flores los paisanos deben ir en grupos llevando su “pagapa” al cerro; que consiste en enterrar, en un costado del cerro un matecito o una ollita de barro lleno de caramelos, pasas, coca, cuartito de vino, aguardiente, etc. porque si no fuese así en grupo y llevando su regalito, de seguro el cerro manda descargar una fuerte tempestad y hace destruir las flores.

## LA VÍSPERA

Preparadas ya las cosas que utilizarán, en la víspera hacen el “velorio” que consiste en velar estos objetos, mientras los concurrentes chacchan, beben y bailan. Pero también salen de “paseo” o visita a casa de parientes y familiares quienes deben recibir con algunas copas de licor y chicha.

En el paseo entonan una serie de cantos, entre ellos por ejemplo estas letras, que en la colección respectiva se consigna en quechua y castellano.

### I

*Al caminar esta noche  
al pasar esta noche  
mi manta arrojé,  
mi anillo perdí.*

### II

*Quién y cómo se habrá encontrado  
quien y cómo se habrá encontrado  
ser soltero o casado  
viudo o soltero?*

A las doce de la noche, o sea el “chaupi tuta”, algunos designados por el jefe de la casa, levantan con suma veneración todas las cosas que han velado, luego en un mate pequeño depositan un poco de cada objeto y entregan como ofrenda al Taita HUAMANI o Taita Orcco o cerro.

## EL DÍA

Luego en la madrugada se realiza el “PACHAHUALA” o “LUCILUCI” que quiere decir amanecer. En este momento todos los concurrentes encienden mechones de paja de la puna o ichu, ingresando al redil o corral, simulan pelar la pelambre o lana de los animales en creencia de que así ahuyentan la mala suerte que les cubre y anuncian también que es su día. Luego se sirve el sabrosísimo plato del mondongo (que no es sino maíz pelado,

cocido con carne de vaca, etc.) que las más ancianas de la casa del patrón han preparado la noche anterior. Después de pasar toda la mañana bailando, cantando y tomando, van nuevamente al corral y extraen o desentierran las cintas de la marca anterior y trocitos de orejas para hacer el “QUINTOY ACLLAY”, que consiste en distribuir un puñado de coca entre todos los asistentes, diciéndoles que son sus pastores y que se va a realizar el “COCA QUINTOY” o el “QUINTOY ACLLAY”. En sus respectivos asientos las personas que han recibido la coca se afanan en escoger las hojas sanas, ya sean chicas o grandes: éstas representan los carneros que han recibido del dueño, aquellas representan las crías.

Después de un momento, el mayordomo solicita la devolución de las hojas, por orden de edad produciéndose un interesante diálogo.

La cuenta se hace por representación, con la significación de una hoja de coca por diez unidades de ovejas. El mayordomo la premia por cada cien ovejas de aumento una copa de aguardiente y un mate de chicha y las hojas de coca se colocan paradas en un mate lleno de quinua. Así se realiza hasta terminar con todos los presentes.

Después, a insinuación del mayordomo, se levantan de la mesa y se colocan entre la cinta de sus sombreros una flores silvestres especialmente recogidas de las quebradas y que toman el nombre de lima-lima, salccanti, huacc-chor, escorsonera, ccorl-huaylla, ccantu, Inquil-morada, chuchlp-chuppan, huila-huila, sumar shuncho, etc.

Estas flores tienen especial significado y papel importante, sobre todo en el momento de la marca. Así: huila-huila, para pasar como especie de éter o anestesia, es decir para tratar que no sienta el animal la brusca introducción de la aguja gruesa por el pabellón de la oreja, para colocarle la cinta; sumay-shuncho, que ayuda a sumar, conservar o hablar el cuchi shufac para ayudarla o dar buena cuenta del ganado; lima-lima, para ayudar a coger y dominar al animal. Crean también que las flores de flores de lima-lima simbolizan a la vaca; la huila-huila, al carnero; el chuchip-chuppan, al cerdo: el huaiila ichu significa que los animales deben aumentar como el ichu o paja de la puna.

## LA MARCA O SEÑAL

Después del medio día comienzan a colocarles cintas de lana de variados colores en las orejas de los animales hembras, mientras los músicos, es decir el cornetero y las tinyeras van dedicándoles alusivas canciones. Por ejemplo inspirándose en el lucero matutino el indio anónimo ha elaborado estas letras que en castellano dice:

### I

*Flor de lucero, flor de lucero  
siempre los dos madrugamos  
flor de lucero, flor de lucero.*

### II

*Flor de lucero, flor de lucero  
los primeros siempre somos  
flor de lucero, flor de lucero.*

### III

*Tú no ser s quien me aventaje  
a madrugar,  
flor de lucero, flor de lucero.*

Después de terminar de colocar cintas a los animales hembras, colocan a los animales machos: carneros, toros, burros, caballos, etc. sus “hualijas” y luego las más ancianas de la concurrencia sobre el lomo de los animales arrojan harina de maíz, así como a los concurrentes. Esto se conoce con el nombre de “chicu-chicu”, para que así vivan sanos y aumente el ganado.

Al día siguiente, si aún ha quedado algún o algunos animales sin señalar continúan hasta que en la tarde, se lleva a cabo el célebre “SEÑAL PAMPAY” que consiste en recoger las cintas de la señal anterior que ha quedado aunque sea un retacito o residuo en las orejas de algunos animales, así como trocitos de orejas que intencionalmente les cortan. Estas cosas junto con

algunas hojas de coca, quinto, pasas, caramelos, chicha, aguardiente, colocan dentro de una ollita de barro y luego llevan al corral para ser enterrada en una esquina al lado de una piedra que tiene la figura de algún animal como toro, carnero, etc. que toma el nombre de “INYA O ILLA” o “MINO”. Esto es un amuleto que tiene por objeto cuidar al ganado para evitar las continuas acechanzas de los traficantes del delito de abigeato.

En las punas, entierran a un costado de un puquial o manantial, donde acostumbran abreviar al ganado.

Después de esto terminan los patronos obsequiando a sus pastores una manta, ojetas, pellejo y su huallja de frutas de aguardiente, coca, con el objeto de que tengan mayor interés en cuidar el ganado. Y según la voluntad de los patronos a los músicos que no son sino tocadores de corneta, cantores, tinyeras y en veces acompañados con un violín, les obsequian también su huallja que consiste ya sea en un carnero, una gallina, cuy, etc.

En el momento de cortar pequeñísimos fragmentos de la oreja del animal, acostumbran, además, a beber esas gotas de sangre con la sana creencia de que estos animales van a quererlos los más, van a acostumbrarse en el redil y no podrán extraviarse.

Hay inclusive la costumbre del matrimonio, que consiste: si la cría de la vaca es hembra, entonces después de colocar las cintas en las orejas de la vaca, simulan hacer acostar o hacer dormir o hacer “casar” con un hombre soltero. Así dicen los paisanos, la ternerita o vaquilla crecer robusta, se encariñar con el lugar y no padecer de enfermedad. En igual forma simulan hacerlo casar con una mujer soltera, si la cría es macho.

En Huancayo y lugares aledaños, la fiesta de Santiago se desdobra en dos fechas; la parte baja o sur hace de su fiesta el mismo 25 de julio, mientras que la parte alta o norte festeja en la octava, es decir el primero de agosto.

Otros patronos, por economía en esta misma fiesta de Santiago también realizan la marca o herranza, que no consiste sino en colocar en el anca del animal, la inicial del propietario o por lo menos cortan el rabo de los ani-

males, procurando establecer marcada diferencia con los animales del vecino. Además, a los toretes o toritos más o menos de año y medio a dos años de edad, los adiestran para la yunta o para que sepan arar. El propietario nombra padrino de sus toretes a uno de los más viejos gañanes, diestros y experimentados aradores.

Terminando el cintachiy o colocar las cintas salen las más ancianas de la concurrencia a echarles harina de maíz o trigo y cancha blanca sobre el lomo de los animales simulando y a la helada y a la granizada. Luego arrean a los animales y a sus pastores hacia las chacras, rociándoles con un poco de chicha, aguardiente, quinua sobre el lomo de los animales en medio de fuertes huapidos. Esto se llama “ANJOSAY” que quiere decir: rociar.

Así termina la fiesta de Santiago, cuyo tuy, tuy, tuy, de las cornetas retumban en los Andes milenarios, al compás de las románticas tinyas con su interminable tin, tin, tin.

En esta fiesta reflejadas están la honda sensibilidad del alma soñadora de nuestros paisanos los indígenas, que no solamente sirven para arrear su llamita, tocar su quena perdiéndose en las oquedades sombrías de los cerros peruanos mascando la coca y añorando su melancolía y tristeza, sino que a la par de servir para roturar la tierra son, además y sobre todo fieles conservadores de nuestras más puras tradiciones, son centinelas de nuestros Andes milenarios y fieles intérpretes de nuestros puquiales misteriosos.

## MANZANITASCHA

Manzanitacha, manzanitallay  
duraznitucha, duraznitullay  
quimsa sunhuyu, manzanita  
lumi sunhu duraznito.

Quimsa sunhuchayu callairshu  
llaquichishami nillamanqui  
lumi sunhulla callalrshú  
huachishami nillamanqui.

Ayayayay, huajajay, irmars llaquiymar  
ayayayay, huajajay, imars huah man  
huerta coles canu huaytayal  
huerta lechugas canu puhuyalrshú.

Manzanita, manzanita mia,  
duraznito, duraznito mio,  
duraznito, duraznito mio,  
manzanita de tres corazones  
duraznito corazón de piedra.

Porque tiene tres corazones  
voy a hacerla sufrir, dices?  
Porque tienes corazón de piedra  
voy a hacerla llorar, dices?

Ja, ja, ja, ja, por qué habría de sufrir  
Ja, ja, ja, ja, por qué habría de llorar  
cuando estoy rebosante como la col  
de mi huerta,  
cuando estoy sabrosa, como la  
lechuga de mi huerta.

## LAQUISHON

Laquishon, laquishon uñallanta  
laqui laquishon  
despachalusun pisi pisi quintullan-  
chictahuan  
micunallam pataman.  
Compañarcusun caillai chulillanchicta  
huatallapa, añollapa  
huatucushun.

Huatallapa, añollapa  
dispidiycushun.  
Adios niycushun  
hasta quilla, hasta huata.

Separaremos, separaremos la cria  
tratemos de separar  
y despachemos con nuestra escasa  
coca  
a la lomada de pastar.

Acompañemos a estos nuestros hijos  
que una vez al año  
nos recordamos.

Una vez al año  
hagamos su despedida  
Adiós, les diremos  
hasta un mes, hasta un año.

## LUCI LUCI

Ñam ya pacha achicllanña  
ay, luci, luci  
ñam ya pacha rayamunña  
ay, luci, luci  
ñañallaipas llalliyaman  
ay, luci, luci.

Condor huaman llalliyaman  
ay, luci, luci  
pillpintuchan llalliyaman  
ay, luci, luci.

Auquish taita jitallamai  
ay, luci, luci  
vana torota pitallamai  
ay, luci, luci.

Yanallaipas llalliyaman  
ay, luci, luci  
paisanaipas llalliyaman  
ay, luci, luci.

Va aclarándose la tierra  
¡ ay! fogata, fogatita

va rayando la aurora  
¡ ay! fogata, fogatita.  
Mi hermana va madrugando  
¡ ay! fogota, fogatita.

El cóndor y el cernícalo me vencen  
¡ ay! fogata, fogatita  
la mariposa me vence  
¡ ay! fogata, fogatita.

Al toro viejo arrójaló  
¡ ay! fogata, fogatita  
a mi toro negro arroja  
¡ ay! fogata, fogatita.

Hasta mi amada ha madrugado  
¡ ay! fogata, fogatita  
y también mi paisana  
¡ ay! fogata, fogatita.

#### CERRO LIBERTAD

Cerro Libertad  
dame permiso  
para señalar a mis carneros  
para festejar a mis ovejas

Lima limaschai limashilcamal  
raqui raquichai laquishilcamal  
ñaaam horallaña señalanapa  
tuqui tuquilla cintaicachishun.  
Ama mamallai piñacunquichu  
ama taitallai rablacunquichu.

Pasas ñahui Luisano  
ama raiaacucho  
oro quilo Luisana  
ama piñacunquicho.

Micucuicui llampuiquita  
quintuiquita, mamal  
upiacalpu ashuaiquita  
traquiquita, taitai  
hua, huay, huay, huay .....

Cerro Libertad  
dame permiso  
para señalar a mis carneros  
para festejar a mis ovejas.

Flor de lima-lima ayúdame a hablar  
flor de la separación, ayúdame a separar  
que a la hora de señalar está llegando  
bonito, muy bonito colocaremos las cintas  
no te vas a molestar mi buena ovejita  
no vas a tener cólera, carnerito.

Ovejita de ojos negros (pasas)  
no te enojés,  
ovejita de dientes de oro  
no te molestes.

Cómete la harina de maíz  
y también la coca, ovejita  
tómate la chicha  
y el aguardiente, carnerito  
ay, ay, ay, ay.....

#### PATRONITAY

Patronitay, patronitay  
gutulacho hupiaiquiman  
gustulacho tumaiquiman  
Patronitay, patronitay  
ashuaiquita convidahuay  
traquiquita muyulcamuy.

Tusucullay patronitay  
cusicullay patronitay  
santiago cashanlaico  
fiestalla cashanlaico.

Patronita, patronita  
aún con gusto tomas  
aún con gusto bebes.  
Patronita, patronita  
convidame tu chicha  
y que dé vuelta tu trago.

Baila, baila patronita  
alégrate, alégrate patronita

*porque es día de Santiago  
porque es mi propia fiesta.*

#### SOMBRERO CON FLORES

##### UVASLLAY

*Uvasllay, pasasllay  
pasaicashillamay  
puncuiquita, callquita  
pasalcashillamay.*

*Uvasllay, pasasllay  
upialcashillamay  
uvaiquipi traguiquita  
upialcashillamay.*

*Mi uvitas, mi uvitas  
hazme pasar  
por tu puerta, por tu calle  
hazme pasar.*

*Mi uvitas, mi pasitas  
hazme beber  
vino y aguardiente  
hazme tomar.*

##### PATULLAY

*Patullay patu  
huachhuallay  
huachhua  
altuiquipita  
licaicamupti  
ima tukictam  
nadeañanqui.*

*Yutullay, yutu  
tucullay, tucó  
montin, montinlla  
ashillaptipis  
mana punillam  
talillacpichchu.*

*Pato, patito mio  
huallata*

*huallata mía  
por las alturas  
al contemplarte  
qué bonito  
estás nadando.*

*Perdiz, perdiz mio  
buho, buho mio  
de monte en monte  
aunque te busco  
imposible se hace  
el encontrarte.*

##### ICHA TAITA

*Tal vez padre, habr s visto  
caminar a mi negrita,  
tal vez padre, habr rase visto  
pasar por aquí a mi negrita.*

*Con la faz conocida, mi negrita  
paseaba, caminaba.  
Era bajita, media blanconita  
con manta roja y sombrero nuevo.*

*Icha tayta licalanqui  
pasayata, pulicata huambla yanata  
icha mamalla licalanqui  
huambla yanata cairshu pulita.*

*Shuti lisillam huambla yana-h  
pasallala, pulillala  
media bajita, media blanconita  
puca catayí, mushu chuchuchayu.*

##### SALYA HUALARSH

*Saiya chaqui hualarspa  
diallanmi chalamun  
mana ñanhai diachu  
mana ñanhal tiempuchu*

*Pucutay, pucutay  
ama pucutamaichu;*

shiuta, shiuta  
ama shiutamaichu  
patronillata licasha

Miserable patrona  
mami coca quintuique  
imaiquihuanmi huatucamanqui  
alcayapti huahuillaiquita

Patrona, patrona  
manam vidh yachanquichu  
shiutallap chalasha  
pucutallap pampasha  
vida pasashata manam yachanquichu

Shiutallap, pucutallap pampasha  
micanal chalhuptin  
manam mamai canchu  
yacunal chalahuaptin  
manam taiti canchu.

Del muchacho de pies de ojotas  
ha llegado su día  
hoy, no es cualquier día  
ni es tiempo cualquiera

Neblina, neblina  
no me cubras  
aguacerito, aguacerito  
no me mojes mucho  
verlo quiero a mi patrón

Miserable patrona  
dónde está tu coca quinto  
con que vienes a buscarme,  
y cómo esperas a tu hijo.

Patrona, patronita  
tú no sabes mi vida,  
cogido por la lluvia  
sepultado por la niebla  
paso mi vida, ¡eso tú no sabes!

Impedido por la lluvia y neblinas  
acosado por el hambre  
ya no tengo madre

sufriendo de sed  
ya no tengo padre.

### ÑACHUM SHALAMUNQUI

De aquel, cerro verde  
bajan las neblinas  
de sus lindos ojos  
aguas cristalinas

Palomita blanca  
pechito celeste  
cueste lo que cueste  
siempre serán mía

Patroncito, patron  
miserable patron  
ñachum rshalamunqui  
miseriachaiquihuan

Es mi ovejita  
de lana muy fina  
que reverbera  
cuando está muy limpia

Patrón, mi patroncito  
miserable patrón  
ya están saliendo  
con tu miseria

Es mi ovejita  
de lana muy fina  
que reverbera  
cuando está muy limpia

### HUAICHAU ICHULLA

Huaichau ichulla  
lasta chuculla  
lastan lastanila  
pulicumarshi

Patronila, patronila  
maime chinchai

vinoique malme  
misqui cucaique

Miserable patronila  
puchcatucro patronila  
ya-allapa udrintinmi  
rshayamun chinchai vinopis  
fardontinmi cucallapis

Salta cullay, bricacullay patron  
chullillaiquip dianme rshamun  
chullillaiquita huyhuaptipis maman  
zapatullapis lantipamanqui.

Pajarito de altas punas  
con tu cabecita de nieve,  
de nieve, en nieve,  
me ayudas a caminar.

Patroncito, patroncito  
dónde está tu vino  
que procede de Chincha  
dónde está tu dulce coca.

Miserable patroncito  
de bastón delgado,  
para mí en odres  
llega el vino de Chincha  
y en fardos la coca.

Salta y brinca patrón  
que el día de tu fiel servidor ha llegado  
y como hijo tuyo debes cuidarme  
y debes comprar mis zapatos.

#### CANAN TUTA PULIRSHARSHA

Canan tuta pulirsharsha  
canan tuta pasearsharsha  
llicllitata ccitaculú  
Anilluta chincachicú.

Pila, maila taliculha  
Pila, maila taliculha  
solterochuch casadochuch  
viudochuch solterochuch

Casadulla taliculha  
mayumansha shitaicunña  
ulimanrsha ccitalcunña

Solterolla taliculha  
solterolla taliculha  
cuyaicuirsha uyhuacullay.

Al caminar esta noche  
al pasar esta noche  
mi manta arrojé  
mi anillo perdí.

Quién y cómo se habr encontrado  
quién y cómo se habr encontrado  
ser soltero o casado?  
viudo o soltero?

Si un casado se ha encontrado,  
al río habr arrojado  
al cerro habr arrojado.

Si un soltero se ha encontrado  
el soltero es  
con cariiño lo guardará.

#### ACHICLLANÑA

Ñam ya pacha achicilanña  
ay, luci luci  
ñam ya pacha rayamunña  
ay, luci luci

Uyhuachaita huischumuhual  
ay, luci luci  
huaracaita huischumuhuai  
ay, luci luci.

Va aclarándose la tierra  
¡ ay! fogata fogatita,  
ya va rayando la aurora  
¡ ay! fogata, fogatita.

Arroja a mis animales  
¡ ay! fogata, fogatita

*arroja a mi honda  
¡ay! fogata, fogatita.*

#### LIMA HUAYTA

*Lima lima huaita  
ama limamaicho  
sichum limamanqui  
simi pantamanqui.*

*Escandalosa suegra  
ama chiquimalcho  
sichum chiquimanqui  
luego lipucursha*

*Escandalosa suegra  
ama celamaicho  
sichum celamanqui  
luegom lipucursha*

*Habladora flor,  
rebecera flor  
no te ocupes de mi honor  
no me hagas equivocar.*

*Escandalosa suegra  
no desees mis males;  
si me haces daño  
lejos de aquí, me iré.*

*Escandalosa suegra  
no me celes mucho  
no me celes mucho  
me iré de este lugar.*

#### LIMA LIMA HUAYTA

*Lima lima huaita  
limai caishillamai  
lima, lima huaita  
yupaicaishillamal  
tantuctam milalum  
pantapurcursharsha. (bis).*

*Parla, parla huaita  
pariaicaishillamal  
patrón miserablem  
tumpaicallamanha.  
Llapa ovejantam  
entregaipursha  
llapa vaquillatam  
entregapursha.*

*Flor habladora  
ayúdame a hablar;  
flor habladora  
ayúdame a contar  
muchos animales han aumentado  
tal vez me equivoque.*

*Flor del habla  
ayúdame a hablar,  
el miserable patrón  
me va a hacer cargo.  
Todas sus ovejas  
voy a entregarlas;  
todas sus vaquillas  
voy a entregarlas.*

#### LUCER HUAYTA

*Flor de lucero, flor de lucero  
siempre los dos madrugamos  
flor de lucero, flor de lucero.*

*Flor de lucero, flor de lucero  
los primeros siempre somos  
flor de lucero, flor de lucero.*

*Tu no ser quien me aventaje  
a madrugar  
flor de lucero, flor de lucero.*

*Lucer huaita, lucer huaita  
siempre cuscam achicyanchic  
lucer huaita, lucer huaita.*

*Lucer huaita, lucer huaita  
hanhuan cuscan allircurshua,  
lucer huaita, lucer huaita*

*Manam hanchu llallimanqui  
pacha hualai  
lucer huaita. lucer huaita.*

#### ATATALLAU SEÑORA PATRONA

*Atatallau, atatallau  
atatallau patronita (bis)  
miserable patronita  
miserable patroncito.*

*Cada año, cada huata  
huc cutillamáshalamullac  
patronata licamush nilcui  
patrón-niyimi ayachiman, nilcul.*

*Cartaiquihuan, cartaiquihuan  
shamui, shamui nimalanqui  
medio chanin traguiquipa  
real chanin cocaiquipa*

*Caillapacho caillapacho  
caillapacho ayachimanqui  
miserable patronita  
miserable patroncito.*

*Huatallam pim huatucucuc  
huc cutillam huatucucuc  
pishi pishim am-cañanqui  
pero aman rabianquicho*

*No me gustas, no me gustas,  
no me gustas patronita  
miserable patronita  
miserable patroncito.*

*En todo el año  
una sola vez, te visito  
iré donde mi patrona, diciendo  
mi patrón me llama, diciendo.*

*En tus cartas, ven, me decías  
encargabas que yo viniera.  
Hoy, tu aguardiente es barato  
hoy, tu coca no vale nada.*

*Para esto, ven, me has dicho?  
para esto me has llamado?...  
Miserable patronita  
miserable patroncito*

*Vengo después de un año  
una sola vez te visito  
y así tan miserable te portas  
; Pero no tengas cólera!.*

#### PUCUTAY

*Pucutay, pucutay  
ama ancha pucutamaichu  
chulla lliclla cacú.*

*Chic-chiquiai, chi-chiquiai  
ama chic-chiquiamaichu;  
chulla punchu cacú.*

*Yaluhuantai, yaluhuantai  
ama chalamaichu  
latashmi cacú*

*Chihua, chihua, chihuaila  
caseratas jalulúman  
lumipatas jalulúman.*

*Ay, ayayai, ayayai!  
huish michi huambra  
pacha ulunta jialcui  
cóndor muyuilla muyucui*

*Ay, ayayai, ayayai!  
huaca mishi,  
pampacata huatacata jialcui  
jalui tunquilla, tunquicui.*

*Ay, Ayayai, Ayayai!  
pastorcuna  
kantcha pla jialcui.*

*Acuchu manachu licushun  
mayu lullllanta  
chaihuata chalachuno.*

*Acuchu manachu licushun  
mayu patallanta  
patóta lumicta chapilcui.*

*Neblina, neblina  
no me cubras mucho  
una sola manta tengo.*

*Granizada, granizada  
no me granices  
un solo poncho tengo.*

*Ventarrón, ventarrón  
no me atrapes  
que estoy andrajoso.*

*Diversión, diversión, divertirse  
hasta las espinas pisaría  
hasta las piedras estropearía.*

*Ay, ¡ ayayay, ayayay!  
pastorcita  
subid a la lomadita  
y el cóndor revuelve y revuelve.*

*Ay ¡ ayayay, ayayay!  
pastorcito  
trepais a un montecito  
y el halcón revolotea y revolotea.*

*Ay ¡ ayayay, ayayay!  
pastorcitos  
os parais en la pared del cerco*

*Vamos, sí o no;  
al interior del río  
a coger peces?*

*Vamos, sí o no;  
a la ribera  
a apedrear patos?*



*Egidio Aucchahuaque*

## **JOSÉ MARÍA ARGUEDAS, POR ALEJANDRO ORTIZ RESCANIERE**

Desde aquella vez en que al ver que tenía prisa por imprimir para su clase, intercambiamos el turno de la computadora, en el Departamento de C. C. SS. de la Pontificia Universidad Católica del Perú, me llamó la atención su cordialidad de “gente”, de modales sencillos y hablar afectuosamente; pero siempre con profundidad.

Tiempo después, me lo presentaron y supe que era el Dr. Alejandro Ortiz Rescaniere; un mito viviente para la antropología.

Había leído sus famosos mitos recopilados, siempre con sumisión por su complejidad, como por su belleza. A partir de aquello, conversamos muchísimas veces. Lo busqué como a un maestro y él me acogió como a un amigo. Era gratificante, pero ahora, cuando habíamos acordado esta entrevista me sentí como un “pizarro”. Sabiendo detalles antes revelados sobre él, por él; por lo que su incomodidad hizo que fuera postergado, más de una vez, esta entrevista. Lo comprendí, me sentí algo cómplice de su silencio y cierta seriedad para iniciar esta molesta objetividad de la entrevista. Por lo que tuvimos que ser algo breves como si ello hubiera sido un acuerdo mutuo, pero tácito.

*¿Puede contarme sobre su infancia? ¿cómo o cuál fue el ambiente que le dió los primeros referentes del “Mundo Andino”?*

Esa es una pregunta difícil de contestar, porque “mundo andino” es una abstracción y de niño yo no podía hacer ese tipo de discernimiento.

*Bueno, pero Ud. Alguna vez me confesó su infancia entre Miraflores y Lima... pero ¿cómo fue...?*

Por la empleada que me contaba historias. Talvez por allí iba la cosa y que después me iba a dar cuenta, para mi sorpresa; eran historias de la tradición oral del cuento peruano.

*¿En el colegio, Ud. destacaba en historia...?*

¡ No! no destacaba en historia. Yo, yo he sido un mal alumno.. (silencio)

*¿En qué colegio estudió la secundaria?*

Yo soy del San Agustín, y después del Alfonso Ugarte...

*Pasó al Alfonso Ugarte...*

Pasé al Alfonso Ugarte porque era demasiado mal estudiante (silencio).

*Bueno, pero es algo saludable frente a la visión de la Historia oficial de entonces, al menos ¿no?*

Cosa que le ha ocurrido a muchos intelectuales que develarían otras escenas del pasado. Pero ese no es mi caso. Pero me apena no haber hecho una buena secundaria porque tengo hasta ahora lagunas diversas... ( y se recoge un poco y así mira a un costado).

*¿Ud. cómo es que tuvo contacto con Arguedas, recuerda algo inicial?*

A través de mi familia. Pues mi padre estuvo en prisión, en el Sexto con Arguedas. Eran amigos, desde entonces, de él y de la familia Bustamante, Alicia y Celia.

*Recuerda algo inicial. ¿Qué recuerda?*

Tengo recuerdos muy confusos de la casa al que iba, algo muy temprano, de la calle Mariquitas, en el centro de Lima. Allí había una pensión. Allí vivía la madre de los Bustamante. Era en unos altos. Era una señora vestida de negro, pelo blanco. Allí vivía Arguedas, en la casa de los Bustamante. Recuerdo que Arguedas hacía deporte. Era joven, seguramente. Porque hacía diversos ejercicios, y frecuentemente. Siempre lo veía haciendo deporte.

*¿Qué deporte practicaba?*

No, haciendo boga, ejercicios. Una boga mecánica.

*¿Y usted qué edad tendría entonces...?*

Allí, habría tenido 3 ó 4 años.

*Muy temprano*

¡ Sí! porque apenas hablamos, yo no sabía hablar bien aún. No recuerdo eso... Ha ha... Recuerdo que le decía: “Jomalí, dónde estás que no se te vé”. Hum... (Sonríe en silencio, como evocando el tiempo).

*¿Por qué Jomalí”?*

Porque en vez de decir, José María, decía Jomalí. Ha-ha-ha...

*¿Qué ha significado para Ud. Arguedas?*

Es tan difícil decir en pocas palabras. Son relaciones tan antiguas y ... tan ricas. Lo fundamental, creo, lo que salta más claramente es el hecho que he estudiado antropología un poco por él.

*Un poco por él...*

Es decir, él era antropólogo, entonces a mí me interesó la antropología, teniendo un ejemplo, el que era cercano a mí. Pero no solamente es eso. El mundo de la peña “Pancho Fierro”, el de Alicia Bustamante. Ese mundo indigenista. Ese mundo que había en torno mío cuando estaba en el colegio.

*Hubo, entonces, cierta identificación, empatía a pesar de la diferencia de edad...*

¡Claro, me tenía mucho cariño...

*¿Su padre, permitía esa compañía?*

Claro que sí. Me decía *ese* es mi amigo, y era mi padre el que me decía.

*¿Ud. sabe qué era lo que consumía, le corroía a Arguedas?*

Era de una personalidad tan ... compleja. Como toda persona. El tenía una personalidad muy compleja. Así que no se podía decir que ahí había algo que lo consumía. Eran muchas cosas, habían muchas cosas de diferente orden que lo llenaban de preocupaciones, de angustia... que hacía que su vitalidad fuera atraída por cuestiones. Era su mundo intelectual, su mundo afectivo, etc. Eran muchas cosas. Era un hombre muy sensible, entonces, había muchas cosas que lo ajustaban enormemente.

*Bueno, hay un hecho fundamental: que la lengua Quechua y Aymara están en colapso.*

Están en colapso, hace tiempo, pero ahora más que nunca y con ello evidentemente el núcleo cultural de lo que fue esa cultura, desaparece... pero no sus gentes y no ciertos patrones de conductas, pensamientos, ideas y conceptos vitales.

*Los literatos han hechos siempre referencia, o se han servido, de ese mundo mitificado o recreando. ¿Cree usted que lo han reflejado realmente... Como Mario Vargas Llosa, por ejemplo?*

Sí, pero yo noto una visión muy superficial de la cultura rural peruana. Muy, muy superficial; salvo el caso de Arguedas. Todos los demás se contentan con describir los aspectos más externos. Visto desde muy de fuera. Es el caso de Mario Vargas Llosa o de otros escritores como Ciro Alegría, López Albújar, etc., que ven las cosas desde afuera y no penetran en las complejidades de esa humanidad, de esa sociedad; en sus maneras, con su temperamento; y con su sensibilidad especial. El uso es casi folklórico, por parte de los literatos.

*Entonces, es un desuso más que referente y reflejo.*

Es muy peculiar lo que hacen del "mundo andino".

*¿Qué temas está investigando últimamente o qué le interesa investigar del "mundo andino"?*

Bueno, me interesa varias cosas, la concepción del cuerpo y del individuo. Así cómo se percibe el hombre rural, el individuo; cómo se concibe su propio cuerpo, a las diferentes partes de su cuerpo; cómo se concibe su yo. Cuáles son los componentes de ese yo, esa noción del yo. Cómo se estructura en el caso del hombre andino.

*¿Algún otro tema que pueda compartir en investigación?*

Bueno, a partir de lo anterior, cuestiones sobre salud y educación. Sí, educación.

*Ján Zambor*

## MIS DIÁLOGOS CON LOS POETAS ESPAÑÓLES E HISPANOAMERICANOS

Hace ya más de 20 años que mantengo conversaciones con poetas españoles e hispanoamericanos. A raíz de ellas han salido las traducciones de las selecciones poéticas de Miguel Hernández y Vicente Aleixandre, la traducción del libro de Justo Jorge Padrón *Los Círculos del infierno*, la traducción de la obra poética de San Juan de la Cruz, la traducción de la selección poética de Jorge Luis Borges y la antología de la poesía del barroco español *Polvo enamorado*; de las traducciones más importantes publicadas en las revistas mencionaría, al menos los romances españoles, *Sonetos del amor oscuro* de Federico García Lorca, la poesía de Luis Cernuda, Damaso Alonso, Octavio Paz, Pere Gimferrer y los demás poetas españoles como por ejemplo Miguel d'Ors, Abelardo Linares, Luis García Montero, Fernando Ortiz y Felipe Benítez Reyes. He traducido las obras mencionadas con ayuda lingüística de Elena Razkov, Elisuka Dresslerová, Miroslav Lenghardt o Vladimír Oleríny. Las traducciones de Aleixandre, de Padrón, de San Juan de la Cruz, de Borges y de la poesía del barroco español van acompañadas por los ensayos, también de mi autoría. Los ensayos sobre San Juan de la Cruz, Aleixandre y J.J. Padrón fueron publicados en una selección de mis ensayos bajo el título *Poema y el silencio* (1997). En mi libro dedicado a la problemática de la traducción poética eslovaca *Traducción como arte* (2000), tengo un estudio *Traducciones al eslovaco de la poesía de Federico García Lorca*. Me he valido de los impulsos españoles también en mi propia creación poética, sobre todo en la antología *Debajo de un árbol venenoso* (1995). En esta obra figura un ciclo *Poemas españoles* -dos de estos poemas se ven inspirados por mi estancia en Tenerife en el año 1992, donde par-

ticipén en el Festival Atlántida. El primer poema es dedicado a Eugène Guillevic y el segundo a Justo Jorge Padrón.

Quisiera dar, al menos brevemente, mi opinión acerca de algunos de los poetas que he traducido. Miguel Hernández despertó mi interés por su pureza humana, sensibilidad íntegra, por la matización de su propio destino en su poesía, por su lirismo familiar lleno de fervor, pasión y dolor. Al traducir su obra, me he permitido agregar un texto mío:

Miguel Hernández

Desde la miseria hasta la penuria,  
desde la tristeza hasta el llanto,  
desde el tormento hasta el dolor,  
desde la separación hasta la ausencia.

A pesar de la amargura, poeta de alegría,  
a pesar del odio, poeta del amor,  
a pesar de la cárcel, poeta de la libertad,  
a pesar de la desesperación, poeta de la esperanza  
a pesar de la muerte, poeta de la vida.

Para mí Vicente Aleixandre es el creador del mundo poético peculiar y excepcional a la vez, con su estructuración extremadamente propia. Si la poesía de los poetas surrealistas nos parece relativamente uniforme, en caso de Aleixandre, sentimos inequívocamente la singularidad del poeta. En la poesía de este autor el surrealismo se da la mano con la solidaridad. En su importante poema *Para quien escribo*, el autor considera como receptor de su obra a todo el mundo, incluidos los asesinos, destructores, muertos, pero sobre todo, todos aquellos que no lo leen; con esta actitud del artista tan diferente a la de un juez, político o médico, es un gran gesto humanista mediante el cual Aleixandre entra en nuestra vida. Con toda su unidad interior es un poeta de varias actitudes, y cada una de ellas tiene sus instrumentos para poder acercarse al lector. He tratado de presentarle en todas sus etapas de evolución, de una manera relativamente completa y representativa. La traducción de la obra de Aleixandre supuso una presentación de las dimensiones de la poesía española hasta aquel entonces desconocidas.

Justo Jorge Padrón en su libro *Los Círculos del infierno*, cruelmente analítico y auténtico a la vez, llega con una visión sombría del hombre y mundo actuales. El mundo después del cataclismo nuclear ha perdido su identidad, su integridad, su carácter histórico y dimensión humanas. La desintegración radical y destrucción de la materia son a la vez la desintegración y destrucción del hombre. El carácter auténtico, el drama y mensaje de este libro consisten en que el sujeto lírico que busca el infierno afuera de él, lo encuentra al fin y al cabo en su interior. El libro de Padrón en el contexto eslovaco induce los enlaces con la poesía apocalíptica del surrealismo eslovaco y la obra lírica de Valentín Beniák de los tiempo de guerra, en sus esfuerzos de diagnosticar de una manera despiadada al hombre actual y en su sensibilidad existencial con la poesía de un importante poeta eslovaco de posguerra Miroslav Válek, y finalmente gracias a su interés por el destino del hombre, tierra y civilización actuales, se intercomunica con la poesía de la generación intermedia poética. *Los Círculos del infierno* de Padrón figuran entre aquellas traducciones de la poesía actual en Eslovaquia cuyo eco sigue resonando en los medios literarios.

Una de las razones porque he decidido traducir la poesía de San Juan de la Cruz fue que a lo largo de los 40 años no fue posible en Eslovaquia publicar la poesía con la dimensión espiritual, aunque antes sí que existía, y en los años 30 y 40 incluso teníamos la llamada moderna católica y algunos otros poetas cuya obra estaba en posiciones del humanismo cristiano. El representante más significativo del espiritualismo moderno católico eslovaco fue Jan-ko Silan. En su obra el espiritualismo poético llegaba hasta las posiciones místicas; en su poesía ya a finales de los años 30 evocaba la imagen del “Santo doloroso San Juan de la Cruz”. La lírica de Silan se puede considerar como un paralelo libre y moderna de la poesía de este místico español. Ese mismo paralelo reaparece entre la lírica de San Juan y la poesía místico-erótica barroca eslovaca. La lírica de San Juan nos aporta un mensaje interiormente cambian- te, pero a la vez inusualmente exuberante sobre el amor que nos sorprende hasta hoy en día con su carácter revelador de expresión de los matices de la relación entre los amantes, deseo de culminación y los placeres al conseguirla, el mensaje lleno de sutil sensibilidad, fervor, pasión y pureza, profundidad y belleza. Podemos abordar la lírica mística de San Juan de la Cruz como la expresión de un vasto deseo humano por lo absoluto. La amplitud de la lírica poética va acompañada por una soberanía formal; este lírico tembloroso, sensitivo

del amor absoluto, es mediante sus posiciones culminantes de la creación también lírico de la expresión absoluta. Mi traducción de la obra lírica de este poeta ha sobrepasado el marco común de la atención dedicada normalmente a la obra de un clásico poético, desperó el interés de un amplio círculo de lectores.

En la selección esencial de la creación lírica de toda la vida y obra de Jorge Luis Borges, presenté a este poeta como uno de los mayores irracionales del siglo XX, que veía a él mismo, a la existencia humana, al mundo y a la poesía como un misterio sin resolver. Borges es el creador de la poesía de recuerdos, que llega hacia los inicios, es un poeta cosmogónico. Intenta hacer una reconstrucción poética de la historia del hombre y del mundo que en muchas ocasiones tiene forma de revelación de sus dimensiones culturales. Una de sus denominaciones claves es el olvido como el contrapunto a la memoria. Los versos de Borges son fascinantes por su polémica con la tradición poética que ponía en relieve el carácter transitorio de las cosas y la muerte en nombre de “la negación del tiempo”, negación del “olvido”, de la eterna duración. A pesar de eso Borges no es menos partidario de Heráclito como uno de los más importantes poetas del barroco español Francisco de Quevedo. La poesía de Borges se basa no sólo en la experiencia de la vida y sus reflexiones, sino también en el reflejo de la erudición amplia y profunda, como una parte importante del mundo de autor.

La intertextualidad presente en gran medida en la poesía de Borges le comunica con la creación de los poetas del Siglo de Oro, también traducidos por mí al eslovaco. En la antología de la poesía del barroco español titulada por un verso de Quevedo -*El polvo enamorado*, están presentados muchos poetas de este período. La selección nos acerca la obra de 12 autores. Siguiendo la concepción checo-eslovaca del barroco español, representada sobre todo por el nombre de Václav Cerny he incluido también tales representantes de la mística española como Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz, junto con el poeta de los temas místicos Fray Luis de León. Según Václav Cerny, la mística del Siglo de Oro es una “manifestación más representativa y majestuosa del espíritu del barroco”, es una revuelta contra el espíritu renacentista, que trajo consigo la “sensación de inseguridad”, “desintegración de valores”, “interregno de las seguridades vitales”, una rebelión que es a su vez “fervor, pujanza y explosión de la voluntad hacia la seguridad”. Es un ataque de la totalidad del ser humano a la verdad absoluta. Los argumen-

tos de Václav Cerny tienen fuerza de convicción y es una lástima que la historiografía española no los halla tomados en cuenta (en las antologías representativas sobre el barroco español ni siquiera aparece su nombre). En esta antología me he concentrado sobre todo en la presentación de la poesía de Luis de Góngora, Lope de Vega y Francisco de Quevedo, con la atención particular a la destacable lírica de Sor Juana Inés de la Cruz. Además de las traducciones de la poesía, el libro incluye 30 páginas de mi texto de literatura, con los comentarios de los poemas, medallones de los poetas y el estudio *Poesía del barroco español*. Estos textos son frutos de un estudio, pero representan también mi propia visión de la problemática. Entre otras cosas trato de demostrar cómo el poeta del barroco español expone la majestuosa belleza sensual, del mundo para revelar de un suspiro, y con el carácter drástico naturalista, y una objetividad enumerativa su condición ilusoria.

Finalmente quisiera hablar un poco sobre mi método de traducción. Siguiendo las intenciones de las mejores tradiciones de la traducción poética eslovaca, trato de conseguir la traducción como una equivalencia dinámica del original, en su relativa totalidad basada en el respeto de los importantes elementos estructurales del texto, incluidos los elementos de la construcción sonora tales como el ritmo, rima, eufonía etc. Según mi visión la traducción incluye también la perspectiva del contexto literario actual, así como al receptor actual de la cultura receptora, lo que es sumamente importante en la transposición de los textos más lejanos desde el punto de vista de momentos de creación. Lo he formulado en mi libro *Traducción como arte* de una manera aforística: la traducción es un original aquí y ahora. La traducción poética tiene que unir las competencias lingüísticas y poetológicas, aquí los especialistas pueden ayudar al poeta, pero sobre todo la competencia poética. Entiendo la traducción poética como el arte interpretativo.

Bratislava-Palmas de la Gran Canaria.  
Diciembre 2001.

*Pablo Macera*

## **“HISTORIA DE LA LITERATURA PERUANA” LIBRO MONUMENTAL DE CÉSAR TORO MONTALVO**

Las literaturas suelen ser sistemas abiertos y peligrosos; por lo menos las literaturas contemporáneas disponibles a la mano y al ojo de cualquiera. Lee-mos un libro sin averiguar muchas veces dónde ubicar al autor en términos so-ciales, cronológicos o según género y tradición. Asumimos una relación direc-ta con el texto. Esta es una forma de lectura ingenua absolutamente legítima. Quizás sea además la clase de lectura que un autor prefiere para sí mismo en sus trabajos.\*

Existe sin embargo una segunda relación muy diferente con los sistemas literarios; una relación cautelosa en que las obras y los autores son contextua-lizados. Nos preguntamos sobre su promoción, grupo generacional, tenden-cias estilísticas, tradiciones literarias; lo que innova y continúa... Estos lecto-res desconfiados son temibles para los autores; pero de ellos depende a me-nudo el éxito o el fracaso por lo menos inmediato de la respectiva obra. El pú-blico enterado es el que crea la opinión general.

Este es el sentido de la historia y la crítica literarias. A través suyo acep-tamos una intermediación entre nosotros de un lado y del otro los respectivos

---

\* Palabras de Presentación de Pablo Macera, en el auditorio de Centro Cultural Ricardo Palma, en Miraflores, realizado el 16 de noviembre de 1996.

sistemas literarios. Parecería que esos cuerpos literarios son fuentes incommensurables de energía que tememos tocar y nos comportamos como lo hacemos frente a una Central Hidroeléctrica. A ninguno de nosotros se nos ocurriría poner la mano en la represa del Mantaro; entre el Mantaro y nuestra vida cotidiana interponemos multitud de intermediarios que concluyen en la digitación final que prende un foco de luz

¿Hasta qué punto sin embargo, estas mediaciones son indispensables? ¿Por qué acudir necesariamente a las historias literarias y críticas? ¿Por qué no tomar al tigre por la cola y bañarnos directamente en el Mantaro? Derribar a los sacerdotes intermediarios como hizo Martín Lutero y proponer una relación directa con lo que se considera sagrado.

Con estas precauciones, con agradecimiento y desconfianza para todos los historiadores de la literatura, estamos leyendo este libro monumental de César Toro Montalvo: 13 volúmenes, 8,000 páginas, 1,500 ilustraciones.

Ante libros de esa magnitud resulta normal que personas corrientes reaccionemos con algún temor. De hecho resulta obvio que nadie puede efectuar una lectura continua de estas obras, ni creo que sus autores lo esperen. Son planteadas desde un principio como obras de consulta.

Toro Montalvo pertenece a la llamada generación del 70 que inició sus actividades al compás del régimen populista de Velasco Alvarado. Es él por definición poeta y un estimulante propulsor de Talleres de grupos de trabajo creativo, y ha dirigido las revistas *Mabú* y *Oráculo* entre los años 1970-1984. La poesía de Toro Montalvo ha hecho suya la poesía visual. Ha buscado lo que alguien llamó Musicalidad Genérica, explorando sus flujos rítmicos. Sus influencias más reconocidas son en nuestra literatura Oquendo de Amat, José María Eguren sobre todo cuando adopta con deliberación el tono infantil.

Desde un principio Toro alternó esa creación poética con la historia y la crítica literaria. A fines de los 70 publicó una *Antología de la Poesía Peruana* con una referencia especial a lo producido en las décadas del 60-70. Poco después preparó su *Antología General de la Poesía Peruana Infantil*; y a fines de los 80 un estudio sobre *Los Garcilasistas*.

Entre tanto Toro Montalvo dejaba entrever su propósito de ofrecernos un marco global del sistema literario peruano. Entre 1990-91 además de su *Manual de Literatura Peruana*, publicó una recopilación sobre la tradición oral peruana, con sus tres tomos de *Mitos y Leyendas del Perú*. La *Historia de la Literatura Peruana* que estamos comentando es el resumen de todas esas anteriores realizaciones.

La historia y la crítica literaria peruana han tenido una evolución acelerada y diversificada en el curso de este siglo. Díaz Caballero, García Bedoya han reseñado esa transformación desde las primeras sistematizaciones ocurridas entre los años 1905-1930. Las nuevas corrientes críticas se inician en la segunda mitad de este siglo. Los mismos comentaristas han indicado la significación emblemática de dos propuestas editoriales correspondientes a otras tantas épocas. La primera fue la *Biblioteca de Cultura Peruana* dirigida en 1938 por Ventura García Calderón. La segunda los Festivales del Libro Peruano que 20 años más tarde en 1958 impulsó Manuel Scorza. La biblioteca de García Calderón tuvo el mérito de incluir por primera vez, gracias a Jorge Basadre, una selección de la poesía quechua; debemos subrayar el correspondiente universo de difusión pues esa biblioteca tenía sobre todo un carácter elitista, mientras los Festivales de Scorza fueron fundamentalmente masivos. Ya por entonces estaban acentadas las propuestas representativas por Luis Alberto Sánchez, José Carlos Mariátegui, Augusto Tamayo Vargas, Estuardo Núñez, ceden con una perspectivas y énfasis propios.

Fue en esos años 50-60 que se abrieron espacio la estilística, fenomenología, el estructuralismo impulsado por Luis Jaime Cisneros y Alberto Escobar. De algún modo esas aperturas dominaron el escenario de la crítica e historia literarias peruanas hasta comienzos de los años 70. Desde entonces y hasta finales de los 80 se ha producido una tensión entre una tendencia formalista y otra más bien vinculada al enfoque social. Dentro de esta última estarían Cornejo Polar, Alejandro Losada, Tomás Escajadillo. Formalistas serían Desiderio Blanco y Susana Reinsz. Con una mención aparte para quienes como Enrique Ballón han insistido en una difícil aproximación semiótica. Hay quienes además practican una transacción y transición como Julio Ortega, Raúl Bueno, Edmundo Bendezú, José Miguel Oviedo, Ricardo González Vigil.

Dentro de esta evolución tan compleja, Toro Montalvo asume con franqueza una línea histórico-social; en la línea Sánchez-Tamayo, aunque no ignora la existencia de últimas metodologías (desconstructivismo, cognitivismo). Todos sabemos cuán difícil resulta obtener datos bibliográficos de poetas y narradores peruanos. En los volúmenes de Toro Montalvo es posible ubicar este universo misterioso y abundante. Para cada uno de las tantas líneas de producciones literarias Toro Montalvo compila además una sección de antologías.

Hay que mencionar de modo especial los tomos dedicados a la oralidad quechua-aymara y amazónica, como también a las expresiones vinculadas a la tradición afro-americana. De este modo la literatura peruana aparece colocada, tal como debe ser, dentro de un gran océano de oralidad, como un sistema complejo que tiene componentes dominantes y subordinados.

Hay un valor extraordinario en Toro Montalvo, un valor social, personal, objetivo en elegir una forma de producción pensada en términos de grandes números abierta a la consulta masiva. Muy a menudo la crítica sobre literatura es una conversación entre parientes, primos hermanos con rencillas, enconos, preferencias. Toro Montalvo ha evitado esta tentación; no deja de elegir, pero en cada caso y para cada obra nos proporciona una información que permite elaborar nuestra propia opción de juicio. Hemos de agradecer esta lección generosa de objetividad, de verdadera modestia, de inteligencia, de servicio público.

*José Beltrán Peña*

## “HISTORIA DE LA LITERATURA PERUANA” DE CÉSAR TORO MONTALVO

César Toro Montalvo es un destacado e importante escritor peruano del presente siglo. Nacido en el bello suelo de Lambayeque (Perú) en 1947. Estudió Literatura en la Universidad Inca Garcilaso de la Vega, y Magister en Literatura Hispánica en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Luego la Doctoral de Literatura en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Es un incansable organizador de Congresos y Encuentros de Literatura y de distintos y variados recitales. Siempre apoyando, empujando y dando su mano franca y sincera, y sus selectos y ricos conocimientos al escritor en general. Por ejemplo, ha sido uno de los pocos presentadores y promotores incondicionales de los poetas de la última década del siglo XX, la de los 90; lo cual, demuestra y lo enaltece como un escritor a carta cabal, sin el egocentrismo y la vanidad que poseen muchos escritores de igual o mayor trascendencia.

Toro Montalvo es un singular y brillante poeta peruano contemporáneo, uno de los máximos exponentes de la llamada Generación del 70, habiendo reunido toda su obra poética, inédita y editada, en el volumen *Arte de Soñar / Poesías Completas (1970-1990)*, Lima, AFA Editores, 1994. Y antes de la publicación de esta importante *Historia de la Literatura Peruana*, que en esta oportunidad tratamos de presentar; nos deleitó, presentó y llamó la atención

por las excelentes virtudes y cualidades que poseía para el campo apasionante, difícil y responsable como son las investigaciones literarias, con sus obras: *Antología de la Poesía Peruana del Siglo XX* (años 60/70); *Antología Mínima de Vicente Azar*; *Antología de Lambayeque*; *Panorama de la Literatura Hispanoamericana*; *Guía de la Literatura Peruana*; *Literatura Precolombina*; *Manco Capac: Primer Poeta Peruano*; *Los Garcilasistas*; *Manual de Literatura Peruana*; *Mitos y Leyendas del Perú* (tres tomos); *Poesía Peruana del 70*. *Generación Vanguardista*; *Literatura Peruana. De los Incas a la Época Contemporánea*; *Poesía Precolombina de América* (dos tomos). Paralelamente ha ejercido la crítica literaria en diarios de la Capital y ha sido director de las revistas de creación literaria: *Mabú* y *Oráculo*, importantes revistas para el análisis de la literatura de la década del 70.

Como podemos apreciar y deducir -a grosso modo- su *Historia...* es consecuencia de los acertados pasos dados en el interesante, engorroso pero hermoso, como es el sendero de las investigaciones. Después de largos, agotadores y fructíferos veinte años de incansable investigación, el poeta e historiador literario, César Toro Montalvo, nos ha presentado los 13 tomos de su magistral, invaluable y cristalina *Historia de la Literatura Peruana*, la cual abarca desde la literatura oral y anónima de la Inca y Quechua hasta nuestros días.

El mérito de esta *Historia...*, su trascendencia, importancia, erudición y confiabilidad, se debe a varias razones fundamentales y demostrables:

1. Es una *Historia* que ha sido realizada, confeccionada, analizada y escrita en "casa", o sea, en el Perú; no ha sido el caso débil y fácil de enfocarla, enjuiciarla y redactarla fuera de ella. Ha sido el producto de la estupenda conjugación entre el Historiador, el tiempo y las diversas fuentes; habiendo tenido a su merced todas las fuentes fidedignas y originales, tanto de los que guarda celosamente la Biblioteca Nacional del Perú, como el de especializadas bibliotecas privadas, como la de la Pontificia Universidad Católica del Perú, aparte de la suya, que es un castillo de libros y voces, en las cuales ha tenido la paciencia y virtud del genuino historiador; el de revisar, confrontar, valorar y escribirla; habiendo puesto su atención a toda publicación en general, desde la más modesta revista literaria del país, hasta la más lujosa de las publicaciones, ejemplos sobran, como se dice popularmente, ha sido un ratón de biblioteca, selectivo y minucioso.

2. Ha sido muy consciente y maduro, que nunca una *Historia...*, se escribe para una élite y/o grupo de singulares características, sino es el compromiso de honor que tiene para con su país, para con el arte profesionalmente, es la voz de voces de toda nuestra historia para que la lean, vibren, gozen, critiquen y admiren los especialistas, lectores y amantes de la literatura del mundo entero. Por tal motivo, como nunca antes -para bien de nuestra propia historia- la ha democratizado artísticamente, constituyéndose -sin ninguna duda- en una *Historia...* legítima y valedera en su conjunto, poseyendo aliento de belleza, paz de justicia, clarinadas de erudición y aura de libertad.

3. Por su amplitud y contenido es la *Historia...* más completa de nuestras letras. Pues, abarca hasta la novísima “Generación del 90”, demostrándonos su valentía, coraje y apuesta, no directamente con los nuevos, buenos y jóvenes escritores sino por la existencia de la belleza de la palabra en el Perú en sus diversos géneros. Existe una respetable y parca tradición histórica referida a trabajos de esta envergadura, las cuales han sido pilares e invalorable fuentes y de obligada lectura, principalmente los trabajos de Riva Agüero, Luis Alberto Sánchez y Augusto Tamayo Vargas, de este último, distinguido poeta e investigador de nuestras letras, en 1993, se publicó la última edición en tres tomos de su *Literatura Peruana*, llegando a estudiar a los representantes de la Generación del 80. Razón por la cual, no es caprichoso o falso sustentar que la *Historia de la Literatura Peruana* de Toro Montalvo es la más global, panorámica, actualizada y monumental historia literaria del país.

Es justo reconocer y valorar en este espacio -en honor a la verdad y en reconocimiento a su ambicioso proyecto de investigación- al poeta y estudioso Francisco Carrillo (Director de la revista HARAUI) que desde 1986 vino publicando tomo tras tomo su *Enciclopedia Histórica de la Literatura Peruana*, encontrándose avanzada en un 50%. Desgraciadamente su autor falleció en un accidente y la citada obra ha quedado trunca.

4. Es muy cierto que en trabajos de esta índole es más fácil y correcto -según especiales críticos- realizarlo en equipo, pero la lectura y experiencia nos confirma que no es así a la letra, puesto, por ejemplo, si analizamos las *Historias...* de los estudiosos antes mencionados veremos que han sido realizados en forma y firma personalmente. Otro punto resaltante es que la mayoría son poetas de prestigio: Tamayo Vargas, Carrillo y Toro Montalvo.

Como el humano mismo, es consecuencia que no exista Historia Literaria u Obra perfecta, que se diga lo contrario es más falso que el tratar de convencernos que el hombre puede vivir sin oxígeno. En el Perú y en todos los países de latinoamérica, es aún más difícil el realizarlo en sí, ya que no hay investigador que hable y comprenda todos los idiomas y dialectos de sus naciones, porque como se dice -en el caso de nuestro país- la literatura peruana procede de varios “Perúes”.

5. Es una *Historia...* independiente, con iluminación de libertad y belleza, en donde nuestro historiador no le debe nada a nadie, a tal extremo que no ha contado con el apoyo y/o auspicio económico de ninguna institución estatal, privada o extranjera, ni de ninguna universidad. Todavía más, para que se enteren sus enemigos gratuitos e inmaduros, creemos que Toro Montalvo no tiene ni vinculaciones políticas, por ejemplo, en la Universidad Inca Garcilaso de la Vega, figura como profesor contratado (hasta 1993), pues, es fácil de deducir, si fuera Aprista, estuviera enseñando a tiempo completo, lo cual nos demuestra su independencia de opinión. Más pudo su amor por su arte y por nuestras letras, que no le importó sacrificar parte y tiempo valioso irrecuperable de su vida, pasar infinidad de penurias, limitaciones y privaciones, lo cual, aplaudimos, y le agradecemos su obra y acción.

6.- De la lectura de la *Historia...* hemos podido comprobar acertadamente el enfoque y criterio “pluralista” desarrollado. En donde no se considera el “Sumo pontífice de las letras”, el “Inigualable descubridor” ni la “voz oficial y sabelotodo”; dá cabida, adjunta e introduce opiniones, comentarios y estudios tratados en distintos ángulos (ideológicos, críticos y analíticos) de importantes hombres de letras; todo ello refuerza y engrandece su *Historia...*

7. Ha creado y desenvuelto una singular metodología. Toro Montalvo el día de la presentación de su *Historia*, la ilustró con las siguientes palabras: “he utilizado todas las metodologías que se conocen y ejercitan. Desde la hermenéutica o el cotejo de fuentes (de primera mano, secundarias, bibliográficas y otros). Sobre todo la de cotejo crítico y análisis de textos literarios y confección biográfica. En forma didáctica e historiográficas ordené mis ideas y la propia escritura del libro. Así mismo seguí libro a libro toda la obra literaria de cada autor. Desde luego que también empleo la crítica e historia comparativa. Desde la visión panorámica, selectiva, antológica, donde se

mezclaron notas, artículos, ensayos y capítulos extensos. Hurgé en las distintas formas estilísticas los estilos empleados por sus autores. También señaló ópticas diversas y metodológicas, desde, los juicios socioliterarios, los hechos históricos y amén de opiniones. Particularmente incluyo en la mayoría de los autores sobresalientes, una bibliografía selectiva para cada autor”. Es una metodología acorde, atinada, singular y provechosa para el imperio de su independencia, democratización y pluralidad de su *Historia...*

Si bien no sería -para algunos- el espacio propicio y adecuado para argumentar algunas palabras solidarias y sinceras en favor de la *Historia...* de Toro Montalvo, nosotros creemos que es deber de todo escritor y su pluma, verter su opinión y defensa de lo que es loable e importante, porque la verdad nunca ofende sino clarifica:

1. Es la primera *Historia...* que no ha sido escrita por un investigador perteneciente a ninguna universidad tradicional de las letras peruanas o dicta cátedra en sus facultades, como es el caso directo de la Universidad Mayor de San Marcos o de la Pontificia Universidad Católica del Perú, cuyos “cuadros” tienen cierto poder de decisión (respaldo, crítica negativa o silencio a las obras de los escritores) en algunos medios de comunicación, principalmente la escrita; sino, que al contrario pertenece y es catedrático en universidades jóvenes: Inca Garcilaso de la Vega, Enrique Guzmán y Valle (La Cantuta) y María Inmaculada. Lo cual, viene a reafirmar, no sólo, por el caso de Toro Montalvo sino que a finales del presente siglo, se están presentando nuevos y buenos escritores, creadores y estudiosos de jóvenes universidades a parte de las nombradas, podemos citar a la Universidad de Lima, San Martín de Porres, Federico Villarreal, y de provincias las de Arequipa, Tacna, Iquitos, especialmente.

2. El llamado “stablishment intelectual”, la gran mayoría reunida en “argollas” (ideológicas, amicales, generacionales, políticas, académicos, cosmopolitas) y lo peor y triste -duele decirlo- pero a veces se rigen por cuestiones raciales y/o económicas, entre los de la Capital y las provincias del país; por lo que no estarán conformes ni de acuerdo que haya nacido esta *Historia...* razón por la que no se le dará la real importancia que por muchas razones luminarias merece, llegando en el peor de los casos, a ser silenciada gratuitamente (mala costumbre, producto del subdesarrollo mediocre que en estos

años poco a poco nos estamos alejando). Por complejos de inferioridad y capacidad, los que creen llamados a ser las plumas celestiales y soplos de elección para realizar una *Historia...* criticarán hasta más no poder errores ínfimos, escritores elegidos o pasajes inconclusos, y se alzarán como guías y apóstoles de la perfecta *Historia...*, y proseguirán dictando conferencias, reuniones en mesas redondas, dimes y diretes en cuatro paredes, para finalmente hacer brotar promesas que vivirán por incumplimiento, reflejadas por el florecimiento de la ociosidad.

3. Los más cojudos, torpes e inmaduros críticos tratarán de mansillar y devaluar la HISTORIA..., con variados métodos de la más vil palabrería hasta el extremo que osarán decir y alzarán calientes infundios como por ser un poeta frustrado es que busca reivindicar su nombre por medio de esta publicación. Lo cual es falso, pues, es uno de los mayores poetas peruanos contemporáneos. Singular poeta de la Generación del 70 -como lo hemos referido líneas arriba- lo que ha generado que toda su obra poética se considere, estudie, antologe y figure en los principales estudios no sólo de poesía, sino de literatura peruana o literatura europeas, habiendo llegado a recibir elogios de prestigiosas plumas extranjeras, como de parte de Eugen Gorringer, Roberto Paoli y Enrique Anderson Imbert, entre otros.

Estas precisiones verídicas, éticas y morales las hemos sustentado para que el lector joven, puro y acucioso, nacional y del extranjero, no se deje confundir y engaritar por inescrupulosos personajes vinculados a la crítica y comentarios de libros.

Cada tomo cuenta con una abundante y selecta bibliografía particular a cada tema. A su vez se incluye en sus respectivos apéndices, una serie de artículos, ensayos, conferencias y estudios que resaltan, engrandecen y enriquecen la *Historia...*, todas ellas firmadas por destacados hombres de letras.

### *Primer Tomo*

El Primer Tomo lleva el título de INCA Y QUECHUA. Cuenta con 649 páginas y lleva de carátula una hermosa vestimenta inca.

El primer capítulo lleva el título de *Literatura Peruana*, en la parte concerniente a la introducción, Toro Montalvo, dá profundas posiciones sobre el ámbito general de nuestra literatura y el papel auténtico, formal y responsable de todo genuino historiador literario: *“Todo historiador de literatura debe confeccionar juicios flexibles, relacionar fenómenos por épocas y autores, poseer criterios sagaces de riesgo y valoración, suministrar críticas y deslindes, manejar con eficacia sus fuentes y selecciones; ser imparcial hasta donde se pueda y dejar de lado sus emotividades, salvo para casos de excepción; leer detenidamente las obras y valorarlas según los sistemas críticos-sociales más recientes. En todo proceso de literatura de un país, los literatos y las obras son lo que cuentan; pero debemos añadir también las creaciones de autores anónimos y orales, ya que ellos diseñan con fidelidad la vida experimentada de los pueblos. No es totalmente definido que la literatura del Perú fuera solamente escrita y centrada en la Capital. Otras esferas geográficas tienen lo suyo, y lo que es más, han mostrado ser formas literarias predominantes y hasta decisivas. Se habla de una literatura nacional idealizada por inquietudes tendientes hacia la universalidad (...) Hasta la fecha, se cierne sobre la Literatura Peruana, (más mal que bien), la valoración parcializada de acorde a su óptica estética, política, social o histórica (...) Toda Literatura Peruana refleja el deseo de hablar o describir sobre el Perú; de una u otra manera, refleja su habla, escenario, pueblo, geografía, ideales, gentes y naturalezas propias; convocando tal vez propósitos socio-culturales que la identifiquen como obra peruana. La literatura sigue múltiples caminos de evolución y a su vez, cada cual muestra diversas gamas y estilos con esa sociedad o etnias que la representan. Por ello no se puede indicar rumbos de uno u otro tipo correctivo a la literatura de un país, sería un sistema comisarial, parcializado y esquivo”*; para después, desnudándose racional y positivamente se sincera: *“Me acerco a la literatura peruana con el criterio pluralista y rescato si fuera posible valores marginales; señalo obras de valor anónimo o sobre la literatura oral proveniente de las capas andinas. En todos los casos destaco las obras relevantes y también las de menores cuantía, uniendo cabos sueltos, escuelas, movimientos, fenómenos e individualidades. La literatura peruana resulta hoy un universo prismático y mutante, que es el condominio de mestizajes de lenguas y dialectos, sin desdeñar las influencias foráneas que resultan a veces beneficiosas”*.

Nos presenta con datos, confrontaciones y análisis su propia periodificación de la Literatura Peruana, que llega a rozar el aliento de la perfección, habiendo desarrollado en forma paralela, aspectos y hechos de nuestra propia historia, de la misma manera, otras ramas de las ciencias sociales que la hace demostrable y confiable, siendo una guía clave el transcurrir de nuestra vida democrática, política e ideológica. Esta periodificación viene a ser la columna vertebral de su *Historia...* y su desarrollo. La ha puntualizado de la siguiente forma a considerar: “*Literatura Inca o Quechua; Literatura de la Conquista, Colonia y Virreinato (Clásico, Barroco y Neo-Clásico); Literatura de la Emancipación; Literatura Republicana; Costumbrismo; Romanticismo; Realismo y Naturalismo; Modernismo; Literatura Peruana del siglo XX; Vanguardismo; Narrativa Agraria e Indigenista; Literatura Urbana y Generación del 50, 60, 70, 80 y 90*”.

Todo el resto del capítulo en su totalidad fue publicado en su *Breve Historia de la Literatura Peruana* (Estilo y Contenido Ediciones, 1990). Viendo a ser el “abc”, un apretado resumen crítico y sustancioso del contenido y de los principales datos, escuelas, periódicos, grupos, libros, etc., de toda su periodificación literaria, abarcando inclusive a personalidades de otros campos, pero que han jugado un papel preponderante en el desarrollo de ella (historia, sociología, periodismo, ensayistas, etc.). Todo lo cual ha sido enriquecido con mayor índice al insertar un valioso apéndice, en el cual inserta dos estudios clarificadores: *La literatura peruana* de Raúl Porras Barrenechea y *Programa de Literatura Americana y del Perú* de Luis Alberto Sánchez, habiendo adjuntado al final del capítulo una rica bibliografía y fuentes para el estudio de la literatura peruana en general.

Con el segundo capítulo, que lleva por título, *Literatura Inca y Quechua*, comienza el desarrollo en sí de su *Historia...* que la hace nuestra. Quizás haya sido la parte más engorrosa y difícil para su confección, puesto que las creaciones son de tipo oral, muchas de ellas, han perdurado hasta nuestros días al ser latidos de generación en generación, por el mundo mágico, mítico y bello del hombre del Perú profundo y gracias al trabajo de estudiosos y escritores de siglos pasados y del actual, siendo más complicado su estudio por su anonimato. Pero lo importante de todo, es que nuestro historiador sale airoso después de años de lectura e investigación y nos presenta en forma didáctica y profunda la literatura de nuestros ancestros en todos sus géneros y ramas afines.

Enfoca con sumo cuidado, la poesía inca, apuntando y explayando las diferentes formas de ella, una por una: Haylli, Harawi, Yaraví, Aymoray, Huacataqui, Urpi, Wanka, Ayataqui, Aranway, Wawaki, Huayñu, Taki y Qhaswa. Toro Montalvo nos demuestra y convence en conclusión final y descubierta que el Primer Inca del Imperio de los Incas, del inigualable Tahuantinsuyo, Manco Cápac -esposo de Mama Ocllo- es el primer poeta peruano, ratificándolo como tal, principalmente, a través de sus tres himnos, en especial por el titulado “O Uiracocha Señor del Universo”.

La prosa inca, su estudio y lectura, se la debemos en gran medida al desciframiento de los quipucamayoc y los narradores populares cuyas tradiciones, los incalculables mitos, cuentos y leyendas, aparte de vibrar en cada generación de peruanos, se han conservado en versión primigenia, pudiéndolas escuchar y llegar a percibir su alma en las provincias del interior del país, así como velorios, festividades y encuentros de provincianos en la Capital. Toro Montalvo lo ha estudiado eficientemente en su afán totalizador.

Nos brinda una buena clase sobre el folklore literario, siéndonos de suma ayuda para comprender, vivir e integrar, a nuestro país dividido por fallas geográficas y geológicas y por caprichos humanos, conduciéndonos por los diferentes y variados caminos de nuestros mitos y sus caracteres, sin dejar de señalarnos una vasta información bibliográfica para profundizarnos y comparar sus personales juicios. Toro Montalvo con el encuentro de los mitos nos hace dialogar con diferentes lenguas y dialectos, dioses andinos, épocas idas, caminar en periodos mágicos e inaccesibles, que han sobrevivido a pesar de la inclemencia del tiempo en el interior de nuestro país. Nuestro historiador ha ubicado y dividido los diversos tipos de mitos para una mejor contemplación y conocimiento de la siguiente manera: “*Mitos Serranos* (Mito de Pacaritampu, Leyenda de Manco Cápac y Mama Ocllo, Origen y hazaña de los incas); *Mitos Costeños-Serranos* (Mito de la creación: Illa Ticsi-Vira-cocha, Mito de Pariacaca y Huallallo y Mito de Coniraya) y *Mitos Costeños* (Mito de Kon, Mito de Vichama y Pachacámac, Mito de Tumbé y Mito de Naylamp)”. Posteriormente tratar a las fábulas quechuas.

En la parte concerniente a Leyendas y Cuentos Populares, nos reafirma de ellos, que se han esparcido y crecido en darse a conocer de cómo ha avanzado el tiempo, insertando algunos cuentos para demostrar su estudio.

También aportando nuevos juicios, se refiere a las Sentencias y el Teatro Inca, con respecto a las primeras, una de las aristas de su importancia es que no sólo tienen que ver en el campo literario sino dentro del estudio de la historia del Derecho Peruano. Dar la verdadera trascendencia y el valioso trabajo que realizó el Inca Pachacutec, el más grande de nuestros incas. Dando especial atención a la obra cumbre del Teatro Inca: *Ollantay*. Algunos estudiosos lo catalogan como obra de fruto hispano, lo cual lo desmiente con agudeza Toro Montalvo, no dejando de estudiar otras importantes obras de menor nivel como: *El hijo pródigo*, *El pobre más rico*, *Usca Páucar*, *La muerte de Atahualpa*, *Tragedia del fin de Atahualpa*, entre otras. Al igual que en el capítulo anterior, Toro Montalvo reconociendo el valor de escritos de otros estudiosos, los ha adjuntado para enriquecer aun más su palabra, figuran: Jorge Basadre, José María Arguedas, Jesús Lara, Clemente Markham y Ernesto Middendorf.

El primer tomo de la *Historia...* de Toro Montalvo, finaliza con un Anexo, que viene a ser una amplia y esclarecedora entrevista realizada al autor -de necesaria lectura para todos- por el sociólogo Carlos Arroyo; y con opiniones críticas y laudatorias sobre la obra, firmadas por los estudiosos y creadores, Augusto Tamayo Vargas, Antonio Cornejo Polar, Ricardo González Vigil y del joven crítico literario, Rafael Lara Rivas.

### *Segundo Tomo*

El segundo tomo lleva el título de *Colonial*. Cuenta con 511 páginas y en la carátula se ha impreso un detalle barroco de la capilla de la Catedral de Lima.

Toro Montalvo en este tomo, ha hecho un trabajo muy profundo y educativo, pues además de los pormenores de la propia historia también lo ha vitalizado con conceptos de diferentes teorías, materias y definiciones (por ejemplo: coplas, romance, crónica, cartas, etc.). Nuestro historiador cumple con su palabra y con el respeto hacia sus colegas y lectores al tratar la Clasificación de los cronistas, pues, anota diversas y variadas opiniones y clasificaciones, llegando a concordar y dar prioridad al más claro y detallado, como es el de Raúl Porras Barrenechea -uno de los más grandes estudiosos de las letras peruanas- y no solo valora su clasificación sino que engrandece su obra *Los Cronistas del Perú*.

Conocedor y compilador -léase *Los garcilasistas* (1989)- del Inca Garcilaso de la Vega, vida y obra, le ha dado un justo lugar y estudio espléndidamente. Esta sección es sin lugar a dudas, una de las más importantes. En este capítulo III de la *Historia* en general, Toro Montalvo enfoca a los principales cronistas del descubrimiento, la Conquista y la Colonia, como: Francisco de Xérez, Pascual de Andagoya, Pedro Pizarro (Primo del conquistador Francisco Pizarro), Francisco López de Gomara, Fray Bartolomé de las Casas, Hernando Pizarro (hermano del conquistador), Pedro Cieza de León (el cronista más completo de los historiadores antiguos), Juan de Betanzos (primer investigador que escudriña el pasado y el origen de los Incas), Fray Martín de Murúa, Cristóbal de Molina (El cuzqueño), Polo de Ondegardo, José de Acosta, Miguel Cabello Balboa, Padre Blas Valera (inicia la verdadera historia del Perú), Francisco de Avila (autor de la primera "biblia" sobre el pensamiento mágico del Perú), entre otros. Posteriormente estudia a los cronistas indios: Titu Cusi Yupanqui, Joan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua, Felipe Guamán Poma de Ayala (cronista indio más importante de la historiografía peruana).

El capítulo IV titulado "Literatura de la Colonia y el Virreinato", comienza el periodo clásico con escritores y poetas de la colonia: Garcés, Monte de Oca, Diego Dávalos y Figueroa, Mateo Rosas de Oquendo, Diego Mexía de Fernangil, para después desenvolverse en Amarilis, Clarinda, en poetas místicas como Santa Rosa de Lima, Juana de Hazaña y Sor Paula de Jesús Nazareno. Prosiguiendo con Pedro de Oña (modelo fundamental de la poesía mestiza americana), Diego de Hojeda, y José de Acosta (autor de *Peregrinación de Bartolomé Lorenzo*, la cual se le ha considerado cronológicamente la primera novela peruana).

Seguidamente Toro Montalvo nos presentará un enjundioso estudio sobre los principales escritores y poetas del Periodo Barroco: Juan de Miramontes y Zuázola, Barco Centenera, Padre Juan de Ayllón (el primero que audazmente introduce la escuela gongorista en el Perú), Fernando de Valverde, Adriano de Alecio, Espinoza de los Monteros, Luis Antonio de Oviedo y Herrera, Antonio de León Pinelo, Toribio Bravo de Lagunas Castilla y Zavala. Finalizando esta lista de personajes, con relevantes estudios, comentarios y reflexiones en las figuras de notables escritores: Juan de Espinosa Medrano "El lunarejo" (es el prosista y orador de lujo más importante que nos diera las le-

tras hispanoamericanas con *La Novena Maravilla*), Juan del Valle Caviedes (primer poeta satírico del Perú), Pedro de Peralta y Barnuevo, José Bermudez de la Torre, Francisco del Castillo, Pablo de Olavide (es la figura más descolante de las letras coloniales del siglo XVIII y parte del XIX), Esteban de Terralla y Landa, Calixto Bustamante Carlos Inca, "Concolorcorvo". En el respectivo apéndice, figuran importantes firmas: Horacio Urteaga, Raúl Porras Barrenechea, Aurelio Miró Quesada, Martín Adán, Hesperiófilo, Manuel Moncloa Covarrubias, incluyendo una "*Noticia histórica de la Academia del Marqués Castel-Dos Rius Virrey*" realizada por Diego Rodríguez de Guzmán. Y -creemos su mayor aporte en este tomo- una versión moderna de *La novena maravilla* de Juan de Espinosa Medrano, de parte de nuestro historiador. Finalizando este tomo con una selecta bibliografía esencial de la literatura peruana Inca, Quechua, Conquista, Colonial y Virreynato, y con una singular y útil Guía de la literatura colonial.

### *Tercer Tomo*

El tercer Tomo lleva el título de *Emancipación*. Cuenta con 401 páginas y lleva de carátula un antiquísimo escudo peruano.

Toro Montalvo desarrolla trascendentales puntos de esta heroica época de libertad, honor y sangre, iniciándolo con la historia y caracteres de la Literatura de la Emancipación afirmando concienzudamente en una de sus secciones que sólo dos poetas destacan y dominan literariamente la época de la emancipación: Mariano Melgar y Olmedo. Hace un sintético recuento de los principales y decisivos movimientos revolucionarios de fines del siglo XVIII y primera década del siglo XIX, la *Sociedad Amantes del país* (objetivos, fundación, integrantes, acciones, etc.); el *Mercurio Peruano* (el primer periódico de Sud-América en antigüedad y en mérito, el único que se publicó en el siglo XVIII); los pasquines y la poesía popular en la independencia; Ciclo literario de Túpac Amaru; Poesía de la Emancipación, Himnos, Coplas y Canciones.

Desarrolla, estudia y antologa, la vida y obra de valientes, honrosos y valiosos hombres de letras: José Faustino Sánchez Carrión (el representante más importante de la fundación de la República Peruana), José Baquijano y Carrillo (el primer ilustrado que se adelantó a las exigencias de su tiempo

y expuso con voz rotunda de orador la creación de la conciencia patriótica), Juan Pablo Vizcardo y Guzmán (el teórico de orden dentro de los precursores de la independencia americana, su *Carta a los Españoles Americanos*, significa el primer texto hispanoamericano que levanta la insurrección y la partida de nacimiento de las teorías independentistas); Hipólito Unánue (figura prócer de la patria, más sabio que luchador de armas, es el padre de la medicina peruana, un solo poema escribió), Toribio Rodríguez de Mendoza (precursor del Seminario peruano, maestro de la escolástica), Manuel Lorenzo de Vidaurre, Francisco de Paula González Vigil; Mariano Melgar (es el primer romántico de la literatura peruana de todos los tiempos), José Joaquín Olmedo (es considerado el Bolívar literario de América), José Manuel Valdés, José Joaquín de Larriava, José María de Pando, José Pérez de Vargas, Andrés Bello (es el espacio humanístico y la personalidad literaria más importante del siglo XIX en América), Madame Françoise Graffigny, José Domingo Choquehuanca.

Haciendo un paréntesis literario, Toro Montalvo, trata la historia del Himno Nacional del Perú y de nuestra bandera. Volviendo a retomar el tema, abarca a poetas menores de la Emancipación: Bernardino Ruiz, José Gabriel Aguilar, Manuel Ferreyros, Benito Laso, Miguel del Carpio, Felipe Pardo, Manuel Concha, José de Armendariz, Mariano José de Arce, Justo Figueroa, Isabel de Orbea (la única que pudo sobresalir entre las literatas en el siglo XVIII), Felipe Lledias, José María Corbacho. También trata el papel heroico de la mujer peruana en la lucha por la independencia, en esta parte nos da a conocer otras literatas como: María Castillo de Andrade, La Marquesa de Casa Calderón, Josefa de Baica y Llano de Valdez, Josefa Bravo de Laguna y Mariana Querejana y Concha, entre otras. Finalizando con apuntes y juicios valederos sobre el periodismo y la literatura patriótica en la independencia, y el teatro, de ésta última, las piezas más notables que se conocen durante el desarrollo de la Emancipación y la Independencia, proceden de la pluma de José Joaquín Olmedo, Juan Egaña, Luis Ambrosio Morante y Bernardo Monteagudo. En el correspondiente *Apéndice* ha publicado escritos de Jacinto Calero y Moreira, Juan Pablo Vizcardo y Guzmán, Simón Bolívar, José Domingo Choquehuanca, Raúl Porras Barrenechea, José Durand, Augusto Tamayo Vargas; concluyendo con una "Guía de la Literatura Peruana de la Emancipación (Siglos XVIII-XIX)" y una variada bibliografía del periodo literario desarrollado.

#### Cuarto Tomo

El cuarto tomo lleva por título *Costumbrismo y Literatura negra del Perú*. Cuenta con 656 páginas, y lleva por carátula un hermoso apunte que grafica la Marinera chichlayana de Leonce Angrand

Nuestro historiador literario sobre el costumbrismo ha sustentado eficientemente su esencia, para después desarrollarlo meticulosamente, adjuntando fechas, creadores, creaciones y principales obras, todo ello enfocado paralelamente con los acontecimientos históricos del país. Ha realizado un grandioso y valioso estudio sobre Felipe Pardo y Aliaga, su vida y su obra en los diferentes géneros, sintetizándolo a Pardo y Aliaga como “el clásico satírico culto de la literatura republicana en el Perú”. De la misma manera se ha enfocado Manuel Ascensio Segura, figura clásica del costumbrismo y padre del teatro popular peruano, destacando el mérito de Segura “*es haber constituido su obra en un valioso documento literario sobre el discurrir limeño a primera mitad del siglo XIX, es decir a comienzos de la República*”. Lo hará posteriormente con Flora Tristán y Manuel Atanasio Fuentes “El Murciélagó”. En el apéndice N° 5 incluye positivos textos ilustrativos afianzando su posición teórica, en: Raúl Porras Barrenechea, Rosa Arciniegas, José Jiménez Borja; como también una bibliografía y guía para el estudio de la Literatura Peruana Costumbrista del siglo XIX.

En el mismo tomo, el capítulo VII de la *Historia...* se circunscribe a la literatura negra del Perú. Ha sido muy preciso al anotar algunas palabras de justificación, las cuales iluminan con mayor intensidad la secuencia de esta bella literatura, que se inicia con el panorámico trabajo titulado *De Caviedes a Gálvez Ronceros. Apuntes para una Historia de la Literatura Negra*, estudiando y reflejando la importancia de los siguientes escritores: Mateo Rosas de Oquendo, Fray Martín de Porres, Caviedes, José Manuel Valdés (primer escritor negro del Perú), Ramón Rojas y Cañas, Ricardo Palma, Francisco Flores, González Prada, Federico Flores Galindo, Clemente Palma, Luis Aurelio Loayza, Leonidas Yerovi, Eudocio Carrera, Ismael Portal, Antonio Garland, Sofocleto, Chabuca Granda, Antonio Gálvez Ronceros, entre otros que ya hemos nombrado líneas arriba. Afronta vislumbrantes estudios sobre los pregones limeños, teniendo como base los escritos de Aurelio Collantes; Las Coplas (Atanasio Fuentes, Rosa Alarco, Luis Rocca Torres, Juan Leiva,

Teodoro Linares, Cristian Colchado, Juan Leiva, Nicomedes Santa Cruz, Adolfo Llanos, Arturo Montoya, Carlos Prince, José Diez Canseco, Santiago Vallejo, Benvenuto Murrieta, Juan Donayre, Erasmo Muñoz). De la misma forma lo hace, trata y desenvuelve el título referente a la Poesía Culta y Popular Negra, resaltando uno de los libros de poesía más admirable del tema: *De la tierra brava. Poemas afroyungas* de Enrique López Albújar.

Toro Montalvo conocedor y estudioso de su tierra natal (Lambayeque), recordemos su magistral libro *Antología de Lambayeque* (1989), nos encanta con la maestría de su pluma, al tratar la Saña y el lundero, y, las Décimas y Cuartetos. Lo mismo lo hará con la Décima, resaltando y reconociendo el arte de Nicomedes Santa Cruz, entre otros. Y se explayará en las décimas peruanas de la guerra del Pacífico, Décimas de Emiliano Niño, Décimas chilenas sobre Grau y Cáceres, Décimas de Erasmo. Para proseguir con las Cumananas, Canciones de navidad, Canciones de cuna y Dichos populares. Imbuído en el tema, nuestro historiador, realiza una panorámica y estupenda selección de narrativa, cuento y novela (Enrique López Albújar, con su novela *Matalaché* instaura la primera novela negrista del Perú), José Diez Canseco con *Estampas mulatas* (se constituye en la primera obra narrativa postmoderna que revela escenas y cuadros de la gente negra urbana del Perú), José Mejía Baca, Carlos Camino Calderón, Teodoro Garcés, Antonio Gálvez Ronceros, Gregorio Martínez, Luis Fernando Vidal. Finaliza con un significativo y espeluznante y rico caminar por los variados y encantadores Mitos y Leyendas y por distintas Narraciones de costumbres.

Para comprender y conjeturar -aún más- la Literatura Negra, en el Perú; en el *Apéndice* N° 6 ha adjuntado interesantes trabajos de: Fernando Romero, Wilfredo Kapsoli, Luis Millones, James Lockhart, Maida Isabel Watson, Eudocio Carrera, Rubén Vargas Ugarte, José Carlos Mariátegui, César Miró, Pedro Barrantes, Eduardo Rebagliati, y César Angeles Caballero, y su respectiva Fuente Bibliográfica.

### *Quinto Tomo*

El quinto tomo lleva el título de *Romanticismo*. Abarca 369 páginas y lleva por carátula una acuarela romántica de Juan Mauricio Rugendas.

Toro Montalvo inicia este tomo, precisando fechas, conceptos, des-

cubrimientos, aportes, conclusiones, para después entrar al estudio de los principales escritores, iniciándolo acertadamente con Carlos Augusto Salaverry (el más eminente y meritorio poeta romántico del país siendo su poema célebre *Acuérdate de mí*). Después abarcará a: José Arnaldo Márquez (primer poeta romántico que escribió un primer drama a los 18 años de edad), Clemente Althaus (el poeta más culto, refinado e individualista de aquella época), Manuel Nicolás Corpancho, Luis Benjamín Cisneros, Juan de Arona, Constantino Carrasco. Le da un correcto espacio a la ya histórica generación de *Los Bohemios*, sus acciones e integrantes: Numa Pompilio Llona, Fernando Velarde (poeta propulsor del romanticismo), José Toribio Mansilla, Miguel del Carpio (el mecenas más generoso de los Bohemios), José Antonio de Lavalle, Juan Sánchez, Mariano de Amézaga, Trinidad Pérez, Manuel Adolfo García, Trinidad Fernández, Acisclo Villarán (el decano de los bohemios y el comediante costumbrista de agudeza histórica como de timbre popular), José Pardo y Aliaga (hermano de Felipe). Agrandando, aún más, el radio de poetas románticos con los títulos de: "Otros poetas románticos y Románticos menores y epígonos". En el primero figuran: Manuel Castillo, Fernando Quirós, Armando de la Fuente, Abel Delgado, Ricardo Rossel, Ego Polibio, Juan Vicente Camacho, Benito Bonifaz, Luis y Manuela Antonia Márquez (hermanos de Arnaldo), María Natividad Cortés, Juan Arguedas, Pedro Elera, José María de la Jara y Gabino Pacheco Zegarra; y en el segundo, entre otros José María Carpenter, José Sánchez Tirado, Ernesto Noboa, Emiliano Niño Pastor, Fidel Arana, José Clodomiro Soto, Sara Bullón, Arturo Schutt y Saco, Oscar Corcuera, Salomón Vilchez, Manuel Mansilla, Fray Tarsicio Mori, José Ciriaco, José María Arana, Teodoro La Rosa, José María Sánchez, Carmen Plasencia, José Mariano Llosa, Ignacio Noboa y María Esther Nureña.

Un aporte significativo de este tomo es lo referente a la novela romántica en el Perú, manifestando entrañablemente que *"a pesar que resulta pobrísima la aparición de novelistas peruanos en la etapa del romanticismo, bastar citar dos figuras paradigmas en Luis Benjamín Cisneros y Fernando Casós"*. Leamos: Luis Benjamín Cisneros (es la figura más importante de la novela romántica en el Perú), Narciso Aréstegui (es el fundador de la novela en el Perú), Fernando Casós (es el iniciador de la novela política en el Perú). También estudia a otros novelistas y prosistas románticos: Rafael Quiros, Justo Rivera, Federico Durr, Enrique Seoane, José Antonio García y García, Juan

Bustamante “El Inca” (considerado el romántico defensor de los indios), Francisco Esteban Ingunza y Basualdo, Bartolomé Herrera, José Manuel Valdez y Palacios (considerado el primer viajero romántico del Perú). Se cierra el tomo con un capítulo recomendable sobre el autor de las valiosas *Tradiciones peruanas*, del escritor más representativo del Perú: Ricardo Palma (estudio, vida y obra, selección de textos, juicios y críticas). En el último *Apéndice* (7) de esta entrega, se han insertado estudios de Ventura García Calderón, Alberto Ureta y El Perú y los románticos de Luis Fabio Xammar. Para concluir con una guía y relación de Fuentes Bibliográficas para el estudio de la Literatura Peruana Romántica.

### Sexto Tomo

El sexto tomo lleva el título de *Realismo y Naturalismo*. Cuenta con 742 páginas y ha sido impreso en la carátula un hermoso medallón cusqueño.

Nuestro historiador inicia el capítulo IX de la *Historia...*, con un esclarecedor estudio: La prosa realista y naturalista en el Perú, para después analizar y comentar la importancia de escritores de aquel período en forma exhaustiva y precisa: Clorinda Matto de Turner, Mercedes Cabello de Carbonera, Carlos Germán Amézaga, Abelardo Gamarra “El Tunante”, Manuel Anastasio Fuentes “El Murciélagos”, y un merecido espacio a uno de los más grandes peruanos de nuestra historia en general: Manuel González Prada. En más de cien páginas es enfocado como prosista y como poeta, se apunta una breve contribución bibliográfica de y sobre González Prada, así como una rica Cronología biográfica. Finalizando esta sección con Adolfo Vienrich.

En una sección que la ha denominado Poetas del siglo XIX, enfoca una parte interesante de nuestra historia literaria, me refiero a la escrita por mujeres, a las cuales algunos estudiosos no le dan su debida importancia. Para confeccionar esta sección ha tenido como base el valioso libro *Parnaso Peruano* de José Domingo Cortés. (Tales como Carolina Freire de Jaime, Justa García Robledo, Carolina García de Bambaren, Leonor Sauri, Manuela Varela de Vildoza, Felisa Moscoso de Chávez, Adriana Buendía, Carmen Potts de Pérez Uribe, Baronesa de Wilson, Juana Rosa de Amézaga). Posteriormente lo hará con los poetas del siglo XIX (Modesto Molina, Julio Polar, Francisco Carrilla, Manuel Mansilla, Juan Francisco Ezeta, Domingo Argumosa, Julio

Hernández, Félix Mora, Benito Neto, Mateo Paz-Soldán, Renato Morales, Diego Masías y Calle, Belisario Calle, Eloy Buxo, Gabriel Gómez de la Torre, Manuel Rafael Valdivia, Eliodoro del Prado, Juan José Reinoso, Juan Rossel, Teobaldo Elías Corpancho, Arturo Villalba, Federico Flores Galindo). Para volver nuevamente a revalorar la importancia de la escritora peruana, deteniéndose en Teresa González de Fanning, Elvira García y García, Amalia Puga de Losada, Juana Manuela Gorriti, Lastenia Larriva de Llona, Juana Alarco de Dammert, Faustina Saenz de Melgar, Rosa Mercedes de Orbeagozo, María Nieves y Bustamante. Haciendo lo mismo con los novelistas de este siglo: Rosendo Melo, Nicolás Augusto González, Federico Panizo, José María de la Jara, Juan Busquets y Casadeus, Emilio Gutiérrez, José Torres Lara, Antenor Vascones, José Vicente Larrabure, Ricardo Rossell, José Antonio Lavalle, Lizardo Luque, Joaquín Capelo, para finalizar con Manuel Moncloa, Ricardo Dávalos y Lissón, Manuel de Odriozola, Acislo Villarán, Germán Leguía y Martínez, Manuel de Mendiburu, Eugenio Larrabure y Unanue, Lorenzo Fraguela; llegando a estudiar el mentado “Círculo Literario”, el Teatro de finales del siglo XIX, los historiadores, escritores de relatos orales y tradiciones, y periodistas del siglo XIX.

Toro Montalvo, nos brinda una vasta relación de nombres de personalidades importantes del siglo XIX, bajo los subtítulos de: nacidos entre el origen y desarrollo de la literatura de la Independencia y el Costumbrismo, nacidos entre el origen y desarrollo de la Literatura Romántica, nacidos entre el origen de la Literatura del Realismo y el Naturalismo, nacidos entre el origen y desarrollo del Modernismo, y las diferentes y variadas Sociedades Literarias. En el apéndice N° 8 ha insertado atinadamente los siguientes estudios: “La novela moderna” de Mercedes Cabello de Carbonera, “Los bohemios de 1886” de Manuel Moncloa Covarrubias, “La literatura en la mujer” de Amalia Puga de Losada y “Escritores y poetisas de mi época” de Clorinda Matto de Turner. Concluyendo con una Guía y Fuentes bibliográficas de la literatura peruana sobre el Realismo y Naturalismo.

### *Séptimo Tomo*

El séptimo tomo lleva el título del *Modernismo*. Abarca 714 páginas y lleva de carátula una joya modernista del año 1900.

Nuestro historiador con suma eficiencia abarca este importantísimo

periodo de nuestra literatura: el modernismo. Antes de centrarse en el Modernismo en el Perú, Toro Montalvo, realiza una esclarecedora y necesaria diferencia entre Moderno y Modernismo, llegando a ilustrarnos sobre el modernismo brasileño y el modernismo hispanoamericano. Entre un mar de periódicos, revistas, hechos, etapas y libros; estudia a los poetas modernistas peruanos en general (José Santos Chocano, Abraham Valdelomar y el Movimiento *Colónida*, González Prada, Federico More, Pablo Abril de Vivero, Hernán Bellido, Antonio G. Garland, Alberto Ulloa Sotomayor, Félix del Valle). También a: Nicanor de la Rocca de Vergallo, Domingo Martínez Luján, José Gálvez, Alberto Ureta, Luis Fernán Cisneros, Percy Gibson, César Atahualpa Rodríguez, José Eufemio Lora y Lora, Leonidas Yerovi, Enrique Bustamante y Ballivián (gracias a él, vio la luz, los primeros poemarios del extraordinario poeta Emilio Adolfo Westphalen); asimismo, a Enrique Carrillo “Cabotín”, Felipe Sassone, José Chioino, José Corvacho, José Fiansón, Alberto Guillén, Guillermo Luna, Federico Barreto, Adán Espinoza y Saldaña, Renato Morales de Rivera, José Luis Bustamante y Rivero, Manuel Beingolea, Róger Luján, Víctor Postigo.

Seguidamente nos ilustrará sobre la prosa modernista y sus actores (Clemente Palma, Manuel Bedoya, Manuel Beingolea, Ventura García Calderón, Angélica Palma, Augusto Aguirre Morales, Pedro Dávalos y Lisson, Jorge Miota, Aurelio Arnao, Federico Elguera, Federico Blume, José Félix de la Puente, Raymundo Morales de la Torre, Zoila Aurora Cáceres, Hernán Velarde, Héctor Velarde, Ismael Silva Vidal, Luis Enrique Moreno Thellesen, José Gálvez). En la prosa del novecientos, José de la Riva - Agüero, Francisco García Calderón, Víctor Andrés Belaunde, Javier Prado y Ugarteche, Carlos González Marín, José María Barreto, Francisco Mostajo, José Antonio Encinas, Mariano Cornejo, Rómulo Cúneo Vidal. En el apéndice N° 9, Toro Montalvo, afianza su palabra con especiales e interesantes artículos: “Sobre la caracterización del modernismo” de Luis Monguió, “El simbolismo en el Perú” de Alcides Spelucín, “*Colónida*” de Luis Alberto Sánchez, “La poesía peruana del novecientos” por Alfredo Fernández Cano, “*Colónida*, en el modernismo peruano” de Alberto Tauro, “Carta” de Alfredo González Prada acerca de Abraham Valdelomar y el Movimiento *Colónida* de AGP, y “Las generaciones y la cronología del Modernismo” de Washington Delgado. Finalizando con una Guía y Fuentes bibliográficas sobre el periodo.

*Octavo Tomo*

El octavo tomo lo ha titulado *Literatura aymara*. Comprende 943 páginas y tiene por carátula un Bailarín de la Diablada, baile típico de Puno.

Este tomo es el más voluminoso de la *Historia...*, y uno de los más importantes, puesto que ha cerrado un gran vacío de la literatura andina del Perú profundo que se encontraba abandonada, el cual, será de gran ayuda para trabajos futuros no sólo literarios sino en otras ramas afines. Ha sido muy hidalgo nuestro historiador al escribir lo siguiente: "*Confieso que sobre el idioma aymara tengo pocas nociones sobre su escritura y habla*", lo cual confirma el problema que tiene que afrontar todo historiador al internarse en estos campos difíciles, en donde Toro Montalvo ha salido airoso y confeccionado un valioso material. Versión bilingüe (aymara - castellano) el primero en su contenido global. Contiene lo siguiente: Cronistas, la poesía aymara, cantos y canciones, poetas aymaras contemporáneos, mitos aymaras, leyendas aymaras, cuentos y narradores populares aymaras, fábulas aymaras, costumbres, villancicos, poesía religiosa aymara, canciones populares aymaras, adivinanzas, canciones de cuna, dichos, pensamientos y Teatro.

Habiendo adjuntado en el respectivo apéndice, trabajos de prestigiosos especialistas que han escrito fragmentariamente sobre el tema: "Notas sobre la música y la poesía" de Emilio Romero, "Paisaje, mito y poesía de Puno" de Alfredo Macedo Arguedas, "El nombre de Tiahuanaco" de Arthur Posnansky, "Hacia la creación de una lírica aymara" de Max Portugal, "Literatura aymara" de José Luis Ayala, "Cholos y mestizos" de Manuel Rigoberto Paredes, "La afirmación cultural aymara" de Juan de Dios Yapita, "Los migrantes aymaras" de Teofilo Altamirano, "La experiencia religiosa aymara" de Xavier Albo, "Personajes y figuras en el mundo aymara" de Juan Luis Ayala Loayza, "Jaqi Aru: la lengua humana" de Martha James Hardman, "El aymara y su cultura" de Bernabé Ledesma, y al final, nos entrega modestamente, Toro Montalvo una excelente contribución bibliográfica sobre la literatura aymara.

#### *Noveno Tomo*

El noveno tomo, titulado *Literatura Amazónica*, de 588 páginas y que tiene por carátula personajes de la tribu aguaruna (de la amazonía peruana), es otro aporte sustancioso a nuestra historia.

Nuestro historiador para una mejor valoración de esta literatura hace

una introducción, el contexto histórico social y el tema de las diversas tribus de la amazonía, de una forma muy completa y apasionante. Después ha estudiado a los cronistas: Gáspar de Carvajal, Fray Laureano de la Cruz, Reginaldo de Lizarra, Fray José Maldonado, Martín de Saavedra y Guzmán, Cristóbal de Acuña, Rodrigo Barnuevo, Manuel Rodríguez, Mariano Martín Arboño, Fray José Pío Aza; asimismo menciona a los exploradores. Posteriormente se centra en la poesía de las diferentes tribus de la amazonía (Aguaruna, Mashiguenga, Amuesha, Yagua, Huitoto, Bora, Shipibo, Cashibo, Campa, etc.).

Siguiendo con el género, prosigue con los representantes de los diferentes períodos: “Período cauchero, 1868-1920” (Juan Fabriciano Hernández Bustamante, Antonio del Carmen Sotelo, Eduardo O’Donnell, Miguel Rosas Mesía, Carlos Germán Amézaga, Rómulo Paredes, Manuel Pasión Zegarra, Jenaro Ernesto Herrera, Jorge Rúnciman, Fortunato Cárdenas, Luis Navarro Cáuper); “Período Post-cauchero 1921-1970” (Miguel Chuqui pondio, Federico Pizarro, Eugenio Karr, Oswaldo Corpancho, Francisco Izquierdo Ríos, Juan Ramírez Ríos, Carlos Morey Reátegui, Juan Alcibiades Zegarra, Julio de Piña y Peña, Marco Antonio Vertiz, Bernabé Gregorio y Alonso, Hernán Medina, Fernando García, Juan Daniel del Aguila, Moisés Bendayán Cacique, Luis Hernán Ramírez, César Calvo, Róger Rumrill, Teddy Bendayán, Javier Dávila Durand, Róger Hurtado, Jaime Vásquez Izquierdo); y “Período Petrolero 1970-1991” (Manuel Morales, Jorge Nájjar, Sui Yun, Juan Santos Pacheco, Carlos Reyes Ramírez, Ana Varela, Fernando Ponce, Orlando Casanova, Humberto Saavedra, César Arias, Joaquín García, Humberto Morey); llegando a los villancicos, coplas y dichos, canciones de cuna, canciones y cantos populares y las infaltables adivinanzas.

De la misma manera nos ilumina con mitos, leyendas y cuentos, de las diferentes tribus, dando un necesario reconocimiento a los mitólogos (Jenaro Ernesto Herrera, Francisco Odicio Román, Arturo Burga Freitas, Juan Ramírez Ríos, Ricardo Alvarez, Juan Corial, Elías Lozada, Betty Hall, Stéfano Varese, Carlos Gates, Juan Daniel del Aguila, y la importante la del Instituto Lingüístico de Verano), viajeros (Manuel Sobreviela, Henry Lister, Pedro Beltrán, Joao Wilkens, Clements Markham, Santiago Távora, James Orton, Arturo Wortheman, Luis Sabate, Víctor Proano, Pedro Portillo, Ricardo García Rossell, Germán Stiglich, José Antonio del Busto Duthurburu, Víctor Wolfgang Von Hagen, Carlos Dávila Herrera). Se ha publicado un estudio in-

teresante, en donde trata a los escritores y narradores de la selva y a otros que no son oriundos de la región pero que en sus obras late el corazón selvático (Ventura García Calderón, Marcelino Chávez, Manuel Mesones, Pilar Laña, Hildebrando Fuentes, Manuel Beingolea, Arturo D. Hernández, Víctor Morey, César Augusto Velarde, Fernando Romero, Ciro Alegría, César Lequerica, César Calvo de Araujo, José Mejía Baca, Jaime Vásquez Izquierdo, José Ferrando, Mario Vargas Llosa, Armando Robles Godoy, Alejandro Manco Campos, Manuel Tunjar Guzmán). Sin dejar de anotar a personas importantes de la selva de otras ramas afines: historiadores, periodistas, mimos, lingüistas y estudiosos. En el respectivo apéndice ha seleccionado artículos de lujo: “Nuevo descubrimiento del Gran Río Amazonas” de Cristóbal Acuña, “Habitantes” de Antonio Raimondi, “La amazonía y la peruanidad” de Víctor Andrés Belaúnde, “Esquema para una bibliografía amazónica” de Raúl Porras Barrenechea, “Visión de la cultura literaria de la selva peruana” de Ciro Alegría, “Los recursos naturales y alimentación en las selvas alta y baja” de Javier Pulgar Vidal, “Relatos populares de la selva” de Francisco Izquierdo Ríos y “El folklore en la selva” de César Huamán Ramírez. Y como en el tomo anterior, Toro Montalvo hace una contribución bibliográfica a las fuentes sobre la literatura amazónica. Este tomo será de mucha ayuda a los investigadores y estudiosos que quieran adentrarse al mundo maravilloso y fantástico como es el amazónico.

### *Décimo y Undécimo Tomos*

Los tomos décimo y décimo primero, han sido titulados *Siglo XX - Poesía/Teatro (1900-1995)*. El primero contiene 615 páginas y tiene por carátula una Maqueta de bailarines cusqueños, y el segundo correlativamente llega hasta la página 1,241 llevando de carátula un hermoso óleo del extraordinario pintor Fernando de Szyszlo.

En estos dos tomos como se sobreentiende estudia la poesía y el teatro peruano hasta nuestros días. Se inicia con un tratado general sobre la poesía peruana del siglo XX, para después iniciar un esplendoroso recorrido con José María Eguren, César Vallejo, Martín Adán, José Carlos Mariátegui, poeta, Juan Parra del Riego, Alcides Spelucín. Posteriormente ha escrito sobre El vanguardismo en el Perú, el surrealismo, poetas que se ubican en los años veinte, Generaciones del 30, 40, 50, 60, 70, 80, hasta llegar a la poesía de los no-

venta. Adjuntando una real e independiente contribución a las fuentes bibliográficas para el estudio de la poesía peruana del siglo XX. (Historias generales, estudios, ensayos, antologías, documentos, bibliografías y diccionarios).

Con respecto al teatro peruano del siglo XX me parece muy justa la elección, que con su vida y su obra han dejado huellas no sólo en los libros o en las tablas sino en las conciencias (Leonidas Yerovi, Abraham Valdelomar, César Vallejo, José Carlos Mariátegui, Felipe Sassone, Angela Ramos, Ricardo Peña Barrenechea, Juan Ríos, Alberto Hidalgo, Gustavo Valcárcel, Enrique Solari Swayne, Percy Gibson Parra, Edgardo Pérez Luna, Julio Ramón Ribeyro, Sebastián Salazar Bondy, Bernardo Roca Rey, José Miguel Oviedo, Guillermo Ugarte Chamorro, Ricardo Roca Rey, Ricardo Blume, Julio Ortega, Hernando Cortés, Alfonso La Torre, Víctor Zavala Cataño, Juan Rivera Saavedra, Sarina Helfgott, Alonso Alegría, Elena Portocarrero, Jorge Acuña, José B. Adolph, Gregor Díaz, César Vega Herrera, Aureo Sotelo, Mario Vargas Llosa, Daniel Centurión, Rodolfo Hinostroza, Ismael Contreras). Dedicamos justas líneas a los destacados grupos Cuatro tablas y Yuyachkani, y a los nuevos de las décadas de los 80 y 90. En el apéndice 13, inserta singulares y destacables artículos: “Teatro peruano: orientación en los ochenta” de Ernesto Ráez, “Poesía contemporánea del Perú” de Alberto Escobar, “Las traducciones literarias en el Perú” de Estuardo Núñez, “Notas sobre teatro peruano contemporáneo” de José Alfredo Hernández, “La década de la definición del nuevo teatro en el Perú” de Alberto Villagómez, “Revistas peruanas de este siglo” de Bruno Podestá y “El teatro en el Perú” de Alfonso La Torre. Aparte de estos artículos que la mayoría han sido escritos hace dos décadas creemos que hubiera dado un mejor panorama si hubiese recopilado artículos de investigación producidos en los noventa, lo dicho no desmejora el trabajo que es inmenso. Con respecto al género poético creemos que es un acierto como denomina a las Generaciones puesto que tienen todas las cualidades y características para serlo (internas y externas), y aún más, si seguiríamos a pie juntillas las teorizaciones de otras realidades y latitudes, las dos últimas generaciones serían las del 50 y 70, desaparecerían abruptamente y sin sentido las del 60, 80 y 90. Lo cual es ilógico sostenerlo.

Toro Montalvo ha demostrado ser un genuino historiógrafo, al llegar a estudiar hasta los escritores jóvenes de fin de siglo, lo cual, no es común ver en esta clase de trabajos, él para no hacerse problemas habría concluido su

historia, en lo que respecta al género poético, por ejemplo, en la figura de Antonio Cisneros, y eso; pero, más ha podido su independencia y apuesta por la literatura peruana que ha osado escribir sobre poetas de su generación y los más jóvenes. Eso vale. Este inteligente y valiente acto, nos recuerda, que lo hizo hace muchísimos años el excelente investigador, Dr. Estuardo Núñez en la publicación de su libro *Panorama actual de la poesía peruana* (1938); el Dr. Jorge Cornejo Polar, lo comenta con las siguientes palabras. “El Panorama actual de la poesía peruana” contradice, desde el título, los preceptos de cierta crítica pacata y conservadora que aconsejan abstenerse de opinar sobre lo cercano en el tiempo por temor a errar. Aquí al contrario, el discurso crítico circunscribe deliberadamente su objeto a la actualidad más próxima del acontecer poético nacional... “*La casa de cartón*” de OXY/Revista de cultura/N° 7. 1995).

#### *Tomos Duodécimo y Décimo Tercero*

En los tomos duodécimo y décimo tercero -últimos de su *Historia...* han sido titulados *Siglo XX – Narrativa/Ensayo (1900-1995)*. El primero contiene 720 páginas y lleva por carátula un alucinante óleo del destacado pintor Gerardo Chávez, y el segundo correlativamente llega hasta la página 1460 y de carátula un bello lienzo de Tilsa Tschiya.

En el primero de ellos, nuestro historiador, con gran agudeza crítica llega hasta la Narrativa de los 50, pasando con un exhaustivo ensayo sobre la narrativa peruana del siglo XX, Narrativa de los 20 (José Diez Canseco, Enrique López Albuja, Martín Adán, Gamaliel Churata, María Wiese, Adalberto Varallanos, Luis Alberto Sánchez, Raúl Porras Barrenechea, Angela Ramos, María Isabel Concha de Pinilla, José Eulogio Garrido, Emilio Romero, Luis E. Valcárcel, entre otros), Narrativa de los 30 (César Vallejo, Xavier Abril, José Carlos Mariátegui, narrador, Ciro Alegría, José María Arguedas, César Falcón, Carlos Parra del Riego, Héctor Velarde, Luis Valle Goicochea, Rosa Arciniega, Fernando Romero), Narrativa de los 40 (José Ferrando, Francisco Izquierdo Ríos, Carlos Camino, Francisco Vega Seminario, Arturo Burga, Arturo Hernández, Ernesto Reyna, Augusto Tamayo Vargas, Carlota Carvallo de Núñez, Juan Seoane, Rosa Cerna, Alfonso Pelaez, Adán Felipe Mejía, Esteban Pavletich, Porfirio Meneses, Sara María Larrabure, María Rosa Macedo, Serafín Delmar, Julio Garrido Malaver, Pilar Laña, César Calvo de Araujo, Jenaro He-

rrera, Manuel Robles, Felipe Sassone, Félix del Valle, César Miró, Jorge Miotta, Zoila Cáceres, José Félix de la Puente, Mario Puga, entre otros). Profundiza el desarrollo del indigenismo en el Perú (Desarrollo del indigenismo, C. del Postindigenismo al Realismo maravilloso. Años 50 hacia los 80, Poesía indigenista, Peruanistas, Aportes de la literatura oral, Ensayistas, Música y revistas indigenistas, Pintores) y concluye el tomo con la Narrativa de los 50.

En el último tomo de la *Historia...*, prosigue con la Generación del 50, artistas, intelectuales, historiadores, escritores. Dando un merecido y respetable espacio -más de cien páginas- a la obra de nuestro más grande escritor vivo, Mario Vargas Llosa. Después analiza la Narrativa de los 60, 70, 80 y 90. En el último apéndice de la *Historia...*, adjunta los siguientes estudios: "La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú" de José María Arguedas, "La narrativa peruana después de 1950" de Ricardo González Vigil, "Persistencia del indigenismo en la narrativa peruana" de Augusto Tamayo Vargas, "El indigenismo en el Perú" de José María Arguedas, "Narradores peruanos: La generación del 50 un testimonio" de Carlos Eduardo Zavaleta; y una buena contribución a las fuentes bibliográficas para el estudio de la novela y el cuento peruano del siglo XX (Historias generales, estudios, artículos, ensayos, antologías, bibliografías, diccionarios).

En lo que se refiere al Ensayo peruano del siglo XX, creemos que le faltó concretizar y enjuiciar más profundamente en la parte introductoria, lo cual es atinadamente superado en la exposición y tratado de 91 ensayistas importantes, iniciándolo con Luis Alberto Sánchez y deteniéndose en la respetable voz de Ricardo González Vigil. En este último tomo también hace alusión a peruanistas y estudiosos extranjeros que se han interesado por las letras peruanas (Luis Monguió, Wolfgang A. Luchting, Ernst Middendorf, José Toribio Medina, David William Foster, José Domingo Cortés, Clement Robert Markham, Roberto Paoli, Juan Diego de Tschudi, Marcelino Menéndez y Peñalayo, James Higgins, Sturgis Leavitts, Martín Lienhard, Roland Forgues).

Asimismo no se ha olvidado de los lingüistas peruanos (Luis Jaime Cisneros, Martha Hildebrandt, Enrique Carrión Ordoñez, Alberto Escobar, Enrique Ballón Aguirre, Luis Hernán Ramírez, Inés Pozzi-Escot, Rodolfo Cerrón-Palomino, José Jiménez Borja, Pedro Gonzáles Pastor, Rocío Caravedo, José Luis Rivarola, Juan José Vega, Aída Mendoza, Mary Ruth Wi, Luis En-

rique López, Alfredo Torero) y por último, señala a grandes personalidades de otras esferas, que son notables ejemplos para las nuevas generaciones (José Matos Mar, Julio Cotler, Heraclio Bonilla, Duccio Bonavia, José Antonio del Busto, Manuel Burga, Virgilio Roel Pineda, Franklin Pease García, Fernando Lecaros, José Ignacio López Soria, Luis Enrique Tord, Jorge Cornejo Bouroncle, Alfredo Yépez Miranda, Aníbal Quijano, Alejandro Ortiz Rescaniere, Waldemar Espinoza Soriano, Germán Peralta, Aníbal Ismodes Cairo, Francisco Iriarte Brenner, Ernesto Yepes del Castillo, Gonzalo Portocarrero, Jorge Bravo Bresani, Fernando Silva-Santisteban, Hugo Neira, Felipe Portocarrero, Juan Ossio, Max Hernández).

Cierra su *Historia...*, con una gran reflexión, llena de verdades y de llamadas de atención, *La crítica literaria en el Perú*, en donde nuestro historiador nos muestra su alma humilde, con una conciencia totalizadora de conocimiento, belleza y libertad; y como se diría para redondear su *Historia...*, nuestra historia, nos ofrece cronológicamente una visión crítica y bibliográfica de los principales representantes de la crítica literaria peruana publicados desde 1839 hasta 1992.

Toda la *Historia...*, del singular historiógrafo César Toro Montalvo, ha sido redactada en más de 8,000 páginas y lleva 1500 fotos e iconografías de talentosos artistas. En los tomos han sido seleccionados grabados de Paul Marcoy, Woodes Rogers, Antoine Francois Prévost, George Squier, Léonce Angrand, Merino, Ruilova y Wiener. También se puede visualizar portadas de importantes libros de su primera edición, tales como: *Comentarios Reales* (1609) de Garcilaso; *El Primer Nueva Crónica y Buen Gobierno* de Felipe Guamán Poma de Ayala; *La novena maravilla* de “El lunarejo”; *Tradiciones Peruanas* de Ricardo Palma, *Peregrinación de Bartolomé de Lorenzo* de José de Acosta; *Arauco domado* de Pedro de Oña; *Lima fundada* de Pedro Peralta Barnuevo; *El lazarillo de ciegos caminantes* de Concolorcorvo; *Elogio* de Baquijano y Carrillo; *Carta a los españoles americanos* de Vizcardo y Guzmán, el *Himno nacional del Perú*. También aparecen fotografías y firmas de una gran mayoría de los escritores estudiados, seleccionados y valorados.

Por las pocas razones que hemos expuesto de su real importancia y contenido, y por lo invaluable que es, esta MONUMENTAL OBRA de investigación literaria que clarifica y resplandece la verdad, la belleza, el mundo y

las obras literarias a lo largo de toda nuestra historia, sostenemos que es de obligada e imprescindible lectura de todos los peruanos (historiadores, investigadores, críticos literarios, maestros y estudiantes) y para el deleite, conocimiento e investigación formal y artística de parte del respetable lector del extranjero.

La *Historia de la Literatura Peruana* de César Toro Montalvo, es un gran ejemplo -aparte de todo-, de lo que es y siempre debe ser, una genuina y auténtica historia literaria: traducido en pluralidad, independencia, responsabilidad, sabiduría, análisis, dedicación, modestia y libertad.

*Raúl Jurado Párraga*

## **“HISTORIA DE LA LITERATURA PERUANA” O UNA FORMA DE GUARDAR LA MEMORIA DE LA CULTURA PERUANA**

No sé cuándo comencé a conocer a César Toro Montalvo. Si con la consulta de sus libros o cuando por primera vez fui presentado y me acerqué a su persona. Lo cierto es que, su figura se me hizo conocida a través de varias virtudes entre las que puedo mencionar: su perseverancia, sus utopías, su generosidad, su amistad y esa incansable pasión por la literatura. Ya lo tenía hablando del último libro que había publicado o haciendo un balance de la literatura peruana o mundial; de sus gestores, de la presencia irremediable de la crítica a lo que estaba expuesto por estar haciendo aquello que derrepente estaba reservado a otro, que no era él, diría parafraseando a Vallejo, y ante todo ello siempre aparecía en su rostro una saludable sonrisa que terminaba por convencerme que estaba con una persona que sabía lo que estaba haciendo. Cada cierto tiempo presentaba un nuevo sueño bajo el brazo. Y así lo quiero recordar ahora.

Siempre creí que era uno de esos magos que frente a todo tiene una respuesta. Y va sacando de su sombrero toda suerte de sorpresas. Pero él estaba ahí, con su figura modesta caminando con los originales de sus libros o su bolso bajo el brazo siempre caminando arrastrando su vida. Siempre caminando.

Y lo único que iba comprendiendo al verlo así en sus afanes era aprender a “hacer las cosas en un país donde las cosas aún no terminan por hacerse”. Creo que lo vi, cada día más cerca de un proyecto mayor que no sabía cuál era. Cuando visitaba la Biblioteca Nacional a realizar la lectura de algunos libros a veces lo encontraba en la puerta de la misma con un cansancio terrible, pero lleno de satisfacciones que no tardaría en saber de qué se trataba las veces que tuve la modestia de acompañarle a conversar a un café. Ahí conversábamos las veces que me tocaba hacerle compañía después de un largo trabajo donde había desempolvado primeras ediciones de algunos libros, el hallazgo feliz de un poema inédito, de un cuento o alguna fotografía desconocida de algún escritor. Así lo tenía abrumado de tanta bondad para confiarme sus hallazgos. Lo escuchaba atentamente y sólo soltaba un asombrado “no sabía, que era así” y así la noche llegaba y cada uno partía a su casa.

Y otro día, nos volvíamos a encontrar siempre a la salida. Le preguntaba, y César desde qué hora estás trabajando y él me decía con una calma envidiable, desde las 9 de la mañana. Y yo miraba la calle llena de gente, de ambulantes, de gritos, de ladrones y levantaba mis ojos y el cielo de Lima estaba más oscuro que de costumbre, serían las 8 de la noche. Y luego le oía decir vamos a tomar un café para conversar un poco.

Más adelante, lo volví a encontrar en la Biblioteca de la Universidad Católica; en la época cuando estudiaba. Lo veía por las tardes antes de empezar mis clases escribiendo con su incansable pluma de tinta, con sus numerosas fichas, sus ligas, su tijera y una ruma de libros; sobre la mesa en infatigable tarea de hormiga. A veces lo miraba por los vidrios de la ventana y no quería interrumpirlo, yo creía que él no se había percatado pero levantaba sus ojos y me hacía una seña y recibía un aviso -no te vayas, espera un rato- acompáñame, voy a descansar y nos dirigíamos al Cafetín de Artes o a veces al de Letras e intercambiábamos opiniones sobre lo que había consultado o a veces me mostraba la selección de textos que estaba preparando y me terminaba por perturbar.

Realmente era un agudo buscador de datos. Creo que iba aprendiendo su paciencia para recoger información. Me contaba que había revisado casi toda la colección de tal revista, que en tal enciclopedia, que en tal trabajo colectivo, etc. Lo escuchaba y luego volvíamos a la Biblioteca, yo me iba a clases, y al salir a veces, lo veía seguir trabajando.

Cuántas veces, no habré podido verlo así, pero las veces que me tocaba la suerte de acompañarlo era un momento inolvidable por la forma cómo me refería algunos autores y obras que me llegaban a través de él. Ahora que veo la suma de varios años en una monumental *Historia de la Literatura Peruana*, comprendo el esfuerzo interminable de su paciencia, de su perseverancia y esa pasión puesta a toda prueba.

Hoy que ha pasado esos años que han afianzado una amistad sincera, ya en la docencia y en múltiples conversaciones me toca realizar una apreciación sobre su trabajo mayor y temo equivocarme. Pero si algo debo haber aprendido es atreverme a hacer las cosas y decir lo que tengo que decir. Por que ante lo innegable y lo escrito es mejor dejar constancia de valoración que no es sino una lectura preliminar que ayude a comprender el trabajo de César Toro Montalvo.

César Toro Montalvo, nació en Tocomche, Lambayeque, hace 53 años, y desde pequeño mostró disposición para el arte. Así, en su juventud lo vemos transitando por los predios de la poesía donde ha construido un nombre importante dentro de la vanguardista generación del 70 y dentro de la poesía peruana. Pero su capacidad de trabajo lo impulsó a transitar otros predios. Así, llega a trabajar cuentos e incluso dentro de la novela creando una novela experimental que la crítica no supo valorar, esta novela fue *Bereka*. Pero el trabajo de Toro Montalvo llegó a otros espacios así, dirigió dos memorables revistas culturales como son: *Mabú y Oráculo*. Revistas donde apoyó a otros escritores y que lo ayudó para desarrollar su capacidad crítica. Hizo periodismo en diversos diarios del país. Toda esta fructífera labor lo fue llevando a la Docencia Universitaria, donde fue construyendo su capacidad crítica, histórica y antológica. Así, fruto de esa capacidad de trabajo César Toro Montalvo, daba a conocer sus libros de historia literaria, sus guías de trabajo, sus artículos de crítica literaria y peldaño a peldaño iba construyendo la escalera para ingresar al gran edificio de su *Historia de la Literatura Peruana*. He tomado dos elementos que pueden resumir el trabajo de Toro Montalvo, la escalera construida peldaño a peldaño, que no es otra cosa, que la suma de todos los libros que han servido como ensayos donde ya se nota la preocupación enciclopédica del autor contenida en sus trece tomos, que conformarían su obra mayor, la imagen del edificio, pues cada libro está construido con paciencia como un cuarto sólido.

Existe una intención consciente por parte del autor para mostrar además un elemento nucleador. Mostrar por primera vez, espacios discursivos nuevos como son la referencia a la literatura aymara, la literatura amazónica, la literatura negrista, etc.

Sin lugar a equivocarnos, la obra de Toro Montalvo se irá convirtiendo en una colección clásica de consulta necesaria. Hay que recordar que la preocupación por historiar la cultura literaria de nuestro país ha tenido pocos cultores que se podrían contar con los dedos.

Si quisiera enumerar los textos que han trabajado corporativamente la historia cultural y literaria de nuestro país ésta sería un balance preliminar del estado de la cuestión. Hacia 1839 José Palacios, trabajará un libro donde intentará globalizar el estudio de nuestra literatura en su libro: *Discurso sobre la literatura en general y la poesía, la epopeya y la tragedia en particular*. Entre 1861 a 1864 tenemos el intento de Manuel Atanasio Fuentes, quien agrupa una serie de escritos que pretende ser una colección en 9 tomos bajo el título de *Biblioteca peruana de historia y literatura*. Hacia 1862, José Toribio Polo, publicará *El Parnaso Peruano*. Entre 1863 a 1877 Manuel de Odriozola, compila en 6 volúmenes una serie de materiales literarios bajo el título de: *Colección de Documentos Literarios del Perú*. El año de 1869, se publica un importante trabajo que es una tesis para optar el grado de Doctor, en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos bajo el sugerente título de: *Sobre la literatura nacional del Perú*. Pero hasta aquí, el intento por sistematizar el estudio de la literatura peruana sólo está contemplando la recopilación pero no existen juicios de valoración sobre los mismos.

Ya en el siglo XIX se generará una aproximación valorativa de las nuevas generaciones en los trabajos de Clorinda Matto de Turner en su libro: *Elementos de Literatura Peruana*, edición de 1884. El substancioso texto de Ricardo Palma titulado *La Bohemia de mi tiempo* (1886), El estudio de Marino Ignacio Prado y Ugarteche más relacionado a la filología y la relación que ésta tiene la historia con la literatura.

Más adelante, se presentarán trabajos como: *Excursión literaria de Clemente Palma* (1895) *El Modernismo y el americanismo* de Francisco Mostajo (1895). *Literatura peruana del coloniaje* de Eleazar Boloña (1891). *Los*

*Bohemios de 1886* de Manuel Moncloa y Covarrubias (1901). Libros en donde se intenta estudiar parcialmente momentos importantes de nuestra literatura. Pero aún, sigue siendo estudios fragmentarios. Sólo será recién hacia 1905; cuando se publique un trabajo importante que pretende esbozar un panorama completo de la literatura peruana. Este libro que originalmente fue una tesis es: *Carácter de la literatura del Perú independiente*; escrita por José de la Riva Agüero. El año siguiente se dará a conocer una nueva tesis esta vez escrita por Raimundo Morales de la Torre, titulada *Los estudios literarios*. En 1911 otra vez se volverá a escribir sobre la literatura de la colonia esta vez escrita por Carlos Prince bajo el título: *Bosquejo de la literatura peruana colonial. Causas favorables y adversas a su desarrollo* (y) *Biblioteca Peruana de la Colonia* (1911). Se está pues, ante la ascensión de una preocupación mayor para estudiar la literatura producida en el Perú.

Continuando con esta apreciación parcial llegamos a ver el trabajo de Ventura García Calderón bajo el título *Literatura peruana (1535-1914)*, publicada en París que merecerá la crítica furibunda por parte de Ernesto More.

En este devenir aparece un trabajo importante escrito por José Gálvez titulado: *Posibilidad de una genuina literatura nacional* (1915). Los años siguientes serán productivas en torno al debate de la cultura de nuestro país, hecho que va a coincidir con la búsqueda de la definición de lo peruano. Debate que enfrentará a la generación del 900 con la brillante generación de 1919. Y ser en ese espacio cuando quizás aparecerán los mejores trabajos sobre la literatura peruana especialmente los realizados por José Carlos Mariátegui y Luis Alberto Sánchez.

Pero no podemos dejar de mencionar los trabajos de Javier Prado, de Raúl Porras Barrenechea, Federico More, Jorge Basadre, etc. Pero serán los trabajos de Mariátegui que empieza a teorizar desde 1924; los que irán definiendo conceptos valorativos de la literatura peruana que culminarán con la publicación de *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928) donde resalta con gran precisión el ensayo titulado *El proceso de la literatura*.

Por otro lado, el ejemplo de trabajo gradual y de información valorativa estará dada por Luis Alberto Sánchez quien hacia 1928, nos dará a cono-

cer el primer tomo de su ya clásico libro *La literatura peruana: Derrotero para una historia cultural del Perú*, cuya edición definitiva es de 5 importantes y valiosos tomos.

En este “proceso de escribirse la historia cultural del Perú” aparecerán los trabajos importantes de Alberto Tauro, Luis Fabio Xammar, José Jiménez Borja, Alfredo Yépez Miranda, Leopoldo Vidal Martínez, Estuardo Nuñez. Autores cuyo aporte es innegable, pero faltaba el trabajo totalizador que llegó a hacerse con la presencia de Augusto Tamayo Vargas, quien publica en 1947 sus ya memorables *Apuntes para un estudio de la literatura peruana* que dio pie a la edición posterior en dos tomos de su *Literatura peruana* y a una edición definitiva publicada por Edit. Peisa, en tres tomos.

Si realizamos un balance hasta aquí, sólo existirían dos trabajos de carácter panorámico que sistemáticamente nos van mostrando la variedad discursiva que se da en nuestra literatura peruana y estos dos trabajos serían la de Luis Alberto Sánchez y el de Augusto Tamayo Vargas.

Desde 1950, se podría afirmar que es casi nula la presencia de trabajos de gran envergadura. Ya que sólo se da preferencia a trabajos parciales. Lo que sí no podemos negar son los avances de la teoría literaria, la crítica literaria, la historia literaria en cuanto a su estudio. Se proporcionan nuevos enfoques para estudiar el hecho literario. Una nueva Teoría que sirve como elementos de juicio mucho más científicos y rigurosos. Ya que de la apreciación positivista e impresionista de los años anteriores reconocibles en los textos de muchos autores que hemos mencionado pasan a nuevas conceptualizaciones ligadas a la estilística, el estructuralismo, el formalismo hasta llegar en estudios recientes de nuestra literatura con la psicocrítica, la teoría deconstruccionista, la recepción textual, etc. Y ahí, encontramos importantes aportes en los trabajos de Alberto Escobar, Abelardo Oquendo, Tomás Gustavo Escajadillo, Julio Ortega, Mirko Lauer, Luis Loayza, Edmundo Bendezú, Alejandro Losada, Luis Fernando Vidal, Ricardo González Vigil, Alberto Varillas Montenegro, Francisco Carrillo, Jorge Cornejo Polar, José Miguel Oviedo, Washington Delgado, Antonio Cornejo Polar y Miguel Gutiérrez.

Si bien, se ganó importantes precisiones en torno a autores e incluso a determinados periodos de nuestra literatura, faltaba un trabajo totalizador.

Un trabajo que condensara la vasta tradición literaria de nuestro país y ahí, sin que fuera el predestinado apareció la figura de César Toro Montalvo, que para un vasto sector de la “oficialidad cultural” resultaba un fastidio; pero a pesar de los cantos de sirenas y los silencios su obra se mostraba ufana, en ediciones previas. Por ejemplo un *Manual de Literatura Peruana* (AFA, Editores, 1990, con varias reimpressiones) *Literatura Peruana. De los Incas a la época contemporánea*, AFA Editores, 1994, *Literatura Peruana Inca-Colonial*, *Literatura Peruana siglo XIX*, *Literatura Peruana Siglo XX*, publicadas por la Universidad Inca Garcilaso de la Vega, entre 1989 a 1990. Hasta la aparición de su *Historia de la Literatura Peruana* (5 tomos) en Editorial San Marcos (1994).

Toda esta forma lo encara con hidalguía. Así como el trabajar sin importar el qué dirán, hacen de la figura de Toro Montalvo la ejemplificación del trabajo vigoroso y caudaloso. Si recordamos nuevamente “nuestro país es un país de promesas”; de logros sesgados, de afirmaciones que huelen a encumbramientos falsos, a reconocimientos artificiales frente a lo que se hará frente a lo que se hace, aún con el error. Acaso, realizando nuevas lecturas de la vasta tradición crítica-histórica-literaria encontraremos nombres de intelectuales que pudieron haber hecho la “más completa historia literaria de nuestro país”. Pero como siempre fue más la promesa que el texto. No hay más que decir al respecto. Sino atreverse a trabajar y dejar la genialidad y la pretensión teórica para el museo del olvido.

Acaso, a Sánchez, a Tamayo aún no lo siguen arrancando los ojos, o les revisan sus planteamientos con otros ojos. Pero quién puede dudar de que son caminos abiertos para transitar, a la luz de estos tiempos con nuevos anteojos. Pero caminos al fin. No pasará lo mismo con esta *Historia*. Pero dejemos esta reflexión al tiempo y pasemos a revisar esta enciclopédica *Historia de la Literatura Peruana*.

El trabajo de Toro Montalvo, físicamente impresiona por la magnitud en páginas y por la presentación en trece tomos que conforman toda una visión de la cultura literaria de nuestro país. Va desde la *Literatura Inca-Quechua* (T-1), que es el libro pórtico en donde el autor justifica la empresa que va a realizar, una confesión de parte sincera en torno a su preocupación de investigador y estudioso de la literatura peruana. Acompaña este primer tomo, una periodización sugerente para parcelar los espacios culturales de nuestra li-

teratura. A estas dos entradas le agrega un breve ensayo para tratar de totalizar en una pincelada el vasto y complejo sistema cultural de nuestra literatura. Pero la totalidad del texto está centrado en una información valiosa sobre la producción discursiva de la literatura inca. Procura dar un panorama completo de los géneros cultivados por la cultura cuzqueña, ya en la lírica, en la narrativa y el teatro. Llama la atención la consulta y la referencia a las crónicas con las cuales va armando todo un espacio importante de nuestra literatura. Para complementar con mayor validez este texto le agrega una concienzuda bibliografía especializada sobre el tema. Así como también textos complementarios que refuerzan las ideas básicas contenidas en este tomo. Característica que se volverá a repetir en otros tomos, que le irán dando un carácter especial a toda la colección, resultando ésta una historia, una enciclopedia y un gran vademécum antológico de textos valiosos transcritos por primera vez, desde su publicación original. En todo caso, estos textos complementarios al trabajo en sí, son rescatados de revistas inhallables, de publicaciones efímeras, etc. Y ahí radica su aporte.

El segundo tomo está referido a estudiar la *Literatura Colonial*, muchas veces desdeñada por todo un aparato crítico que negó valor a la producción a este período. Pero Toro Montalvo nos regala muestras importantes que deben ser vueltas a ser leídas con otros ojos. Una buena muestra de una rica literatura que pertenece a nuestra cultura. Como siempre se acompaña de una valiosa bibliografía. Así como una iconografía importante, al igual que en otros tomos de la misma colección, que le dan a todo el conjunto una gran muestra iconográfica.

El Tercer tomo está centrado en la literatura marcada por el período patriótico, una revisión importante de la literatura folletinesca, de los cantos patrióticos, del periodismo cívico y de las proclamas libertarias.

El Cuarto tomo se detiene en examinar la literatura costumbrista, con marcado rasgo zumbón, existe de plano una intención por rescatar los cuadros de Lima del XIX. Le agrega información adicional de poetas populares que tejen la historia de esta Lima que se fue. Este mismo tomo nos trae noticia de un nuevo segmento cultural que no había sido tocado por otros estudiosos, como es la literatura de la raza negra. Hay un rescate de la poesía popular cultivada por una raza importante de nuestro país.

El Tomo Quinto y Sexto están dedicados a estudiar desde diversos ángulos las escuelas romántica, realista y el naturalismo en sus respectivos autores. Lo que llama la atención en estos tomos es la visión crítica y de gran capacidad por el rescate de una literatura cultivada por mujeres. A las conocidas Clorinda Matto y Mercedes Cabello de Carbonera, le agrega nuevos nombres de quien da noticias y pistas importantes para reconstruir la literatura hecha por mujeres en el siglo pasado.

El Tomo Séptimo, está dedicado al estudio concienzudo del modernismo peruano, centrado en las figuras importantes que caracterizan al modernismo en el Perú, así como también a las figuras epigonales en las que se sustentó este importante movimiento cultural en nuestro país.

El Tomo Octavo refiere un hecho inusual de una literatura importante de nuestra patria, como es presentarnos para el estudio diversas muestras de la literatura aymara, si bien es poca la teorización, lo importante es la cantidad y variedad de textos que permitirán estudios posteriores. Pero es un caso peculiar que se haya considerado. No sólo como prueba de nuestra variedad cultural sino como un hecho visible y palpable.

El Noveno tomo, resulta otra novedad en tanto, se muestra un sistema cultural que refiere a diversas etnias de nuestra amazonía. Así vemos la alusión a una gran variedad discursiva que nos muestra el alto grado de permanencia de una tradición cultural que aún se conserva dentro del plano de la oralidad. Un sustrato importante de gran imaginación y mágicas construcciones que nos muestran las riquezas literarias de una parte de nuestro sistema cultural.

Los cuatro últimos tomos quizás resulten los más polémicos, en tanto los referentes de estudios son más cercanos. De ahí, el riesgo y la apuesta a la que hecha mano el autor para realizar un balance de nuestra poesía, narrativa, ensayo y teatro desde 1900 a 1995. Se agudiza el problema a partir de los juicios de valor que asume el investigador a partir de la llamada generación del 50 para adelante. Si bien por momentos se da una adjetivización en la valoración crítica, ésta no le quita méritos para comenzar una revisión sino completa al menos no excluyente en un libro de esta envergadura a diversos escritores quienes prácticamente son revalorados. Por la cercanía de lo que se

pretende valorar o enjuiciar puede ser tildado varios párrafos de juicios generosos en torno a la obra de algunos. Pero esto no le resta méritos en tanto, como mencioné en alguna parte de este trabajo, el autor es consciente del riesgo que se juega al enjuiciar a muchos autores, y ahí está su nervio y temple.

En Conjunto la obra resulta una panorámica visión de los diversos sistemas literarios que se operan en nuestra cultura literaria, así como un vademécum de informaciones importantes de espacios culturales. Por otro lado, es una ojeada de crítica rigurosa y de conjunto para afirmar la validez y el rescate de los sujetos que producen los diversos discursos ya orales y/o escritos que conforman esa “totalidad contradictoria” que es nuestra literatura tal como entiende Cornejo Polar.

Historia Literaria Total o Monumental como lo han tipificado, repertorio bibliográfico completo, muestra antológica, pueden caber para señalar esta importante obra. Pero esta historia va más allá, por lo que contiene y lo que se valora. Trabajo importante que comenzará a construir sus lectores. Pero Historia al fin, ofreciendo sus miles de páginas como un corazón abierto a la eternidad de su autor y la cultura de nuestro país.

7311

UNMSM - B

# Múltiple

CULTURA PERUANA

Marzo 2002 / Mayo 2002 Nº 2

S/ 10.00



**ADQUIÉRALA EN LIBRERÍAS Y QUIOSCOS**

6

UNMSM-CEDOC

P

UNMSM-CEDOC