

65

REVISTA PERUANA  
DE  
CULTURA

*CASA DE LA CULTURA DEL PERU*

*9-10*

UNMSM-CEDOC

REVISTA PERUANA DE  
CULTURA

9-10

CASA DE LA CULTURA DEL PERU

UNMSM-CEDOC

- La ciudad y los perros** novela  
del determinismo ambiental 92 ROSA BOLDORI
- Víctor Andrés Belaúnde 114 JOSE AGUSTIN DE LA  
PUENTE Y CANDAMO
- Crítica de libros** 118 JOSE MIGUEL OVIEDO,  
LUIS MILLONES, MAR-  
CO GUTIERREZ, MARIO  
CASTRO ARENAS, JOSE  
FELIPE VALENCIA-ARE-  
NAS, DELIA MOLERO  
DE LUDEÑA, CARLOS  
GERMAN BELLI, EMI-  
LIO ARMAZA, C. A. GON-  
ZALEZ MARIN, FRAN-  
CISCO BENDEZU, ES-  
THER M. ALLISON, RO-  
GER RUMRRILL.

# Las Artes Tradicionales Peruanas

por EMILIO MENDIZABAL LOSACK

## EL ARTE TRADICIONAL: SU DESARROLLO, HISTORIA Y SITUACION

EL interés por el arte tradicional tuvo su origen en las corrientes emotivas y de pensamiento que ya se hallaban presentes en el siglo XVIII, para definirse con el romanticismo que, en Europa, alcanza singular vigor hacia fines de ese siglo. Las grandes figuras del **Primer Renacimiento**, Johann Gottlieb Fichte (1762-1814), Johannes Wolfgang Goethe (1749-1832), Friedrich von Hardenberg —Novalis— (1772-1802), August Wilhelm Schlegel (1767-1845), Ludwig van Beethoven (1770-1827), Jacques-Louis David (1748-1825), Jean-August-Dominique Ingres (1780-1867), tan románticos a su pesar; Antoine-Jean Gros (1771-1835), Eugène Delacroix (1799-1863), Théodore Gericault (1791-1824), Henry-Marie Beyle-Stendhal (1783-1842), George Noel Gordon, Lord Byron (1834-1884), Percy Bysshe Shelley (1792-1822), Franz P. Schubert (1797-1828), para no citar sino algunos, se forman en las ideas del siglo XVIII; su pensamiento, y su obra, se proyectan en el siglo siguiente.

Mucho más complejo de lo que por común se cree, y tantas veces mal definido, el romanticismo —estético, místico, filosófico, moral, emotivo— con su preocupación por las innovaciones extendió, según expresión de Farinelli, “los límites del mundo en el tiempo y en el espacio”. A la pasión por conocer las tierras lejanas une la pasión por saber de los tiempos remotos, terminando por descubrir el país propio. No en vano es en el siglo que va de 1780 a 1880 que se forman los modernos estados de América y Europa; buscan la nacionalidad, y el nacionalismo, su base en las glorias de los antepasados, en la cultura autóctona. Europa trató de hallar sus

orígenes en el Medioevo. Justus Möser (1720-1744) con su "fantasía patriótica" intenta demostrar la autenticidad de una cultura germana y crear una historia local; siguen esta línea, en cierta forma, Grimm y Eichhorn, y bajo esta pasión, el joven Goethe se preocupa por la arquitectura gótica.

El Medioevo no es **bárbaro**. Se saca la "noche de la Edad Media" de las sombras a que fue arrojada por el Renacimiento y, al hacerlo, se encuentra a los maestros artesanos, verdadera expresión de lo "popular".

Surgen, entre Francia y Alemania, principalmente, las disputas por dar una patria no clásica, no latina, a lo románico y lo gótico, fundamentos de la "civilización cristiana y moderna"; en Francia se crea una arqueología medieval. Lenoir, Didrán, Vitet y los grandes del **Segundo Romanticismo**, Merimée y Hugo, forman un comité encargado de estudiar e inventariar los monumentos de la Edad Media, dando lugar a un "período fabuloso de la arqueología", como lo denominara Courajod; después, Arcisse de Caumont, Jules Quicherat y Viollet-le-Duc crean la estilografía, uno de los modernos métodos de la arqueología, al mismo tiempo que someten a crítica los documentos escritos. Con Meadows Taylor en 1851, Heinrich Schliemann en 1871 y Sir Arthur Evans en 1894, se elabora y perfecciona la arqueología de campo, iniciada, en cierto modo, por Thomas Jefferson, que en 1784, en Virginia, realizó excavaciones con lo que se podría denominar un criterio "moderno"; y por Jacques Boucher de Perthes, el creador de la ciencia de la prehistoria, que empleó el método estratigráfico hacia 1827, bajo testimonio notarial.

El estudio del pasado queda encaminado desde esa época con métodos y técnicas, cada vez más perfectos, que impiden las divagaciones. Lo "popular", lo "indígena", por el contrario, permanecerán librados a lo subjetivo.

Los románticos consideran el **Märchen** como forma de expresión propia. Arnim y Brentano, por su parte, recopilaron los cantos del **Wunderhon**; Percy publica las **Reliques**

of ancient English Poetry; Wagner utiliza el *Nibelungenlied*, a más de las versiones orales de su tiempo, para su conocida *Tetralogía*; Hans Christian Andersen colecciona los *Cuentos de Hadas*, como también lo harán Jakob y Wilhelm Grimm con los *Kinder-und Hausmärchen* y las *Deutsche Sagen*, toda literatura popular, material folklórico recopilado sin técnica, que no existe aún; leyendas, fábulas, mitos, etc., que se suponía, en algunos casos, llegados del Oriente, creador de lo *Löchst Romantische*. Pero las generaciones románticas, y las pre-románticas, exaltadas por su entusiasmo, llegaron, como ha señalado Bloch, a la mitomanía. Hacia fines del siglo XVIII, y a principios del XIX, se escribieron poemas célticos para atribuirlos a un imaginario Ossian; Chatterton, en un inglés que pensaba arcaico, hizo epopeyas y baladas; Villemarque escribió cantos bretones; Merimée tradujo del croata canciones que nunca existieron en esa lengua; se descubrieron, en fin, canciones heroicas y poesía pretendidamente medievales.

El Folklore, como ciencia, puede decirse que se inicia con William J. Thoms, que empleará precisamente el término *Folk-Lore* en 1846. Para Thoms, *Folk-Lore* significaba "estudio de las antigüedades y de la arqueología", mas esta última, como se ha señalado ya, pronto se desarrolló independientemente.

Como toda ciencia en formación, el Folklore no tiene, en sus primeros tiempos, ni métodos apropiados ni delimitado su campo de estudio. Se comenzó, pues, por prestar atención a las manifestaciones del "pueblo común" —*common people*— aunque sin definir adecuadamente lo popular; se confundió *pueblo* con clase social, se tomó lo *popular* como antitético de lo *aristocrático*, de lo *culto*. Sólo en tiempos bastantes recientes, sobre todo bajo el influjo de Boas, se entiende que folklore no es la "sabiduría" del *pueblo* sino la literatura oral y tradicional que existe no únicamente en el *pueblo* sino también en los grupos *primitivos* y, aun, en las clases más instruidas de las urbes.

El estudio del folklore es capítulo especial de la antropología, con técnicas adecuadas para determinar, por una parte, la difusión de los **tipos** y la variación que sufren los **motivos** en el proceso de tal difusión, y por otra, profundizar en la psicología colectiva. La Escuela Finesa, de la que Polivka, Krohn y Aarne son genuinos representantes, ha elaborado el método que permite hallar el **tipo-Ur** de un **ciclo**. Con este método ha sido posible reconstruir el **Not**, los **Ur-lieder**, los **Edda** de los siglos VIII y IX, método que recientemente ha sido empleado con notable éxito en la arqueología peruana, por J. H. Rowe, para estudiar el arte Chavín. Toda la cultura no-material, además, es posible reconstruirla a partir del material folklórico.

Pero, en momentos en que es imperativo redefinir el Folklore, los términos "folklorística" y "folklorología" que se han tratado de imponer en ciertos sectores latinoamericanos, no pasan de ser excentricidades que denotan escasa seriedad.

La **música folklórica**, por su parte, ha quedado fuera del campo del Folklore para ser motivo de estudio, con técnicas y métodos propios, de otra rama de la antropología: la etnomusicología. Los más antiguos aportes en esta especialidad apenas alcanzan cuarenta años con William Thalbetzer (1923), al que sigue George Herzog (1928), Ruth Bunzel (1932), Helen H. Roberts (1936).

La antropología, la más joven de las ciencias sociales, ha permitido realizar lo que desde una época relativamente temprana se pudo conseguir en el estudio del pasado: desarrollar técnicas, sistematizar conocimientos, formular teorías y someterlas a prueba. Sin desconocer a precursores como Gustav Klemm (1802-1867), Lewis H. Morgan (1818-1881), Adolf Bastián (1826-1905), puede afirmarse que esta ciencia comienza con Edward B. Taylor (1832-1917), si bien han de ser Franz Boas (1858-1942) y Bronislaw Malinowski (1884-1943) quienes desarrollen las técnicas del trabajo de campo.

La plástica y las artes del diseño tardaron más en ser sometidas al rigor metodológico, aun cuando los procedimientos para el estudio de la tecnología avanzaron con las ciencias a ella relacionada; el subjetivismo **dilettantista** ha continuado casi hasta nuestros días no obstante que, ya en 1890, Hjalmar Stolpe realizó un estudio de la evolución ornamental de los polinesios y Ernst Grosse hizo un intento más amplio en 1894.

Tan sólo en 1927, tras un análisis altamente técnico de algunas de las manifestaciones artísticas, Boas publica un estudio no superado, señala los lineamientos para la sistematización de la investigación de las artes y pone fin a muchas falacias. Sin embargo, los coleccionistas persisten en juzgar todo sobre su propio gusto —que con manifiesto clasismo denominan “buen gusto” y por definición, “mal gusto”, a cuanto se aparte de su criterio, al que dan categoría axiológica. Extasiados por lo “ingenuo” del arte tradicional, poco se preocupan los coleccionistas por conocer la función, el uso de los objetos que reúnen; olvidan que cada objeto, dentro de la cultura que lo produce, tiene una función, un significado. Aunque no es necesario conocer el papel que desempeña la obra de arte en su medio originario para percibir su belleza, su significación no es la misma cuando se sabe la finalidad exacta para la cual ha sido creada y cuáles son sus verdaderas relaciones con los otros órdenes de actividad cultural, por qué causas, en suma, existe tal obra. La etnología, en este aspecto, da un sentido más rico al arte tradicional cuando vincula el plano puramente estético con el funcional sin negar, empero, el principio de la autonomía artística.

Las artes plásticas y del diseño, cuyo estudio corresponde indiscutiblemente a la antropología, son imposibles de tipificar por sus características generales; precisamente la antropología ha demostrado que la manifestación de estas artes puede ser estilizada, abstracta, simbólica, naturalista, realista y aun “ingenua”, si bien tal “ingenuidad” es aparente. Lo que define al arte tradicional no es la **ingenuidad**



ni el **primitivismo**, sino las pautas, extra-artísticas, que lo norman. Por lo demás, una línea divisoria que en el arte tradicional separe el arte "arte" del arte "decorativo" es imposible de establecer, puesto que el arte tradicional, dentro del grupo cultural que lo produce, y al que está destinado, no es realizado nunca para satisfacer hedonismos esteticistas. Que el arte tradicional, fuera del grupo cultural que lo inventa, puede ser solicitado por su "belleza", su "ingenuidad", su "arte", sin sufrir alteración el producto mismo. Toda manifestación cultural, al pasar de un grupo a otro, puede cambiar, y de hecho cambia, de función, uso y sentido; la forma sólo se altera cuando el grupo creador deja de producirla para la función y uso originarios, destinándola a satisfacer la demanda y el interés de otro grupo con diversa cultura.

Cuando llega a darse este fenómeno son las artes de la plástica y del diseño las que más sufren las influencias de grupos extraños pues, con bastante frecuencia, la producción del arte tradicional está estrechamente vinculada a la economía del productor, lo que no se da en el folklore ya que la transmisión de la literatura oral no se realiza bajo tarifa, ni con la música, salvo los casos en que los músicos emigran a centros urbanos y buscan, en el ejercicio de su arte, un ingreso económico suplementario, lo que los obliga a satisfacer el gusto de los "empresarios". Con las artes tradicionales no ocurre así. El productor puede permanecer dentro de su grupo, en su propia localidad, y la forma de su arte sufrir los cambios que le imponen los juicios de gusto de un grupo extraño o del "buen gusto" de los coleccionistas.

En el Perú, al igual que en Europa, primero se inicia el estudio del pasado. Con Mariano Eduardo Rivero (1795-1857), que en 1851 publica sus **Antigüedades Peruanas**, comienza nuestra arqueología; sólo más tarde llegará la madurez para el estudio del hombre contemporáneo. El descubrimiento de lo **indígena** y del pasado era, además, mucho más complejo que en Europa: el pasado era presente y el

indígena era —a veces lo es hasta hoy— una realidad que se prefiere ignorar.

La literatura y la pintura de tradición prehispánica, alentadas durante los siglos XVII y XVIII, que Rowe ha denominado, con tanta exactitud, el “nacionalismo inca”, llegan a su clímax en los años en que “vive y gobierna” el Inca José Gabriel Tupaq Amaru. La sangrienta represión de 1782 no logra hacer desaparecer esa tradición que influye, indudablemente, en Narciso Aréstegui (1815-20?-1869) y Clorinda Matto Usandivaras (1854-1909), a quien, en las historias de la literatura peruana, se considera discípula de Ricardo Palma (1833-1919). Aparentemente, así parece confirmarlo la propia Da. Clorinda al dedicar su tradición “Tambo Montero (1875)”, “A mi maestro, Señor Don Ricardo Palma”. Pero, si D. Ricardo publica sus primeras tradiciones en 1872, Da. Clorinda lo precede, iniciando su producción literaria un año antes, con el seudónimo de **Lucrecia**. Debe recordarse que tanto ella como Aréstegui pasaron su infancia en la zona rural del Vilcanota, dentro del área de tradición quechua, y es significativo que Da. Clorinda comenzase su producción en Tinta, foco de la rebelión de 1780.

Importa destacar que, a veintitrés años de Thoms y sus estudios de lo **popular**, ya D. Ricardo Palma se preocupaba por el **pueblo**: “Mis tradiciones, más que mías, son de ese cronista que se llama pueblo”, dirá a Carlos Robinet; preocupación por afincar la nacionalidad en las tradiciones que se remonta, en el Perú, hacia la tercera década del siglo XVIII, época a que pertenecen los manuscritos más antiguos que recogió, y modificó una tradición prehispánica: el Ollanta. Es esta corriente la que en el último tercio del siglo XIX, con Clorinda Matto, se une a la corriente romántica llegada de Europa.

Adolfo Vienrich (1866-1942) se vincula, a través de Abelardo Gamarra, a esta tendencia en la que es clave Da. Clorinda, si bien su interés, desechando las **tradiciones**, es la tradición, material folklórico que recopila, y divulga, en **Azucenas Quechuas** y **Apólogos Quechuas**.

A esta corriente **indígena**, de antigua tradición, también se unirá, a su tiempo, en la plástica, D. Francisco Laso (1823-1868), incomprendida figura que espera aún el estudio biográfico y artístico al que servirán de base, el día en que alguien decida emprenderlo, los buenos ensayos que dedicaron al pintor Da. Mercedes Gallagher de Parks y los hermanos D. José Antonio y D. Juan Bautista de Lavalle.

Laso es romántico por excelencia. En Europa, al conocer la obra de Delacroix y de los renacentistas venecianos encontró, sin duda, la confirmación de sus propios pensamientos. Su obra puede considerarse paralela a la de Aréstequi; en ella aparecen por primera vez el hombre y el paisaje andinos; muestra no sólo al **artista popular**, "El Alfarrero", sino la documentación etnográfica: pascanas, pastores, corridas de toros en plazas pueblerinas (el desconocimiento acerca de Laso es tal que, hasta hace poco, un museo de la capital exhibía una corrida de toros con un cóndor prendido en el lomo, bajo el título de "Fantasía inspirada en los caprichos goyescos"); el folklore le da tema para el "Entierro del mal cura" y la realidad social para un boceto del peón flagelado, tema que, bajo la influencia de la Escuela Mexicana, deviene en motivo de cliché entre las manos de los artistas de la década de 1930.

La preocupación por el **pasado**, por lo **indígena** y lo **popular** tiene su exponente en D. Ricardo Palma, que reúne, y comenta, los dibujos acuarelados de Pancho Fierro; en D. José Antonio de Lavalle (1888-1957), de los primeros en coleccionar el arte indígena colonial; en Da. Mercedes Gallagher de Parks (1883-1950), igualmente coleccionista de pintura y artesanía colonial, temas a los que dedica, asimismo, ensayos críticos. Preocupados por ese conocimiento y el estudio del pasado, y la actualidad de la cultura peruana, son notables, además, las figuras que entran al campo intelectual en los primeros decenios de este siglo: Julio C. Tello (1880-1947), José Sabogal (1888-1956), José Carlos Mariátegui (1895-1930), J. Uriel García (1884-1965) y Luis E. Valcárcel (1891).



Una muchacha - muñeca, coloreada, de trapo y yeso. Cusco

Fotografía: Abraham Guillén

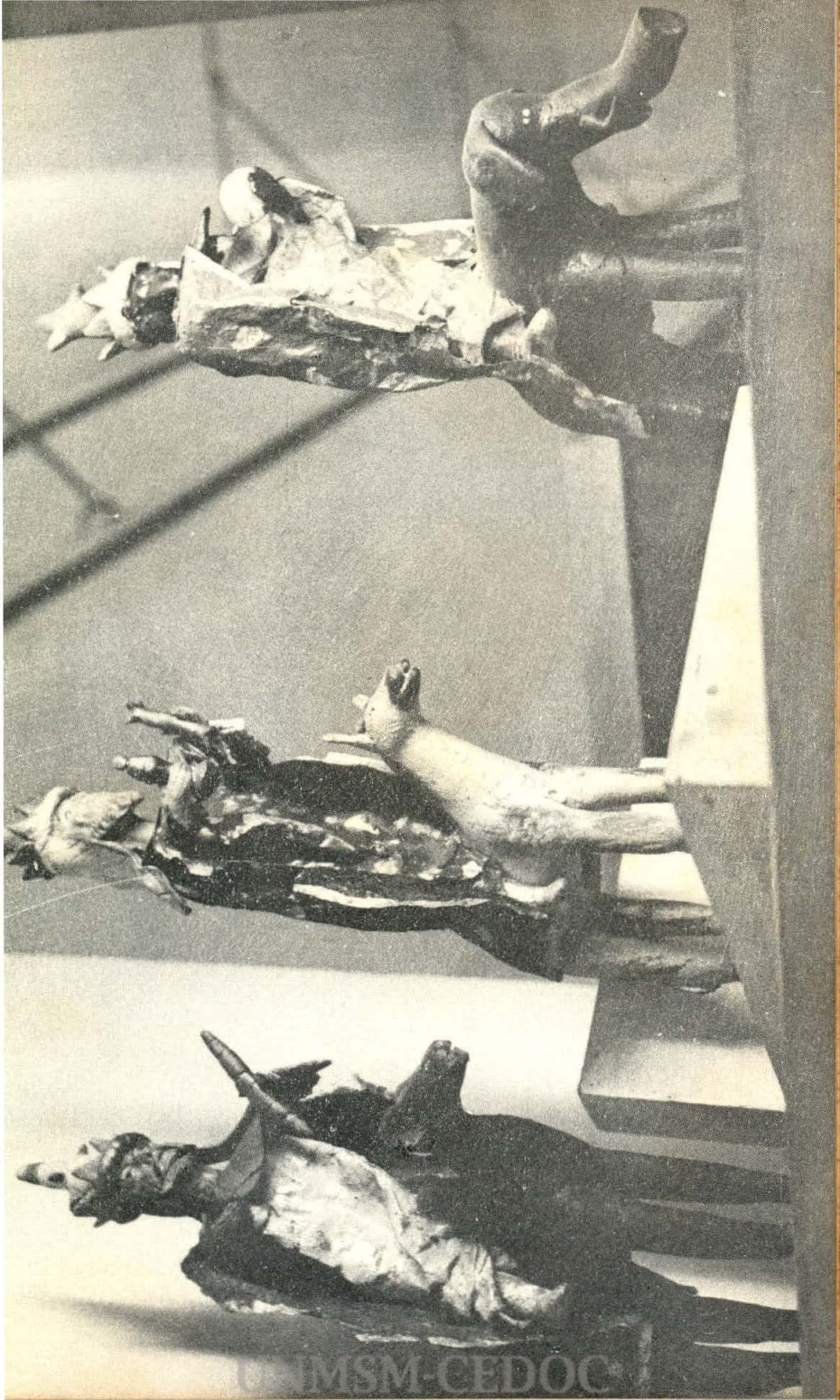
UNMSM-CEDOC



UNMSM-CEDOC

**Varayoc.** Cerámica vidriada. Pucará, Puno

Fotografía: Abraham Guillén

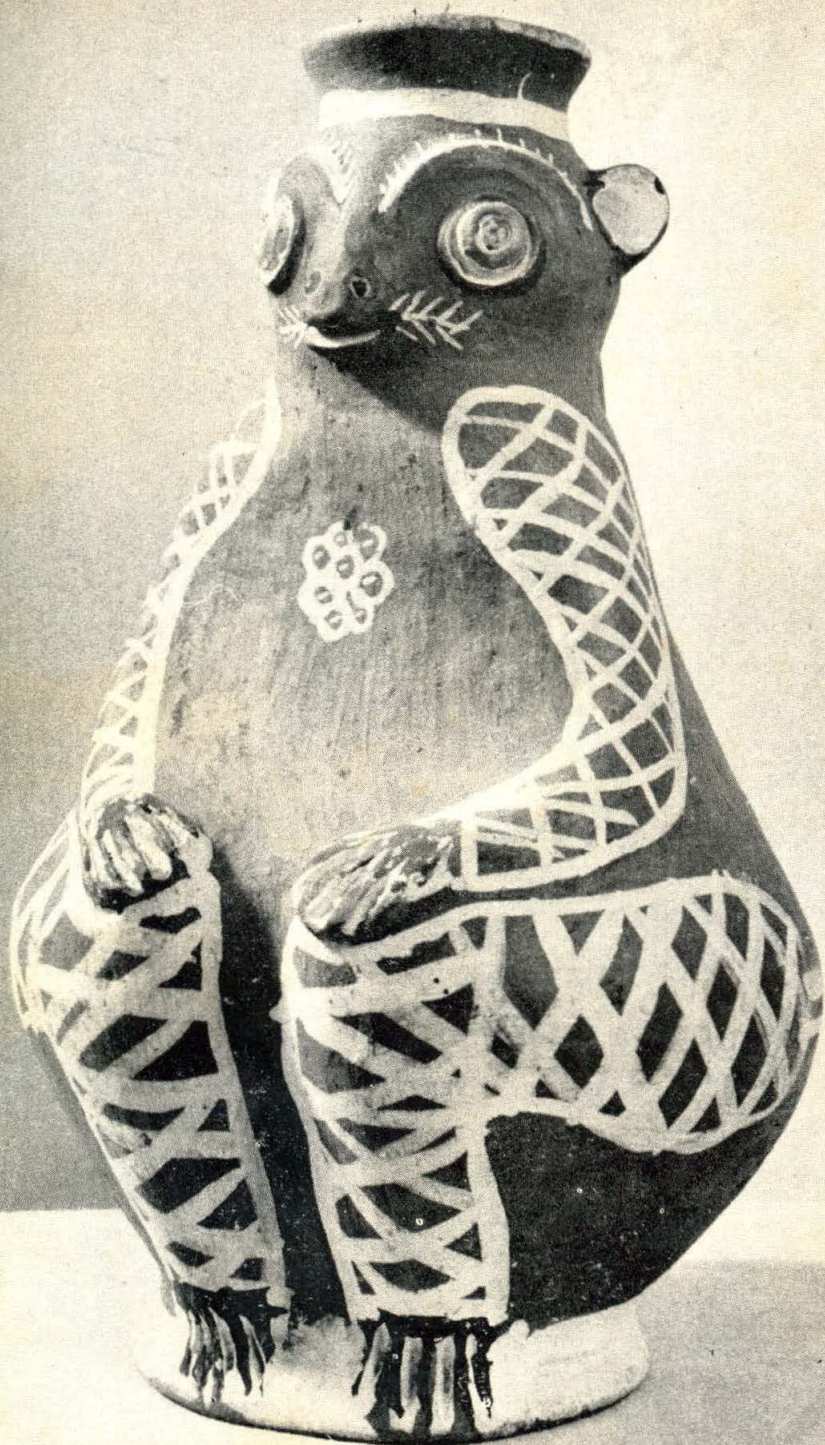




Los Reyes Magos. Cusco

Fotografía: Abraham Guillén

UNMSM-CEDOC



UNMSM-CEDOC

Vizcacha. Cerámica. La Quinoa, Ayacucho

Fotografía: Abraham Guillén



UNMSM-CEDOC

Muñecos coloreados de tela y yeso. Cusco

Fotografía: Abraham Guillén

UNMSM-CEDOC

Al **indigenismo** sincero, pero fantasioso y retórico, del romanticismo finisecular le sucede, en las primeras décadas de nuestro siglo, el **indigenismo** especulativo, político, que juzga y actúa sobre fórmulas, hasta que, hace apenas diecinueve años, con métodos y técnicas científicas, se inicia la etapa positiva que observa directamente la realidad. Es gracias a un verdadero humanista, D. Luis E. Valcárcel —escritor, arqueólogo, etno-historiador, antropólogo, maestro universitario— que la etnología peruana se inicia bajo la responsabilidad de nacionales, en 1945, casi al mismo tiempo que los investigadores extranjeros comenzaban a ocuparse en el Perú (Bernard Mishkin en 1937, Paul Fejos y Harry Tschopik en 1940 y John Gillin en 1944). Los estudios técnicos realizados sobre el arte tradicional peruano arrancan de esta fecha.

De todas las artes tradicionales peruanas la textil es, indiscutiblemente, la más antigua, tan rica como notable. Hasta donde existen evidencias, constituye la primera conquista tecnológica, y artística, realizada por los grupos humanos que se asentaron en lo que es hoy territorio del Perú.

Técnicamente, el arte textil se origina en la manufactura de redes y cestas. Las técnicas empleadas por estos antiguos peruanos, hace 3,000 a 4,500 años, fueron el **looped** y el **twined** —que en el estricto sentido técnico no pueden considerarse textiles— y el **vowen**, produciendo las telas más antiguas de América. Los tejidos más finos son **gasas** (tecnológicamente diversas a la gasa utilizada hoy con fines asépticos) decoradas con motivos estilizados ictio u ofidiformes; a veces presentan un cromatismo natural, conseguido mediante la selección de variedades de algodón; en otros casos, los tejidos presentan bandas policromas obtenidas artificialmente, constituyendo los tejidos teñidos más antiguos que se conocen, hasta hoy, en todo el mundo.

El telar de mayor antigüedad, que permite desechar las formas de enlazado, es posiblemente el **de correa**, representado en la ornamentación de algunas vasijas moches, telar

cuya utilización perdura hasta hoy en la manufactura de ponchos, por ejemplo, y que técnicamente presupone el empleo de la bobina, el lizo y el batán, y, en el hilado, el huso. De este telar derivan el de **mano** y el **vertical** que al igual que el anterior, se emplean en nuestros días, aun en la ciudad de Lima.

Con estos elementos, poco complicados, es cierto, los peruanos van a realizar las piezas más asombrosas de la manufactura textil de todos los tiempos: los tejidos bordados de Paracas, los tapices tiawanokoides, los tejidos de **kunpi**, del Cusco, tan superiores técnicamente —no artísticamente, ya que en arte no existen categorías axiológicas— a los renombrados tejidos persas y franceses.

Bastará recordar, a este respecto, que en algunos especímenes de Paracas existen en un solo tejido varios centenares de matices obtenidos por el teñido sucesivo de los hilos, con lo que fue posible disponer de las armonías cromáticas famosas; además, mientras un gobelino tiene, por lo regular, 20 hilos de trama por pulgada, muchos tapices tiawanakoides alcanzan una media de 300 hilos de trama por pulgada. Al reconstruir el motivo ornamental de uno de estos tapices, quien escribe estas líneas encontró 112 hilos de trama por pulgada, no obstante que el tejido pertenecía a una época tardía del Horizonte Medio, esto es, a un período decadente.

La Conquista no aportó a la técnica desarrollada en el Perú sino el **telar de pedales** y la **rueca**, pero la técnica decayó en beneficio del volumen de producción industrial. "Obrajes" y "chorrillos" se convirtieron en centros de trabajo forzado para enriquecer a los encomenderos, primero, y después de Chupas, a la nobleza, los conventos y los corregidores, quienes percibían 1,000 varas castellanas de textiles por concepto de **hallo**. La producción de estos centros alcanzó en 1790, según Emilio Romero, a 661,605 pesos fuertes por exportaciones a Tierra Firme, España, Filipinas, Guayaquil, Chile y Buenos Aires. Los tejedores que permanecieron al servicio de los **kurakas**, sin embargo, continuaron produciendo tejidos de alta calidad, dentro de los patrones inca-

cos. Rowe ha señalado que muchos de estos tejidos realizados para los **kurakas**, aun en el siglo XVIII, pueden confundirse con los tejidos prehispánicos.

El viejo telar español de pedales continúa hoy en uso, principalmente en la región centro-andina, pero no ha sustituido a los telares prehispánicos de correa, de mano y vertical. Las técnicas prehispánicas de teñido con sustancias vegetales, hilado y tejido, perduran; la habilidad no ha desaparecido, sobre todo en la región sur-andina, núcleo de la cultura indígena, y en la región selvática. Los Q'eros de Paucartambo (Cusco) tejen hasta hoy sus **unkus** con hilos torcidos en **S** y **Z**, que permiten una decoración de diseño dentro de la monocromía de la lana empleada; Q'atqa y Lauramarca, en la misma área, son representativas de los tejidos policromos con estilos diferentes, no obstante ser colindantes. La misma tradición de los tejidos en miniatura, cuyos ejemplares más antiguos conocidos corresponden a Paracas, se conservan hoy en esta área de tejedores con idéntica función religiosa, como ofrendas que realizan los romeros de Qoyllor Rit'i, y en el traje de las imágenes de devoción indígena, el San Isidro conservado en la iglesia de Ocongate, por ejemplo.

Una alta calidad tecnológica está dada asimismo en la textilera amazónica, vinculada a la técnica algodонера prehispánica, textilera tan poco valorada, excepción hecha de la producida por los grupos shipiboides, por los coleccionistas que persiguen sólo lo pintoresco.

La invención de la cerámica sirve en arqueología para determinar el inicio de un período; sus estilos y técnica son valiosos auxiliares para establecer secuencias cronológicas y determinar difusiones culturales.

El centro de invención de la cerámica meso y sudamericana no es conocido; se le ubica en algún punto del área andina de Colombia-Ecuador-Perú, pero, evidentemente, se trata de una invención independiente, con tradición diversa a la cerámica asiática que se difundió por Europa, Africa y parte de Norte América.



La cerámica requiere el dominio de una técnica complicada; especímenes con los del **Early Nasca** representan siglos de experimentación; desde este punto de vista, su manufactura requirió muchísima mayor habilidad que la manufactura de las piezas que, en la misma época, realizaban los Moche. El modelado realista de los ceramios moches ha deslumbrado mayormente, al extremo de que, cuando se habla de realismo en el arte antiguo peruano, es lugar común mencionar lo mochica y no los vasos-cabeza tiawanakoides, acaso de realismo mayor.

Es fácil comprender la alta habilidad técnica alcanzada por los alfareros precolombinos cuando se piensa que, en la manufactura de los grandes vasos de **Pacheco** y los enormes **mak'as** del período incaico, no se empleó el **torno de alfarero**. Este, y el vidriado —que se obtiene con óxido de cobre, sílice o sales de plomo aplicados antes de la cocción— se introducen con la conquista hispana; la cerámica vidriada con motivos fito y zoomorfos verdes y verde-azules sobre fondo blanco aparece en el período de **Transición**; los especímenes coloniales conservados son poco numerosos y no son posibles las seriaciones que permitirían conocer los cambios experimentados a lo largo de tres siglos. En algunas poblaciones es factible hallar fragmentos de esta cerámica en terrenos disturbados estratigráficamente, de manera que los hallazgos tienen poco valor para el estudio. La arqueología colonial, por lo demás, no se ha iniciado en el país y muchos materiales se pierden irremediablemente.

Los centros afamados de producción de cerámica tradicional son, sin duda, las áreas de Pucará y Quinua, en el Sur y Centro de la región andina, aun cuando la cerámica utilitaria se produce en numerosas poblaciones serranas y costeñas. Quinua y Pucará deben su renombre a las “iglesias” y a los “toros” tan solicitados en el comercio, pero tan alejados también, en la actualidad, de las formas que les dieron renombre.

La variedad de producción artesanal antes del **descubrimiento** del arte tradicional, en el área de Pucará, comprendía

desde pequeñas gallinas con fines lúdicos a las grandes piezas utilitarias; algunas de estas formas, como los "toros", tenían función mágica en el contexto de la cultura indígena. Sus antecedentes estarían dados en las **konopas** prehispanas.

El impacto que provocó la demanda de los centros urbanos, con fines decorativos y de **souvenir** turístico, produjo un rápido cambio: primero se tomaron moldes de objetos fabriles; después, se trató de volver a las formas tradicionales y aun a los modelos prehispanos que, frecuentemente, se decoraron con pintura al óleo de uso doméstico.

Pucará puede ser considerado ejemplo típico de los trastornos que se operan a consecuencia de un **cambio cultural no dirigido** y de lo desastrosa que puede resultar la intervención oficial cuando no parte de estudios técnicos previos, los que deben considerar, no únicamente el aspecto artesanal, sino la cultura del grupo.

Quinua sigue, al parecer, el mismo proceso de cambio y, como motivo de estudio, es sin duda de mayor interés que Pucará, puesto que conserva elementos más primitivos que en el Sur; por otra parte, el proceso se da cuando el país cuenta con especialistas capacitados para observar directamente el fenómeno.

La cerámica de los grupos amazónicos, más fina y delicada que la andina, sufre igualmente las consecuencias de un rápido proceso de cambio cultural, particularmente en el área centro y nor-oriental.

Producido en áreas muy limitadas, pero asimismo de antiquísima tradición, es el mate decorado. Junto al algodón en su variedad **barbadense** y el ají, la lagenaria es de las primeras plantas cultivadas por los horticultores del pre-cerámico.

No es posible establecer el momento en que comienza la decoración de los mates; los ejemplares hallados en la Costa presentan una decoración incisa y/o pirograbada dentro de los estilos de las culturas pre-incaicas. Los ejemplares conservados permiten seguir, a grandes lineamientos, las modifi-

caciones que experimentó desde la época prehispana y a través de la Colonia hasta nuestros días. En ninguna otra manifestación artística es posible ver, con tanta claridad, la unidad, dentro de las variaciones cronológicas, del arte tradicional peruano.

Permite el **mate**, asimismo, observar las fuentes de inspiración del artista; en algunas ocasiones, como lo muestra un ejemplar conservado en el Museo Nacional de la Cultura Peruana, el motivo está tomado del arte erudito, en este caso, del académico cuadro de Montero **Los Funerales de Atahualpa**; otras veces, de la versión popular de la historia, como se ve en los ejemplares con escenas de la Guerra del Pacífico representadas en la época a poco después, mientras que, en los especímenes posteriores, sobre todo del área Ayacucho-Huancavelica, los temas proceden de la vida diaria de los campesinos. Son muy recientes los mates que imitan, como ha hecho la cerámica, los motivos de las culturas costeñas preincas, que son impuestos por los comerciantes de **souvenir** que desconocen el verdadero **mate** prehispano.

Tanto la talla en madera como el arte de los metales no ferrosos constituyen manifestaciones que han sufrido más intensamente los efectos de los cambios culturales, al extremo que, puede decirse, su producción ha desaparecido.

Como no ocurre en las otras culturas de América precolombina, la metalística en el Perú aparece en época muy temprana, demostrando la originalidad de la cultura peruana; ya en el pre-cerámico se empleaba el cobre, con alguna frecuencia, en pequeños adornos, sin que ello implique el descubrimiento de los metales y un complejo cultural metalístico; pero en el Horizonte Temprano, hace aproximadamente 1,800 a 2,500 años, se desarrollaron técnicas avanzadas. En el momento de producirse la invasión hispana los pueblos peruanos conocían todas las técnicas para trabajar los metales: fundido, vaciado a la cera perdida, repujado, batido, laminado, aleaciones, dorado, soldadura etc., empleadas en

la manufactura de armas, instrumentos de uso diverso, objetos de arte suntuario y religioso.

La famosa platería colonial, arte suntuario de la nobleza cortesana y de la liturgia, ha desaparecido, a excepción de la filigrana, cuyos antecedentes son en realidad prehispanos; ahora se produce limitadamente en la ciudad de Ayacucho y en San Jerónimo de Tunán, a imitación de la primera. Pero el gusto y la moda actuales no favorecen su producción; desaparecidos los maestros de hoy, es posible que tal tradición se pierda.

El fundido y vaciado en bronce para pequeños objetos suntuarios, anillos particularmente, es realizado por los indígenas del Sur, San Pablo, en la provincia de Canchis (Cusco), sin grandes éxitos.

La técnica prehispana de la talla de madera posee sus mejores exponentes en los especímenes moches y, sobre todo, en los **qeros** laqueados del Cusco Imperial.

En la Colonia la talla artística se realiza con abundancia para la decoración y moblaje de iglesias y mansiones señoriales, urbanas como rurales: sillerías, coros, púlpitos, puertas, ventanas, muebles diversos, dorados, muchas veces policromados. Hoy se conservan en estado de abandono, cuando no mal restaurados en las colecciones particulares, y en los pueblos, en pequeñas capillas rurales, cuyas fachadas no revelan la riqueza interior. Mas, no obstante el fervor que despiertan entre los hispanistas, las artes coloniales, excepción hecha de la arquitectura, y de la pintura en menor grado, no han merecido un estudio sistemático.

La producción actual se limita a pequeños objetos con cierto sentido decorativo, manufacturados en la población de Paucartambo (Cusco); la talla de pavos reales, vasos, botellas, que se ejecutaba en **Ayacucho** ha desaparecido, no conservándose memoria de ella sino entre las personas que se han preocupado por conocer el pasado local.

La producción de la selva satisface más bien requerimientos utilitarios que artísticos.

La escultura en bronce y en mármol no ha sido nunca arte tradicional español; las estatuas funerarias talladas en piedra, en el medioevo peninsular, son obra de escultores como Tino da Camarino, del Norte de Italia, o de artistas franceses, arte que al adoptarse en España, prefiere las piedras suaves, calizas, tal las estatuas producidas en la Escuela de Poblet, o el alabastro, pero siempre policromadas. En el Renacimiento, las pocas estatuas fundidas, el grupo de Carlos V y el de Felipe II, así como los Apóstoles de El Escorial, son obra de escultores italianos: Leone Leoni y su hijo Pompeyo, y las de mármol, en monumentos funerarios, de otros italianos: Giovanni di Nola y Domenico Falcetti. En cambio, cuántas imágenes de madera policromada habían de producirse con Alonso Cano, Gregorio Fernández (Hernández?), Gaspar Becerra, José de Mora, Pedro de Mena y Juan Martínez Montañés. Y es ésta la tradición que llega a América y que priva al Perú de escultura en bronce y mármol casi hasta nuestro siglo.

Por temor a la idolatría, el cristianismo ha mostrado siempre recelo por la imagen exenta —salvo en Italia, donde las culturas pre-cristianas se conservan a través de numerosos elementos aún en el siglo XX— y este temor a la idolatría que en América encontraba, supuestamente, confirmación, determinó que fuese la pintura la que recibiese mayor atención en las colonias españolas y, más limitadamente, la escultura en madera y yeso policromados, imagería hagiográfica hecha para ser vestida con pesados trajes de paños suntuosos y deslumbrantes bordados, y llevar pelucas de cabello humano, anillos, gargantillas, coronas de pedrería engastada.

El indígena peruano, familiarizado con la talla en madera y la policromía, aprende de manera asombrosa a reproducir estas imágenes españoles; Juan Tomás Tuyru Tupaq Inca, el maestro de la Almudena, de Cusco, es el mejor representante de este tipo de escultor mestizo.

Paralelamente a este arte mayor se producen pequeñas imágenes para la devoción familiar: Dolorosas, santos patro-

nales, crucifijos y figuras de pesebres, con una técnica de yertería hispánica, más propiamente Nor-Africana.

A semejanza de la "Feria de pessebres" de Barcelona, se instituyó en Cusco, posiblemente hacia el final del siglo XVIII, la feria de **Santuratikuy**, que perdura, si bien bastante desvirtuada. En la época colonial, como permiten suponerlo algunos ejemplares, se produjeron para esta feria ángeles para exornar nacimientos, los que en lineamientos generales siguen la tradición hispana de las imágenes de vestir; además era, sin duda, el lugar donde se adquiría el renombrado "Niño" cusqueño, figura central de todo pesebre.

La imaginería actual es, íntegramente, arte de mestizos, no de indígenas, y sus centros de producción tres poblaciones hispanas y coloniales: Cusco, Paucartambo, Ayacucho. Más recientemente, por la migración de artistas ayacuchanos a Huancayo y Lima. En Cusco los imagineros se encuentran en un antiguo barrio que domina la ciudad: **Santoysamblás**.

Tanto en Cusco como en Ayacucho los **pastores** para exornar pesebres se indigenizan en una época que no es posible precisar por falta de ejemplares en número suficiente para formar series. En cambio, al parecer, se opera ya en la época republicana, primero con la representación de tipos populares y, más tarde, de indígenas. Pero entre los años de 1935-36, aproximadamente, al 1940-43, la producción de los imagineros sufre una crisis debida a los cambios que se operaron en los patrones de la vida urbana y el juicio de gusto de sus habitantes.

Sin embargo, con las generaciones de jóvenes artesanos, que se hallaban en contacto directo con los consumidores, por vivir en la ciudad, parece la nueva producción con escenas de la vida popular, bailarines de danzas tradicionales y, sobre todo, "indiecitos" más llamativos que los de antigua manufactura. Los artistas comprendieron que era lo pintoresco lo que tenía demanda y no tuvieron grandes dificultades en adaptarse a la nueva tendencia, re-elaborando formas, mas sin perder su "ingenuidad". Posteriormente aparecen las escenas con más de un centenar de figuras y los grupos

representando pasajes bíblicos referentes a la navidad.

Favoreció este cambio, en cierta medida, el estímulo dado a los artistas tradicionales por los intelectuales cusqueños, parroquianos de **chicherías** y **teterías**, que con fuerte sentimiento localista exaltaron lo **cholo**. Agrupados en asociaciones literario-bohemias, como lo fue el Instituto Americano de Arte en su primera hora, su acción fue decisiva como puede verse hoy, a la distancia de los años.

En Ayacucho, la producción de los imagineros estaba destinada, igualmente, a la demanda navideña; paralelamente, además, un apreciable volumen de esta producción satisfacía la necesidad de objetos mágico-religiosos que dispensan protección a los arrieros, por una parte, y a los ganaderos, por otra: los **cajones de San Antonio** y los **cajones de San Marcos**, denominados también **San Marcos- San Lucas** o, simplemente, **San Marcos**, adaptación de las **capillitas de santero** españolas. Los **San Marcos** integran el complejo ganadero y no es posible comprenderlos sin estudiar toda la actividad y creencias de los ganaderos y pastores.

Dos tradiciones —dos áreas culturales perfectamente definidas pero imposibles de delimitar en el estado actual de conocimiento— distinguen las ceremonias mágicas del recuento del ganado, a las que se asocian la marca de los animales, las ofrendas a **Mama Pacha**, el pago a los **Awkis**, divinidades de la montaña, únicos y verdaderos propietarios de todos los animales, protectores de hombres y pueblos.

En una de estas áreas los patrones culturales prescriben el uso de elementos de la religión católica entremezclados a la antigua religión popular prehispana; en parte utilizan los **San Marcos**, en parte los **Santiagos**. Geográficamente abarca Ayacucho, posiblemente todo el departamento de Huancavelica, algunas provincias de Junín y la sierra Sur de Lima y las poblaciones ubicadas sobre la orilla sur del Lago Titicaca, en el Perú, y la región de Potosí, en Bolivia. La otra área comprende por lo menos algunas provincias de Junín, las de la sierra Norte de Lima y tal vez Huánuco, en la región andino-central, y quizá si las provincias de los departamentos del

Sur: Cusco, Puno, Apurímac y las provincias serranas de Arequipa, en el Perú, y la sierra, denominada **puna**, de la provincia de Jujuy, en la República Argentina; en esta área los patrones culturales prescinden en absoluto de los elementos católicos, utilizan las **illas** o **ilas**.

Los más antiguos **San Marcos** conservados, que corresponden posiblemente al siglo XVIII, tienen personajes en **pie-dra de Huamanga**, de figuras de **media talla**, policromadas, dispuestas en los dos "pisos" que permanecen hasta hoy. En lo fundamental las figuras son las mismas, su disposición no parece haber cambiado. A esta época pertenecen igualmente los **cajones de Nacimiento**, próximos a los "Belenes de armario" españoles, de los que derivan posiblemente; sus figuras estaban talladas en **pedra de Huamanga**. Esta variante de **cajón** dejó de producirse en los primeros decenios de este siglo, en tanto que el **San Marcos** no dejó de producirse nunca, contrariamente a lo que han supuesto algunos estudiosos del arte tradicional.

Hacia 1940 los pintores "indigenistas" **descubren en Ayacucho el cajón de San Marcos**, se le da el nombre de **retablo**, impropriamente, y se sugiere a los imagineros la representación de escenas costumbristas. En la imaginería ayacuchana se produce entonces un fenómeno similar al que ya se había producido en el Cusco pero, mientras en esa ciudad la crisis de la imaginería era debida a cambios que afectaban a toda la comunidad, que comienza a "modernizarse", en Ayacucho la comunidad no sufre cambios similares; únicamente eran los clientes de los imagineros los que habían sido sustituidos.

El artesano ayacuchano, que no se encontraba capacitado para crear nuevas y originales formas de arte, ni contó con el respaldo de una intelectualidad organizada, comenzó a combinar en nuevas escenas las figuras tradicionales y, en muchos casos, a copiar, mediante moldes, antiguas figuras de los viejos **San Marcos** y **Nacimientos**, hasta que últimamente ha comenzado a tomar moldes a figuras de producción fabril importadas en los primeros años de este siglo. En oportunidades ha vuelto a producir tipos ya abandonados, como el



**cajón de Navidad**, mezclando en ellos las figuras mágicas del **San Marcos**.

La crisis producida no está superada hoy y no se vislumbra una solución en medio de la controversia renovada de vez en vez, en la ciudad de Lima, entre los defensores de lo tradicional y los comerciantes, que impulsan un pintoresco barroquismo de originalidad **sui generis** considerado, al parecer, expresión auténtica de lo **popular**.

La talla de material lítico semi-duro, al que pertenece la llamada **pedra de Huamanga**, no es imposible que tenga antigua tradición, si bien el predominio de objetos tallados en piedras duras es claro para la época prehispánica. Los **extirpadores de idolatrías** hacen referencias continuas a "ídolos" de piedra, sin indicar, empero, la calidad de ésta. Con todo, el padre Cobo, en el primer decenio del siglo XVII, se refiere concretamente a la talla en **pedra de Huamanga**.

Objeto de este material era posible hallarlos en el Cusco y su uso en Lima, durante el coloniaje, debió ser bastante difundido. Es posible que las figuras de Cusco se hubiesen llevado de la antigua Huamanga, situada en el camino obligado de Lima al virreynato de la Plata; el mismo origen debieron tener muchas de las figuras de Lima, si bien Da. Mercedes Gallagher de Parks sostuvo que en esta ciudad existieron talleres dedicados a este tipo de talla, empleando, naturalmente, material importado de Chuschi, Huamanga.

Esta manifestación de arte, como la imaginería de yeso con soporte de madera, cuando no de agave, estuvo destinada a la producción de imágenes hagiográficas y "nacimientos", denominados "misterios", con figuras policromadas a la encaústica. La habilidad técnica alcanzada por los artistas se pone de manifiesto en el tratamiento del drapeado de los ropajes y en la realización de grupos, como los del **Descendimiento**, realizados en un solo bloque, para lo cual eran necesarias complicadas caladuras. La delicadeza de estas tallas, considerando la fragilidad del material, constituye un verdadero alarde técnico. Junto a este arte de uso religioso y do-

méstico, se manufacturan piezas suntuarias. Con la República aparecen las figuras alegóricas realizadas con el mismo dominio técnico; más tarde se abandona la policromía, reemplazándola con toques dorados y, finalmente, se realizan las figuras sin color.

La producción actual, ejecutada por uno o dos artistas, se caracteriza por el hieratismo de las figuras y la rigidez de los drapeados. Esta es la producción postrera de un arte que alcanzó renombre en una gran extensión de los dominios españoles. Las antiguas figuras, dispersas en las colecciones particulares —en la propia Huamanga es prácticamente imposible hallarlas después de la metódica pesquisa realizada por los coleccionistas y sus intermediarios— no permiten estudios sistemáticos a causa, principalmente, de desconocerse el origen de los especímenes.

Paralelamente a esta producción destinada a satisfacer la demanda de las clases más acomodadas, se encuentra la reproducción de figuras par rituales mágico-religiosos, vinculados a la economía ganadera. Su uso es indígena. Los motivos son: la representación de las estancias ganaderas, con edificios de arquitectura rural, dispuestos en torno a patios y corrales cuadrangulares en que se alinea el ganado; este motivo básico se complica de acuerdo con las dimensiones e importancia del objeto. Más pequeñas son las representaciones, bastante estilizadas, de los mismos animales figurados, a veces, independientemente, pero con mayor frecuencia en pares, en cuyo caso no son raras las representaciones del ayuntamiento sexual. Toda esta producción, sin ornamentación policroma alguna, está vinculada a las ceremonias de fecundidad del ganado y es posible que se inhumen los objetos, a modo de ofrendas; en algunos casos pueden hallarse estos objetos escondidos en los altares de las iglesias y capillas rurales. Su uso se extiende particularmente en el departamento de Puno.

Otro tipo de talla lítica, que difícilmente los gustadores del arte tradicional considerarían arte, lo constituyen los

**santolinos** y amuletos diversos para obtener fortuna económica, en los negocios y en los juegos de azar; protección, salud, éxitos amorosos, etc. Tienen demanda estos **santolinos** entre los mestizos de las clases económicamente menos favorecidas, tanto en las urbes como en las zonas rurales; con cierta frecuencia sirven de amuletos a los personajes del hampa. Su tradición corresponde a las supersticiones europeas.

# Un Memorial del Gobierno de los Incas del Año 1551

por JOHN H. ROWE

## Introducción

EN el año 1935 el conocido americanista Hermann Trimborn publicó en la revista *Zeitschrift für Ethnologie* el texto de un memorial sobre la religión y el gobierno de los Incas que él calificó de "nuestra fuente etnográfica más antigua sobre el imperio incaico"<sup>1</sup>. Es un documento breve pero bastante importante para el conocimiento de las instituciones religiosas y políticas de los Incas y para la historia de la antropología. Es curioso que esta publicación de Trimborn haya pasado casi completamente desapercibida por las personas que cultivan la historia y la etnografía de los Incas. Ofrezco aquí una nueva edición del documento, con el objeto de llamar la atención de los estudiosos a su valor histórico y etnográfico.

La edición de Trimborn se basa en el único manuscrito del documento que se conoce, un manuscrito de dos hojas que ocupa los ff. 457-458 vuelta del códice X.III.15 de la Biblioteca del Escorial<sup>2</sup>. Se trata de una copia algo defectuosa del siglo XVI, sin fecha ni nombre de autor. Yo no he tenido oportunidad de examinar personalmente el manuscrito, pero la publicación de Trimborn incluye una fotocopia que me ha permitido rectificar algunas deficiencias de su transcripción.

1 Trimborn, 1935.

2 Miguélez, 1917-25, vol. 1, pp. 245-246. El códice X.III.15 es de 325 ff. y mide 240 x 180 mm. Perteneció anteriormente a D. Antonio Agustín. Nuestro documento es el n° lxxxii del volumen. La cita de Miguélez es la primera referencia al documento que he podido encontrar.

Trimborn calificó el documento de "nuestra fuente etnográfica más antigua sobre el imperio incaico" porque pensaba que el memorial había sido escrito en 1535. Esta idea le ocurrió porque al final del texto hay una referencia a "la entrada que agora pide alvarado por via de los chachapoyas". Trimborn supuso que se trataba de la entrada a los Chachapoyas que hizo Alonso de Alvarado en 1535. Hay dos razones porque la referencia no puede corresponder a esta expedición. En primer lugar, el texto no habla de una entrada a los Chachapoyas, sino de una entrada por vía de los Chachapoyas, es decir, una expedición más adentro. En segundo lugar, algunos renglones más arriba hay una referencia a "lo que descubria el capitan de plazencia" entre Chile y el Estrecho de Magallanes. Este descubrimiento es muy posterior a 1535, como consta, por ejemplo, por la siguiente referencia de Francisco López de Gómara, escrita en 1552: "De mil i trecientas Leguas de Tierra, que ponen Costa á Costa del Estrecho de Magallanes al Rio Perú, las quinientas que ai del Estrecho á Chirinara, ó Chile, costéó vn Galeon de Don Gutierrez de Vargas, Obispo de Placencia, el Año de quarenta y quatro..."<sup>3</sup>.

Para determinar la fecha verdadera de nuestro documento, debemos buscar una entrada por vía de los Chachapoyas gestionada por un Alvarado después del año 1544. Estas condiciones nos dirigen no a Alonso sino a Gómez de Alvarado y a los acontecimientos de los años 1549-1552.

Hacia fines del año 1549, siendo Corregidor de la Ciudad de la Frontera de Chachapoyas el capitán Gómez de Alvarado, arribaron unos 200 indios del Brasil que habían atravesado el continente surcando el río Amazonas. Contaron historias maravillosas de sus aventuras y de las riquezas de la provincia de Omagua. Gómez de Alvarado, Juan Pérez de Guevara, y otros españoles de Chachapoyas se apoderaron de los "brasiles" y los repartieron entre ellos como

---

3 López de Gómara, cap. CVIII; 1749, p. 99.

esclavos. En seguida, en los primeros meses de 1550, Gómez de Alvarado se dirigió a la Real Audiencia que gobernaba el Perú en el intervalo entre la salida del presidente Pedro de la Gasca, el 27 de enero de 1550, y la llegada del virrey Antonio de Mendoza, el 23 de septiembre de 1551, solicitando la entrada de Omagua, naturalmente por vía de los Chachapoyas. La Audiencia capituló la conquista con Alvarado e informó al Rey en este sentido el 15 de febrero de 1551. Sin embargo, no se hizo nada, y a la llegada del virrey Mendoza, Alvarado repitió su solicitud. Mientras tanto, el gobierno español expidió dos reales cédulas, una ordenando la liberación de los brasiles y la otra suspendiendo todas las nuevas conquistas hasta la llegada de un reglamento real. La fecha de la segunda cédula fue el 19 de noviembre de 1551, y ha debido llegar a Lima a principios de 1552. Como consecuencia de esta cédula la entrada de Gómez de Alvarado no se produjo <sup>4</sup>.

Una de las primeras iniciativas del virrey Mendoza fue la de solicitar informes de algunos de los residentes españoles mejor enterados sobre la historia y gobierno de los Incas, y entre otros pidió un informe de Juan de Betanzos, quien cumplió el encargo escribiendo su **Suma y narración de los Incas** el año 1551 <sup>5</sup>. Hay poca duda de que nuestro memorial fuera escrito más o menos por la misma fecha, hacia fines de 1551, a pedido del virrey, siendo éste el "muy magnífico señor" del encabezamiento. El siguiente año la prohibición de nuevas conquistas habría restado novedad e importancia a la solicitud de Gómez de Alvarado.

Hay dos referencias más en el texto del documento que contribuyen a confirmar, si no el año, a lo menos la época a la cual hemos atribuido su composición. Una es la referencia a Gonzalo Pizarro en el párrafo 16 que ha de

4 Cieza de León, cap. LXXVIII; 1922, p. 261; Audiencia de los Reyes, 1906, p. 39; Jiménez de la Espada, 1897, p. CXXV, n. 2; p. CXXVI, n. 1; p. CXXXV; p. CXXXIX; Vargas Ugarte, 1949, pp. 25-26.

5 Betanzos, cap. XIV; 1880, p. 100.

bido estamparse después de la derrota y muerte de este caudillo en 1548, y la otra es la referencia al Emperador en el párrafo 19, la que tiene que ser anterior a la abdicación de Carlos V en 1555.

El autor del memorial habla de sí mismo como clérigo, y se disculpa por sus enfermedades. Se titula también capellán del virrey, pero no me parece que debemos de tomar este título al pie de la letra. Es probable que un clérigo algo distinguido podía llamarse así, como para decir que estaba al servicio de la primera autoridad del país. Posiblemente con más investigación se podría identificar el autor más específicamente, pero dejo este problema para otros.

El memorial del clérigo no identificado es un tratado sistemático de la organización del Estado de los Incas, con un punto de vista descriptivo, no histórico. Como tal, se asimila más a la tradición renacentista de monografías etnográficas, imitando modelos como la **Germania** de Tácito, que cualquier otro tratado sobre el Perú de fecha igual o anterior, aunque no faltan capítulos descriptivos en las crónicas de Gutiérrez de Santa Clara, Cieza de León y Juan de Betanzos. En el sentido estricto de las palabras, entonces, el calificativo de Trimborn de "fuente etnográfica más antigua" sigue teniendo validez, a pesar de que el documento resulta menos antiguo de lo que él pensaba.

Es evidente que el autor del memorial tuvo muy poco interés por las tradiciones históricas de los Incas, y sus referencias a estas tradiciones son equivocadas en casi todos sus detalles (véanse los párrafos 2 y 4). Los Incas contaron 11 reyes de su linaje hasta Huayna Capac, no 10, y Viracocha Inca fue el octavo rey de la serie y no el segundo o tercero. Tal vez el autor confundió la lista general de los reyes con una descripción de la organización de los ayllus reales, pues en esta organización se contaba el ayllu de Viracocha como el tercero de la mitad Hanan Cuzco.

Los datos descriptivos del memorial, en cambio, son por lo general acertados y concuerdan bien con los de otros autores del siglo XVI. El error más notable es una confusión

en el párrafo 10 entre el tucuyrico (**tucuy-rikoq**, inspector) y el tocrico (**t'oqrikoq**, gobernador), pero esta confusión fue muy general entre los españoles en el Perú durante el siglo XVI y aparece en muchas otras relaciones de los Incas.

El principal defecto del memorial es su brevedad y su tendencia consiguiente a limitarse a generalidades no muy informativas. Como consecuencia de este defecto, el memorial ofrece muy pocos datos que no tengamos también en otras fuentes. Tal vez su información más valiosa es la que da sobre los ayunos de los Incas (párrafo 6). Es una lástima que su autor, que parece bastante bien informado, no se sintiera capaz de escribir una relación algo más larga y detallada.

Por la fecha temprana de su informe, nuestro autor es el primero en proporcionar ciertos datos que encontramos luego en las obras de otros escritores. Por ejemplo, es el primero que nos informa sobre la organización decimal de la población civil del imperio, una organización tan efectiva como instrumento administrativo que persistió en el Perú hasta la abolición del tributo o contribución indígena a mediados del siglo XIX.

Tal vez los mayores méritos de este memorial son los que le corresponden como testimonio del esfuerzo hecho por el virrey Mendoza para informarse adecuadamente de las instituciones y costumbres del imperio que precedió a su virreinato, y como un documento temprano de la tradición etnográfica renacentista trasladada a América <sup>6</sup>.

---

6 En mi transcripción del documento he corregido los errores evidentes de la copia, respetando al mismo tiempo la ortografía de la época. El material que va entre corchetes es añadido por mí. En cuanto a la puntuación, he omitido la raya vertical del manuscrito en los casos en que le sigue una o; en los demás casos lo he cambiado por una coma. He añadido algunas comas más, donde parecían faltar. Para facilitar la lectura, he introducido un punto y coma en varios lugares del texto; este signo no corresponde a nada en el original.



## BIBLIOGRAFIA

**Audiencia de los Reyes**

- 1906 Traslado de carta que los oydores de la Audiencia Real de los Reyes escribieron al Consejo sobre varios asuntos. 6 de julio de 1550. Juicio de límites entre el Perú y Bolivia. Prueba peruana presentada al gobierno de la República Argentina por Víctor M. Maúrtua, tomo VIII, Chunchos, pp. 36-39. Madrid.

**Betanzos, Juan de**

- 1880 Suma y narración de los Incas [1551]. Publicala Marcos Jiménez de la Espada. Biblioteca Hispano-Ultramarina, tomo V, segunda paginación. Madrid.

**Cieza de León, Pedro de**

- 1922 La crónica del Perú [1550]. Los Grandes Viajes Clásicos, nº 24. Calpe, Madrid.

**Jiménez de la Espada, Marcos**

- 1897 Relaciones geográficas de Indias. Publícalas el Ministerio de Fomento. Perú, tomo IV. Madrid.

**López de Gómara, Francisco**

- 1749 Historia de las Indias [1552]. Historiadores primitivos de las Indias occidentales, que ... sacó á luz ... Andrés González de Barcia, tomo II, primera paginación. Madrid.

**Miguélez, P.**

- 1917-25 Catálogo de los códices españoles de la Biblioteca del Escorial; relaciones históricas. Madrid, 2 vols.

**Trimborn, Hermann**

- 1935 Unsere älteste ethnographische Quelle über das Inkareich. Zeitschrift für Ethnologie, 66. Jahrgang, 1934, Heft 4/6, pp. 402-416. Berlín.

Vargas Ugarte, Rubén

1949 Historia del Perú; virreinato (1551-1600). A. Baiocco y Cia.  
S. R. Ltda., Lima.

[MEMORIAL BREVE DE LA RELIGION Y EL GOBIERNO  
DE LOS INGAS]

-|-

/f. 457/ muy magnifico señor

[1. **Relación breve.**] siempre que se haze mençion de cosas grandes en breue rrelaçion quedan forçosamente con desabrimiento para el discreto letor, mas<sup>1</sup> querer yo alargarme en este memorial ni me dan lugar mis enfermedades, ni mi ocupaçion; por tanto suplico vmillmente a v.m. no culpe mi cortedad, y rreçiba mi deseo.

[2. **Origen de los Incas.**] en estos rreynos del peru biuiendo los naturales dellos sin rrey tenian diuersos señores sigun las diuersidades de las prouinçias. se leuataron de la prouinçia donde esta la çibdad del cuzco vna naçion de indios valerosos<sup>2</sup> que se llamaron ingas, que para ysponer aqui la variedad que se dize del modo de su prinçipio era menester mucho papel, y por tanto me rresuelbo en que con su buen ingenio y maña fueron sienpre despues que enpeçaron a se- ñorear creçiendo en grande aumento hasta que los cristianos vinieron en estas partes; y para que v.m. entienda la poliçia que vna gente tan barbara alcanço en hasta diez señores que dizen que rreynaron dellos sin tener letras diuinas ni vmanas ni lumbre de otros antepasados porne aqui algunas cosas de las que entre ellos se platican.

[3. **Dominio por via de amistades.**] dizese que sus prinçipios fueron por via de amistades y confederaçiones con sus veçinos y comarcanos haziendo obras paçificas y buenas

hasta que tomaron potencia y aun despues quando pudieron lleuaron esta via todas las vezes que hallauan oportunidad.

[4. **Para dar vida más política.**] tomaron por cosa principal y de que se ayudaron<sup>3</sup> grandemente que en todas las empresas que tomauan, y prouinçias que señoreauan entendiesen los contrarios que se mouian por su bien dellos para darles mas politica via de biuir y darles dios a quien siruiesen. y ansi llamaron al<sup>4</sup> segundo o terçero señor dellos, viracocha inga, que viracocha en su lengua dize hazedor o dios.

[5. **Ritos y ceremonias.**] y en señoreando vna prouinçia lo primero les dauan al sol por dios y hazian tenplos, dauan rritos y çerimonias, ponian ministros de los tenplos, diputauan virgenes para el culto de los tenplos con grande numero de çerimonias y grande oservançia dellas que seria cosa larga descreuir.

[6. **Ayunos y fiestas.**] dauan al pueblo çaçi jeneral, que es ayuno, que para guardallo como nosotros hazemos la quaresma hazian grandes çerimonias y agora los clerigos que andamos entre ellos vemos que las hazen; que son las principales, apartarse de las mugeres, lauar las rro-/f. 457 vta./pas, apartarse a estar y dormir en casa o choça nueva, no comer sal ni hazer fuego y otros rritos que nosotros no alcançamos. dauanles otras fiestas prinçipales que çelebrasen y guardasen, que agora las çelebran y guardan quando rronpen la tierra para senbrar y quando an cogido los frutos y en otros tienpos que ellos tienen diputados que donde no ay cristianos y ellos pueden sienpre trabajar de hazerlo los que no son cristianos.

[7. **Ofrendas.**] dauanles tierras dedicadas para los tenplos y maneras de ofreçimientos de ganados y rropa y otras cosas para el sol y para los ministros.

[8. **Ritos para los difuntos.**] dauanles rritos para los difuntos y manera de sacrificios, y las diferencias de entre los señores y jente comun en las maneras de sepultarlos y ofrecerles.

[9. **Huacas y ministros.**] tenian sin los templos del sol principales otros sacrificaderos donde ofrecian, y otros llamados guacas donde se dize que inuocauan demonios y hazian otros rritos. las personas diputadas para inuocar el demonio primero que les diessen el ofiçio pasauan por grandes çerimonias. tenian otras grandes hechizeros, otras diuersas maneras de ministros y çerimonias en el culto de sus idolos que con grande vigilancia y oseruançia conplian sus ofiçios. y ansi puesto en horden lo que tocaua a los templos del sol y de los ydolos y sacrificios ponian lo temporal en poliçia.

[10. **Gobierno temporal.**] la orden que se dize que tenían en el gouierno tenporal era que diuidian luego la jente de la tal prouinçia por millares, y a cada mill indios con sus mugeres y casas dauan vn caçique que se llama guaranga, que guaranga quiere dezir mill; este caçique diuidian en diez curaconas<sup>5</sup> dando a cada vno çien indios, y otros de a çinquenta indios y otros de a diez. si esta prouinçia era grande o de otras comarcanas se llegauan a diez mill indios ponian vn superior de los caçiques de a mill indios como capitan o señor que se llamaua huno a quien todos obedecian y dauan rrazon. y quando no llegauan a tantos sienpre los guarangas quedauan con superior caçique. sobre este superior ponia el inga vn orejon cauallero de su casa de quien mucho se fiaua que era como vedor que en su lengua se llamaua tucuyrico, que quiere dezir todo lo mira. a este tenian gran rrespeto; tenia por si criados de confiança para avisar al inga de todas las cosas que a la gouernaçion conuenian, y de como andauan los guarangas o si era menester mudar alguno que no andaua bien en el seruiçio del /f. 458/ inga, y demas deste rrecaudo sienpre ponia a viuir entre estos otras<sup>6</sup> jentes

de los que el se fiaua mas para tenellos mas paçificos, y tener todo aviso para que no se rreuelasen.

[11. **Contadores.**] despues de ordenada la jente y puesta en seguridad y paz con otras muchas maneras de rrecados y auisos, mandaua el inga poner orden en las haziendas poniendo contadores mayores y menores de las guarangas y hunos muy por menudo que ninguna cosa se pasaua de que sus contadores no tuuiesen quenta y rrazon y notiçia.

[12. **Tributos y depósitos.**] y desde que tenian el numero de los tributos de todas maneras de hazienda, y en teniendo los contadores sacando en limpio todos los tributos de inga, los que auian de ir al señor enbiauanlos, y para los que auian de quedar en la tal prouinçia para los bastimentos de guerra y de otras cosas neçesarias, mandauan hazer depositos fuera de los pueblos y en lugares altos, donde se conseruasen para quando fuesen menester; en la orden destos depositos ay mucho que dezir que lo dexo por la prolixidad. porque sigun la calidad de la jente que basteçia cada deposito ponian en el bastimento; que el deposito del rrico tenia çeçinas maiz e chuño y cosas de sustançia, y otros arcos y flechas para la guerra; otros pobres lleuauan deposito de cosas pobres. que sigun pareçe el inga atinaua a que no grauando la jente cada vno tributase de lo que buenamente podia y sirviese por amor, y con esto era querido, aunque tambien se hallan cosas de grandes crueldades que estos ingas vsaron despues que fueron poderosos.

[13. **Gente de guerra.**] puesta en orden la jente comun y haziendas, en sustentar sus exerçitos de jente de guerra tuuieron para ser barbaros gran poliçia, que de la jente principal de la prouinçia los mançebos que les pareçian valerosos lleuauanlos<sup>7</sup> todos asi y les dauan grandes libertades y les hazian merçedes, para seruirse dellos en sus guerras y tener la prouinçia con la jente comun paçifica.

[14. **Disciplina en los caminos.**] tenían grande aviso en que la jente de guerra no entrase en las prouinçias en los pueblos donde la jente comun andaua labrando y haziendo sus haziendas, sino que quando yua a guerras yuan por los caminos rreales donde estauan los depositos y alli les sacauan a vnos tambos que eran aposentos para la jente de guerra, [donde rreçibian] de los pueblos todo seruicio<sup>8</sup>.

[15. **Restauración de provincias destruidas.**] quando en vna batalla su jente destruyo alguna /f. 458 vta./ prouinçia, para rrestaurar aquel daño los contadores de prouinçias enbiauan rrelaçion de la jente que se auia multiplicado en los hunos o guarangas y de alli sacaua para poblar lo destruydo o para rrehazer el daño del exercito, de manera que las prouinçias quedasen siempre conseruadas.

[16. **Postas.**] para saber con gran breuedad todo lo que se hazia en cada parte y prouinçia de sus rreynos vsaron a tener postas que en su lengua se llaman, chasquis, en esta manera, que cada prouinçia legua a legua tenia hechas choças y alli puestos indios para que corriesen de noche y de dia los auisos que venian al inga, y estos vso gonçalo piçarro. mas dado caso que agora conuiniese que las cartas de la gouernaçion se despachasen por esta manera, menos pesadumbre es para los indios que cada caçique las lleue todos sus terminos.

[17. **Minas.**] quando se descubrian minas que el inga mandaua poblar fuera de las prouinçias pobladas, mandaua el inga mirar que tenple de tierra era y de otra prouinçia que fuese de aquel tenple sacaua el multiplico de ios hunos y guarangas, y poblauan alli y despues de poblados sacauan la plata o el oro, y si los cristianos guardaran este modo no se destruyera la tierra, que dado que aya lugar en que se hallan<sup>9</sup> de seguro minas, sacando çien indios pobres con sus mugeres de vn rrepartimiento pueden poblar siendo siempre sujetos<sup>10</sup> a su caçique y ser ellos rricos y enbiar a su caçique

con que sea rico y con que paguen todos sus tributos y biuan los indios en sus tierras multiplicandose y poniendose cristianos oyendo sin enbaraços la doctrina.

[18. **Nobleza.**] la manera que tuuo el inga para aumentar su casa fue que ordeno de hazer caualleros con muchas y grandes çerimonias, que se dezian guarachicos<sup>11</sup>; quando los hazian los señores de su casta eran ingas. tenia capitanes y orejones y otras diuersidades<sup>12</sup> de seruidores. tenia entre las mugeres coyas que eran señoras de sus sangre. llamauan otras pallas como damas; llamauan otras yñacas<sup>13</sup> como matronas. paxia<sup>14</sup>, dezian la prinçipal señora<sup>15</sup>. etc.

[19. **Provincias.**] de la manera y fertilidad de las proinçias que son grandes y muy rricas era menester espacio para hablar dellas, mayormente que quien desto tratase, auia de dar rrazon de la tierra descubierta y de que se tiene notiçia para que se entienda que si los cristianos se dieseen a poblar por la orden y manera que dios quiere y el papa y el enperador lo mandan, y no rrobando y escandalizando como por nuestros pecados se haze, ay todo vn rriquisimo inperio. porque lo que dizen de chile va hasta la boca del estrecho y dizen que al cabo de la cordillera que entra tierra llana; la tierra adentro esta la rriqueza de lo que descubria el capitan de plazencia. esta pasada la cordillera yungulo cosa rrica, y lo que baxa hazia el paraguay donde estan los del rrio de la plata. tienese notiçia de las espaldas del Cuzco ser gran cosa. tambien ay notiçia de la entrada que agora pide alvarado por via de los chachapoyas. deseo yo como capellan de v.m. de todo tomase v.m. la mejor y mas clara notiçia que ser pudiese para dar la rrazon, etc.

#### NOTAS AL TEXTO

- 1 ms., y.
- 2 ms., valeros.
- 3 ms., ayudan

- 4 ms., el.
- 5 ms., curaconas.
- 6 ms., de otras.
- 7 ms., llegauanlos.
- 8 ms., para la jente de guerra de los pueblos todo seruiçio.
- 9 ms., lugar que se ayan.
- 10 ms., suditos.
- 11 ms., guararichos.
- 12 ms., orejones, otras diuersidades.
- 13 ms., ynchias.
- 14 así el ms.; la palabra no tiene significado.
- 15 ms., señor.



# Cinco Poemas de "Cantos" \*

por FRANCISCO BENDEZU

## NOCTURNO DE SANTIAGO

JUNTO a los muros desvelados de Santiago  
mi fantasma ahoga revólveres y brazos.  
Los peces de la niebla empañan tus vidrieras,  
y antifaces de plomo y hierba y plumas  
entornan sus ojos debajo de la nieve.

(La soledad decapitada  
bordonea en tus barandas).

Interminable-  
mente

el tiempo está llorando  
en azoteas desiertas.

Las estatuas sueñan.

Oscrece :

¿qué pie resbala en el musgo  
de tu queda escalinata?

Sangra el silencio.  
Las paredes crecen.

— ¿Quién vive, amor?

— ¡El viento! ¡El viento!

---

\* La obra "Cantos" obtuvo la Primera Mención en el Concurso Latinoamericano de Poesía Premio Casa de las Américas 1966.

¡Ay maleficio  
de las goteras!

Espejo cual fosa abierta.

Memento.

Sobre armarios y botellas y cornisas,  
sobre labios y diafragmas y sombreros,  
y paraguas como yertas rosas negras,  
aletean ilegibles mariposas.

La lluvia errante nos invoca,  
desde lejos, con su aullido  
de cierva malherida, con su frente  
de alambres retorcidos y lunas agrietadas,  
con tejados de sombra  
irremediabilmente lejanos y perdidos.

### S U P L I C A

¡Oh, sal de los espejos,  
reverdece en las sábanas de lino,  
atraviesa los tabiques,  
aparécete de pronto en la sala más oscura!

Me faltas en las bancas,  
en plexo, en la penumbra.  
Tú haces que la luna se desborde  
y el verano en los ojos se prolongue.

Te he perdido. Ni bebiéndome  
todo el cielo podré recuperarte,  
ni habrá filtro ni talismán ni hierba calcinada  
que torne a cubrir tus hombros  
con el azul vacío de las puertas de antaño.

¡Oh, desmantela los espejos,  
detén las nubes, fulmina las semanas,  
paraliza las mandíbulas del jaguar desmesurado!

¡Ven! ¡Oh, ven!  
Como el oro entre el barro de los ríos,  
como el séquito del sol en los pámpanos de enero.

## EPISTOLA MAGICA

### I

(Introito.)

yerba del odio

que te agobie un mazo de plumas y navajas más pesado  
que las moles de catorce mil ventanas o te acose la garra  
del olvido o te envenene la piedra irisada de los gallos

oh dame el santo y seña de la lluvia la fórmula que  
estanca el curso del tiempo dame tu voz llena de troncos  
desplomados tu mirada espesa como la miel del silencio

el tam-tam de mi corazón atruena

y entre pieles humanas y emblemas y jabalíes alanceados  
como Venus mutilada te asomas al balcón

y el hocico de un cometa roza tus duros pechos de plata  
turbia y nieve

tu cabellera galopa a campo traviesa tu cuerpo salva  
celosías tu sombra cubre el mar

lámina de niebla sangrante leñadora torre de holocaustos  
solitaria en el tranvía que no gobierna nadie traspuesta  
en el tranvía fantasma que despega como un dirigible sobre  
el mar sin ecos

maldicen tus rodillas y tu frente los toros que larga-  
mente mugen en las criptas

y las arañas que tejen sus telas en los zapatos violines  
arrumbados en graneros

## II

(Fuga.)

¿Quién huye?  
¿Quién arroja salvavidas por la borda?  
¿Quién capta  
el gemido secreto de la hormiga?  
¿Qué mano cincela tus arrugas?

¿Para qué quiero  
el extensible alambre de humo  
que mide la profundidad de los espejos?

¡Dadme sólo  
plomadas para el vértigo,  
balanzas para el llanto,  
gavetas para el tiempo,  
moldes para el aire, sondas,  
y un hacha de luna y sombra verde  
para tronchar los fantasmas de mi pecho!

## III

(Brindis.)

Por la que fuiste —perdida en puentes distantes, inde-  
leble.

Por tu mano —gaviota que planea sobre la dársena gris  
de sábados difuntos.

Por las lunas exhaustas.

Por el grito de bruma petrificado en tu ventana.

Por los corazones que grabé —cicatrizados.

Por las cabelleras extintas del invierno.

Por las noches, arboladas como navíos.

Por tus labios, largos como la nieve.

Por las almenas de tu corazón.

Por el invisible bramante que atará para siempre tu tobillo a mi tórax enterrado.

## L A S M U S A S I N Q U I E T A N T E S \*

Yo le canto a tu roja esperanza sordomuda.

Yo exalto tu perfil de amianto, y descifro tus emblemas, y apaciento tu errante dirigible de silencio.

Yo canto tu abrazo nupcial con la inminencia.

¡Vengo a platicar con tu columna acongojada, y tu matrona acéfala, y tu lituo en equilibrio, y la doncella con la mano al pecho, y la caja azul que tus enigmas preserva!

¡Vengo a exorcizar la sombra del fusil terrible, y el óvalo mortal fileteado con bramante, y los bastones de sable y gules y sinople, y abrir el ataúd en donde yacen tus amordazados maniqués!

¡Que los émbolos del pánico no desfonden tu horizonte, ni piafen los corceles en tus portales desiertos, ni el simún dilate tu tirante perspectiva ni el otoño tus grímpolas desprenda de olor a trementina!

¿Quién dijo, augur marino, que ahogabas a los cisnes en lívidos estanques? Tus buzos taciturnos previnieron ungüentos y guirnaldas. Tu náyade de bruma venda en las plazas del mar goletas malheridas.

¡No quieres, ni yo quiero, el castillo con su dura alfombra de penumbra! Yo quiero un vendaval

---

\* Título de un cuadro de Giorgio de Chirico.

de palomas de oro a través de las tinieblas  
y en los pliegues de tu estatua ocultos ruiñeños.

Tú amas las órbitas de los mendigos ignotos,  
no las bóvedas heladas de los bancos. Quieres  
un mundo sin escarcha ni entablados de tristeza  
ni parapetos de puente con muletas y limosnas.

¡Oh fábricas distantes! ¡Oh tumbas estentóreas!  
¿Qué flujo de estandartes alborea en lontananza?  
¡Insufla, oh primavera, la victoria en los poetas,  
en los niños, en las madres, en los suaves ignorantes!

¡No quiero catafalcos ni plañidos ni hospitales!  
¡Que el hombre ya no tema trompetas en el cielo!  
La yerba, y no la sangre, nacerá de nuestros pasos.  
Viniste a desquiciar las puertas giratorias de la muerte.

¡Veremos cara a cara, indemne, a tu columna,  
y a tu dama sedente levantarse, y avanzar a la doncella,  
y latir las chimeneas, y luna, y brazos, y una flor  
en los cabellos de todas las mujeres ausentes de la tierra!

### M A S C A R A S \*

¿Qué baila detrás de nuestras frentes?

¿Quién vela al otro lado? ¿Qué nos espera?  
Nadie. Nada.

Solamente una luz fuliginosa.  
O nuestros brazos como remos de inmóviles mareas.

---

\* Título de otro cuadro de Chirico.

Ni punto ni círculo ni línea  
ni la barca del tiempo.

(Yo no sé si la voz no es más que un sueño  
y el amor un casto paroxismo de amapolas.

Yo sé que las estatuas sorben llanto en la arboleda.  
Yo sé que el otoño acumula silencio en las botellas.  
Yo sé que en la estación los guardagujas duermen.)

Solamente un solsticio de sordas mariposas,  
o inútiles carruajes con teas de tinieblas,  
o esqueletos de gallos  
cantando eternamente por albas que no rayan.

Mujeres sin sombra, apariciones,  
espejos insondables con lentos naufragios a distancia,  
y fuegos fatuos, y en las landas  
el tierno gemido de las mandrágoras recién arrancadas,  
y el siempre y el jamás ardiendo juntos.

Ni torres ni molinos  
ni el tórax misterioso de las tardes.

¿Para qué las cabelleras desplegadas  
como estelas sobre el mundo?

¿Para qué los púlpitos, las bazas,  
los óvalos, los cascos, los marbetes?  
(¿Y las águilas inmunes de alta mar?  
¿Y los granos —óleo y luz— de los sarcófagos?)

¿Para qué los mástiles, los cables,  
las epístolas, las gafas, las briznas de los nidos,  
el agua magnetizada,  
las escuadras de cuencas vacías, los gramiles,  
las sinuosas membranas de los armarios,  
las filacterias, la sal, los meteoros?

¿Es, acaso, inútil la esperanza?

¡Embestid contra las rodillas doradas de la muerte!

¡Combatidla cuerpo a cuerpo!

¡Ella corta con su espada el cordón que nos ata al fuego puro!

¡Nuestra insomne navaja de alaridos

contra su hilo indestructible de silencio!



# Dioses y Hombres de Huarochirí

Ofrecemos cuatro capítulos de la narración quechua que recogió el Padre Avila a fines del siglo XVI, acerca de la religión y la sociedad en general de la Provincia de Huarochirí. El manuscrito a que nos referimos está considerado como el texto más importante de cuantos existen en la lengua quechua y ha de aparecer muy pronto una edición de todo el documento en una traducción directa al español que ha sido hecha por José María Arguedas. Los capítulos que publicamos son muy representativos y puede juzgarse a través de ellos el valor de la obra, aparte de que cada uno en sí constituye un testimonio de excepcional importancia para el estudio del Perú prehispánico. Los cuatro capítulos han sido tomados de la traducción de Arguedas; el título general con que los presentamos fue elegido para la edición de la obra completa.

## CAPITULO 24

**Desde este punto hemos de escribir sobre la vida de los Checas; de cómo cantaban y bailaban el canto llamado "macuayunca". Y después, también, de cómo apareció el hombre.**

Ya, sí, en los capítulos anteriores, hablando de los hijos de Pariacaca, dijimos algo sobre cómo nacieron, de qué modo aparecieron. Fue así:

Algunos afirman esto, ahora: En los campos próximos a Pariacaca, el de Arriba, había un árbol que se llamaba quinua. Hasta nuestros días lleva ese nombre. Dicen que allí, del fruto de la quinua apareció el hombre.

Pero otros cuentan: "Del universo alto cayó sangre sobre un lugar llamado Huichicancha, cayó sobre los campos en que la quinua crecía, y allí, en ese sitio, se formaron los pueblos, desde Allauca hasta Cuñisancha, desde Satpasca hasta Yurinaya; desde Sullpachca hasta Chuparacu, desde Yacataca hasta Pocomasa, desde Muxica hasta Chaucachim-pita; desde Cacasica hasta los nombrados Huarcancha y Llilicancha, de los Yañcas".

Algunos yuncas próximos tuvieron pueblos propios; los de Cacauca de **Morales** hasta Concha, fueron hijos de los Yauyos. Estos pueblos, dicen, aparecieron en un lugar llamado Maurura, de Ayaviri, y vagaron como salvajes. Habiéndose casado con la hermana de Huarcancha: "Vamos a mandarnos unos a otros", diciendo, habitaron en un pueblo que hicieron en el fondo de unos precipicios.

Cuando ya estos hombres iban a rendir culto a Pariacaca, sus cuñados y todos los de Checa, les decían Yauyos silvestres. Al oír decir ellos esto, permanecían alejados; detrás de todos. Muy tristes, sufriendo, soportaron el desprecio y rencor de los otros pueblos, por muchos años. Y así, durante uno de los turnos de celebración de la fiesta de Pariacaca, le dijeron: "Padre: tú ves cómo mis cuñados y los Checas nos desprecian tanto. Somos, sin embargo, creados por ti, hermanos de los Yauyos", le hablaron, llorando intensamente. Entonces Pariacaca: "Hijo (habló) no tengas pena. Llévate este mi gorro de oro; levantándolo, bailarás y cantarás en Llacsatampo y Pococaya. Allí, de ese modo, todos los hombres dirán de ti: "Este debe ser muy amado por Pariacaca" y, diciendo, te temerán mucho; no podrán despreciarte ni odiarte". Así les ordenó.

La próxima vez, estos yauyos de los que hablamos, llegaron también detrás de los otros pueblos, a la fiesta; pero entraron muy contentos, alzando el gorro de oro, y se sintieron aún más felices al comprobar que los otros los contemplaban con gran temor. Al día siguiente, ante el respeto de todos los pueblos que estaban reunidos en la pampa, bailaron y cantaron, con el gorro de oro en alto.

Algunos cuentan de distinto modo estos sucesos; dicen: "En tiempos antiguos, la gente iba a rendir culto a Pariacaca, de noche; le ofrendaban llamas y otras cosas, le hablaban. Ayllu por ayllu iban, en turnos. Entonces: "Que también lleven (ofrendas)", dijeron de los Yauyos montaraces, refiriéndose a ellos con mucho desprecio. Y llegaban ante Pariacaca cuando el sol empezaba ya a salir. Viendo Pariacaca que por esa causa sufrían intensamente, les habló: "¿Por qué sufres tanto, oye, Antacapsi?" [El nombre de esta gente en la antigüedad era Pacuyri]. "Llévate este mi gorro de oro y, cuando lo vean los otros pueblos, no te despreciarán más". Y diciéndoles esto, se los entregó. Y, en cierto turno de la fiesta, fueron llevando el gorro de oro para adorar a Pariacaca. Pero, al cruzar un río llamado Paryayri, perdieron el gorro en el agua. Lo buscaron por todas partes, arriba y abajo y, como no lo pudieron encontrar, fueron, sin llevarlo, ante Pariacaca. Cuando llegaron, al día siguiente, vieron como el gorro se alzaba solo ante Pariacaca. Entonces, llorando, se lo pidieron de nuevo. Pariacaca les contestó: "Tú no lo traías luego de haberlo conquistado de algún enemigo, para que vinieras con él hacia mí paseándolo descuidadamente. Hoy he de mostrarte lo que hago y mando". Así los oprostó. Entonces, ellos hablaron: "Padre ¿hemos de caer en la vergüenza? Danos algo que represente lo que tú hablaste para nosotros, un doble, una imagen (del gorro de oro)" y, como lloraron a torrentes, él les dijo: "Vuelve hijo, regresa. En la fiesta de mi hermana Chaupiñamca te daré algo. Espera hasta entonces". Así dijo; y los hombres esos se fueron.

Y en el turno de la fiesta de Chaupiñamca que se realizaba en el campo cercado de Yauricallinca, sobre el muro, apareció un **gato montés** bellísimamente pintado. Al descubrirlo (los Yauyos silvestres) exclamaron: "Esto es lo que Pariacaca nos prometió". Levantaron al gato montés y danzaron y cantaron.

Esta figura la guardaba Hernando Canchuhuilca, en Tumna, pero estaba ya muy descompuesta.

Ya, sí, hemos hablado de cómo apareció el hombre. Pero algunos fueron hijos de Tutayquiri (dicen) y hermanos de los que salieron de los frutos del árbol (de quinua). Este Tutayquiri del que hablamos, dicen que también apareció en Huichicancha. Desde allí bajó, derrotando pueblos: "Mis hijos han de vivir aquí", afirmando.

Recuerden que, en un **capítulo** anterior, hablamos de estos hechos; dijimos que esta zona tenía muchas tierras yuncas. Arrojando de sus tierras a los yuncas (los hijos de Tutayquiri), empezaron a repartirse los campos, ayllu por ayllu, las chacras y las casas.

Los nombres de estos ayllus cuentan que eran: Allauca, Satpasca, Pasaquini, Muxica, Cacasica, Sulpacha, Yasapa. Cuando decimos Yasapa, decimos **platero**, porque yasapa quiere decir **platero**; y eran de ese oficio los yasapas. Así, también, los nombres de los otros ayllus tenían su significado, cada cual. Y los pueblos que hemos nombrado se repartieron las tierras y pueblos en orden, comenzando por el primero de todos: Allauca recibió Macallacta; después, los Satpasca recibieron Quimquillacta. Este Quimquillacta se denominaba curaca (jefe), huaca más reverenciado que los otros. Luego, los ya nombrados Yasapa y Sullpachca recibieron el huaca llamado Ricrahuanca; los Muxica recibieron Quiraraya. Los Cacasica recibieron el huaca Lluemasuni. Los Huanri y los Chauti, ellos tenían sus propios pueblos desde antiguo, sí, desde cuando aceptaron a Tutayquiri como huaca y lo adoraron; tal como ya lo dijimos en capítulos anteriores.

Asimismo, tal como lo dijimos, cuando Tutayquiri acabó de vencer a los pueblos y sus hijos vinieron a estos lugares, ellos cantaron el himno "Cómo amaneció o fue creado", tal como lo entonaron en Huichicancha; ese canto lo corearon y bailaron, "Es el Masoma", diciendo.

Ñamsapa, el denominado Ñamsapa, dicen, era hombre. Al propio, al auténtico Ñamsapa, dicen que se lo llevó, hace mucho tiempo, el Inca mismo. Entonces hicieron otro, que era como su **teniente**. A ése se lo llevó el señor Doctor

(Avila). Este Ñamsapa, como era hombre, se ponía en las orejas el llamado "quisayrinri" y en las manos el "canachyauri". Todas estas prendas eran de oro; ese oro se lo llevó el Inca, dicen. Y el "quilcascaxo" del que hemos hablado, era un bastón. Y luego, el "coricacya" del que hablan, era un caracol, que también vino con él.

A éste (Ñamsapa): "El es nuestro principio, en quien comenzamos, él llegó primero en la antigüedad a este pueblo", diciendo, a él mismo, cortándole la cara, lo hacían bailar. Y luego, cuando en la guerra apresaban a alguien le cortaban la cara: "Esta es la prueba de que soy fuerte", diciendo, hacían que bailara. Y este hombre, el prisionero de guerra, él mismo, solía decir: "Ya, sí, has de matarme. Yo fui un hombre a quien daban órdenes, muchas. Ahora tú vas a hacer "huayo" de mí. Cuando ya estés por sacarme a la pampa, dame bien de comer y de beber", diciendo, existía, era. Escuchando estas palabras, daban de beber y de comer a algunos "huayos". "Hoy, este día, has de bailar conmigo", decían.

Después, llevando al "huayo", solían cargarse unos a otros durante dos días. Al tercer día colgaban maíz, papas y toda clase de frutos, unos sobre el cuerpo de otros. Cada cual se llevaba todo lo que habían colgado sobre su cuerpo: "Han de volver donde Omapacha que fue quien los creó", decían, y nombraban las cosas. Y hablaban una especie de lenguaje distinto; torciendo la boca pronunciaban esas palabras.

En esta fiesta bailaban la danza que hemos dicho, durante cinco días. Los de Allauca, igual. Y en otro (¿día? ¿sitio?) este Chutacara Omapacha, él mismo, venía de Hui-chicancha, acompañado de algunos (¿pueblos? ¿hombres?). Y habiendo sido hombre, se enfrió y se convirtió en piedra y su "huisa" tomó la forma de un pájaro. Y cuando él soplabla su "huanapaya", los pueblos separaban sus llamas. Y con eso, aparecían, aumentaban (las llamas). Y por interés en las llamas, algunos pueblos guardaban el "huanapaya". Por este tiempo, hacían su fiesta los de Allauca y Chutacara. Los

de Checa, así como los de Concha, y cualquier pueblo que tiene llamas, levanta el **caracol** (¿“huanapaya”?), lo venera.

Y así, todos los pueblos que hemos nombrado, cantaban y bailaban dos años; al año, una sola vez. En dos años cantaban y bailaban dos veces. Luego, durante otros dos años, cantaban el baile llamado “Machuhua”. Los yuncas que hemos mencionado antes, cantaban este baile “machuhua”, del que hablamos, durante dos años.

Recogiendo una especie de paja que llamamos “chupa”, le cortaban bien sus puntas muy agudas y las arreglaban en dos columnas. Tenían de largo siete brazos y dos hombres agarrados de las manos podían abarcar su grosor. En la cima de cada columna colocaban una yerba llamada “casiri”; las raíces de esta yerba son muy rojas. “Esta es su luz”, decían.

Cuando ya todo estaba arreglado, colocaban sobre las columnas una insignia llamada “yumca” que representaba a los hombres, y otra llamada “huasca”, que representaba a las mujeres. Ya puestas las señales y, toda la gente, vestidos con sus trajes más elegantes, a los que llamaban “tanta”, comenzaban a lanzar (flechas) sobre las insignias. A este lanzamiento se le llamaba “huichu”.

Para realizar este lanzamiento iban todos, el día anterior, a Caullamacuna, iban, como cuando se dirigían a Pariacaca. Llevaban sus llamas adornadas de **zarcillos** y **campanillas**, exactamente igual. Y así, todos los hombres iban también a Chaucallama, a Tampusica al que llaman también Curi, a cada cual, y asimismo a Caullama. Entonces, cuando subían a Caullama, iban tocando el **caracol**, del que ya hablamos, soplaban para hacerlo sonar. Y allí, quienes encontraban este caracol, lo levantaban y guardaban. Después de haber hecho todas estas cosas, empezaban lo que hemos llamado el “huta” y alzaban, para eso, las dos columnas. Se iniciaba el lanzamiento. Cuando entraban a lanzar las mujeres, lo hacían ayllu por ayllu. Cantaban las que no tocaban el tambor: “Recibe a tu hijo desvalido”, decían. Y cuan-

do llegaba el turno de la insignia "huasca", también cantaban: "Y recíbenos, a tus hijos desvalidos".

Aquél que en el lanzamiento lograba alcanzar la cabellera del "chuta", ése, que entre todos los tiradores de su ayllu había acertado a clavar el golpe en la parte más alta de la señal, ése, entregaba el ala de un huacamayo y también el "oymilla" a quien era su yañca. El último yañca de los Checa que intervino en el "chuta", fue Martín Misayauri, y, de Allauca, Juan Chumpiyauri, que ya murió. Entonces, el yañca subía al "chuta", llevaba el ala del huacamayo al que se le daba el nombre de "puypu", y arrancando (¿el dardo?) ponía en su lugar el "puypu"; así señalaba el sitio en que cayó el tiro. Enseguida, entraba otro ayllu a lanzar, y, del mismo modo, otro y otro.

Enseguida empezaba el "huasca", el lanzamiento que hacían las mujeres. Intervenían diciendo: "Hijos y todas las cosas de comer me darán". Y mientras se realizaba el "yumca", decían: "Hijos hombres, chahua y cualquier otra comida me será dada".

Y cuando ya concluían de lanzar sobre los dos "chutas", en ese momento, todos los que habían acertado los tiros en el llamado "ojo" (del chuta), en la cabellera, le entregaban una llama a sus yañcas y les decían: "Con esto, cuéntale de mí a Omapacha". Y le entregaban la llama. Quienes tenían llamas, no llevaban las grandes sino las pequeñas, las que llamamos "yañcamusca" (dedicado al yañca) porque cualquiera que fuera el número de las que recibía (el yañca) se las comía todas.

Al día siguiente, muy de mañana, toda la gente solía ir a Quimquilla. Este Quimquilla era un huaca que tenía muchas llamas y que poseía mucho de todo. "Ha de apiadarse de mí", iban diciendo los pueblos, incluso los Allauca: "Allí he de pedir mi llama", decían. Y para ir donde ese huaca, llevaban chicha, el potaje llamado "ticti", y tocaban constantemente, hacían llorar el huanapaya. Al siguiente día, dicen, iban los Huichucmari; ellos son todos de Satpasca. Degollando sus llamas, decían: "Maduro, me hago fuerte".

De allí bajaban al sitio donde habitaba Quiraraya, a una pampa que está (de aquí) hacia arriba. Esa pampa se llama Huaracaya. En ese lugar, levantaban los denominados "chutas", como en Llacsatampo, el "llumsa" y el "huasca". "Es para la llama, es para el cerro, es para la hembra", diciendo, lanzaban tiros a los dos "chutas". Y cuando concluía el juego, así como en Llacsatampo, del mismo modo, entregaban llamas a los yañcas: "Con esto adora por mí; doy lo bueno", decían.

Luego regresaban de ese lugar. Así como se reunían para ir a Quimquilla e iban juntos, jalando cada quien sus llamas adornadas de **campanillas**, así, del mismo modo, volvían. A esta marcha le llamaban "carucaya". Era como si nosotros, muy suavemente, nos fuéramos moviendo, poco a poco, de ese modo caminaban y le llamaban a ese andar "Bebo huaruca". Y es que bajaban bebiendo "huaruca". Tocando constantemente el "huanapaya", volvían.

Y todo lo que sabemos de esto que hemos llamado "machuhua", es cuanto hemos narrado hasta aquí.

Luego, ahora, sobre Llacsatampo yunca, dicen algunos: "Fueron hombres de Mutacaya". Otros afirman: "Fueron Collis". Pero estos Collis, dicen, habitaron en Yarutini. Acerca de lo que fueron ellos hablaremos en seguida.

## CAPITULO 27

**Cómo, en la antigüedad, se decía que los hombres volvían al quinto día después de haber muerto. De esas cosas hemos de escribir.**

En los tiempos muy antiguos, cuando un hombre moría, dejaban su cadáver, así nomás, tal como había muerto, durante cinco días. Al término de este plazo se desprendía su ánima "¡sio!", diciendo, como si fuera una mosca pequeña.

Entonces la gente hablaba "Ya se va a contemplar a Pariacaca, nuestro hacedor y ordenador". Pero algunos afirman, ahora, que en aquellos tiempos no existía aún Pariacaca



y que el ánima de los muertos volaba hacia arriba, hacia Yaurillancha. Y que, antes de que existiera Pariacaca y Carhuincho, los hombres aparecieron en Yaurillancha y Huichicancha.

Dicen, también que, en aquellos tiempos, los muertos regresaban a los cinco días. Y eran esperados con bebidas y comidas que preparaban especialmente para celebrar el retorno. "Ya regresé", decía el muerto, a la vuelta. Y se sentía feliz en compañía de sus padres, de sus hermanos. "Ahora soy eterno, ya no moriré jamás", afirmaba.

Por esta causa, los hombres aumentaron, se multiplicaron con exceso. Y era muy difícil encontrar alimentos. Tu vieron que sembrar en los precipicios, en los pequeños andenes de los abismos. Vivían sufriendo.

Y cuando era así, tanto, el padecer, murió un hombre. Su padre, sus hermanos y su mujer, lo esperaron. Se cumplió el plazo, llegó el quinto día y el hombre no se presentó, no volvió. Al día siguiente, en el sexto, llegó Su padre, sus hermanos, su mujer lo esperaban muy enojados.

Viéndolo, su mujer le habló con ira: "¿Por qué eres tan perezoso? Los demás hombres llegan sin fatiga. Tú, de este modo, inútilmente me has hecho esperar". Y siguió mostrándose enojada. Alzó una coronta y la arrojó sobre el ánima que acababa de llegar. Apenas recibió el golpe: "¡Sio!" diciendo, zumbando, desapareció; se fue de nuevo. Desde entonces, hasta ahora, los muertos no vuelven más.

## CAPITULO 28

**Cómo eran las "ánimas" en el tiempo de Pariacaca y de qué modo celebraban el día de Todos los Santos**

Ya, sí, en capítulos anteriores hemos hablado cómo, al tiempo de ir a rendir culto a Pariacaca, lloraban y veneraban a sus muertos, les daban de comer, de esas cosas hablamos algo ya.

Recordando esas ofrendas que entregaban a sus muertos, ahora, quienes aún no se han hecho buenos cristianos, suelen

decir: "Ahí está: los españoles también en este "Todos Santos" sirven a sus muertos. Vayamos nosotros, igual que ellos y como lo hacían antes, sirvamos en la iglesia a nuestros muertos". Y llevaban comida a la iglesia, potajes especialmente preparados, como en los tiempos antiguos.

Y cuando moría un hombre, recordando también los tiempos muy antiguos decían: "Nuestro muerto ha de volver dentro de cinco días. Esperémoslo". Y lo esperaban. Transcurridos los cinco días, el muerto aparecía. Y al término de esos cinco días, una mujer muy bien vestida, se dirigía hacia Yarutini. "Yo he de guiarlo; he de esperarlo", diciendo, partía; llevaba chicha y comida. Y así, dicen que a la salida del sol, en Yarutini, el muerto aparecía, llegaba. En los tiempos antiguos, afirman, que dos o tres moscas muy grandes se posaban sobre la ropa nueva que llevaba la mujer. A estas moscas las llamaban "llasca anapilla". Y la mujer permanecía sentada muy largo rato, hasta que se iban algunos de los gusanos que se llamaban "huancuy"; entonces, ella decía: "Vamos ya al pueblo". Levantaba una piedra, de las más pequeñas: "El es", decía. Y regresaba al pueblo llevando la piedra.

Cuando la mujer llegaba, encontraba limpia la casa del difunto, muy bien arriba, y porque ya estaba así limpia, le servían de comer (a la mujer) y, luego que concluía de comer, le daban de beber. Y los deudos, también comían porque el muerto estaba comiendo. Por la noche, al hacerse la noche, cantaban cinco veces, llorando, todo el ayllu. Concluidos los cantos, las cinco veces, arrojaban la piedra pequeña a la calle. "Ahora vete; no vamos a morir nosotros", le decían al muerto, al tiempo de arrojar la piedra.

Ese mismo día trataban de adivinar con una **araña** (\*),

(\*) En el "Tercer Catecismo", sermón 19, julio 114R, Lima, 1585 y en "Idolatrias de los Indios Huachos, Carta Anua de 1613, del Colegio de Huamanga". "Revista Histórica", T. 6., entrega 2, 1919, Lima, se encuentran minuciosas informaciones acerca de cómo se empleaban arañas para hacer predicciones. Datos bibliográficos ofrecidos por Pierre Duviols. Trimbom y Galante traducen araña por máscara.

preguntándose: “¿De qué enfermedad se me habrá muerto?”. Y si les respondían: “Porque éste se enojó o se enojó aquél; éstos, y también Pariacaca”, sacrificaban un cuye a quienquiera hubiera sido ofendido o le dedicaban cualquier ofrenda. Son estas las cosas ciertas que sabemos de estos hombres, de cuando han muerto.

Del mismo modo, también en Huarochirí o en Quinti, el día de **Todos Santos**, decían: “Vamos a poner en la iglesia sólo cosas calientes”. Y así, llevaban a la iglesia papas cocidas, charqui con buen ají, maíz tostado, como para ser inmediatamente servidos a la gente, y los depositaban en el suelo. Además, cada persona llevaba un cantarillo con chicha. Y cuando ellos ofrendan esas cosas y las ponen, seguramente sus muertos las reciben y comen y beben. Rememorando estas creencias, ha de ser, que llevan comidas no frías, de cualquier clase, y las ofrecen (en la iglesia).

## CAPITULO 29

**Cómo alguien llamado Yacana baja desde el mundo de arriba (cielo) para beber agua. De eso, y de las otras estrellas hemos de hablar, y de cuáles son sus nombres.**

Dicen que ese Yacana al que hemos nombrado, es como una sombra del llama, un doble de este animal que camina por el centro del cielo, pues es una oscuridad del cielo. Nosotros los hombres también, sí, lo vemos venir así, oscuro. Dicen que este Yacana (al llegar a la tierra) anda por debajo de los ríos. Es muy grande, sí; más negro que el cielo nocturno avanza, su cuello con dos ojos, y muy largo, viene. Los hombres lo nombran: Yacana.

Cierto hombre, en un instante de felicidad, de ventura, vio cómo Yacana iba cayendo sobre él; luego que llegó a la tierra, fue a beber agua en un manantial muy cercano. Mien-

tras tanto, el hombre empezó a sentirse como aplastado por copos de lana que otros hombres esquilaban. Esto ocurrió durante la noche.

Cuando amaneció el día siguiente, el hombre fue a ver la lana que habían cortado. Era azul, blanca, negra, amarilla oscura, de colores mezclados; se parecía a toda cosa que tuviera color. Y, como no tenía llamas, vendió toda la lana inmediatamente y, en el mismo sitio en que cayó Yacana, allí lo reverenció.

Luego compró un llama macho y otro hembra. Y, de esa sola pareja, llegó a tener hasta dos y tres mil llamas.

Afirman que visiones como la que contamos se presentaron ante muchas personas en esta **provincia**.

Dicen que este Yacana baja a la media noche, cuando no es posible que lo sientan ni vean y bebe del mar toda el agua. Dicen que si no bebiera esa agua, el **mundo** entero quedaría sepultado. A la mancha oscura que va un poco adelante de esa sombra que llaman Yacana, le dan el nombre de Yutu (perdiz). Y dicen que Yacana tiene hijos y que cuando ellos empiezan a lactar, despierta.

También hay tres estrellas que brillan casi juntas. A ellas les llaman "Cóndor", y a otras les dan el nombre de "Gallinazo" y de "Halcón". Y cuando **Las Cabrillas** aparecen, de gran tamaño, dicen: "Este año vamos a tener maduración excelente de los frutos", pero cuando se presentan muy pequeñas, dicen: "Vamos a sufrir".

A las estrellas que brillan moviéndose y en conjunto, las llaman "Pichcaconqui". Pero a las que vienen grandes, muy grandes, las llaman: "Pocochorac, Huillcahuarac, Canchohuarac" (\*), así las nombran. En la antigüedad, una parte de la gente rendía culto a estas estrellas grandes. "Ellas crean, mandan", decían. Otros veneraban a estos huacas cuando ya aparecían; pasaban la noche sin dormir ningún instante: "Desde aquí voy a hacer que venza", afirmaban.

Eso es todo lo que sabemos.

(\*) "Que pone la maduración", "Que hace amanecer al sol", "Que hace aparecer el resplandor".

## El bagrecico

por FRANCISCO IZQUIERDO RIOS

UN viejo bagre, de barbas muy largas, decía con su voz ronca en el penumbroso remanso del riachuelito: "Yo conozco el mar. Cuando joven he viajado a él, y he vuelto".

Y en el fondo de las aguas se movía de un lado a otro contoneándose orgullosamente. Los peces niños y jóvenes le miraban y escuchaban con admiración. "¡Ese viejo conoce el mar!".

Tanto oírlo, un bagrecico se le acercó una noche de luna y le dijo: "Abuelo, yo también quiero conocer el mar".

—¿Tú?

—Sí, abuelo.

—Bien, muchacho. Yo tenía tu edad cuando realicé la gran proeza.

Vivían en ese remanso de un riachuelito de la Selva Alta del Perú, un riíto con lecho de piedras menudas y delgado rumor. Palmeras y otros árboles, desde las márgenes del remanso, oscurecían las aguas. Esa noche, en un rincón de la pozuela iluminada tenuemente por la luna, el viejo bagre enseñó al bagrecico cómo debía llevar a cabo su viaje al lejano mar.

Y cuando el riachuelito se estremecía con el amanecer, el bagrecico partió aguas abajo. "Tienes que volver", le dijo, despidiéndolo, el viejo bagre, quien era el único que sabía de aquella aventura.

El bagrecico sentía pena por su madre. Ella preocupada porque no lo había visto todo el día anduvo buscándolo. "¿Qué te sucede?", le preguntó el anciano bagre con la cabeza afuera de un hueco de la orilla, una de sus tantas casas.

—¿Usted sabe dónde está mi hijo?

—No. Pero lo que te puedo decir es que no te aflijas. El muchacho ha de volver. Seguramente ha salido a conocer mundo.

—¿Y si alguien lo pesca?

—No creo. Es muy sagaz. Y tú comprendes que los hijos no deben vivir todo el tiempo en la falda de la madre. Torna a tu casa... El muchacho ha de volver.

La madre del bagrecico, más o menos tranquilizada con las palabras del viejo filósofo, regresó a su casa.

El bagrecico, mientras tanto, continuaba su viaje. Después de dos días y medio entró por la desembocadura del riachuelo en un riachuelo más grande.

El nuevo riachuelo corría por entre el bosque haciendo tantos zigzags, que el bagrecico se desconcertó. "Este es el río de las mil vueltas que me indicó el abuelo", recordó... Su cauce era de piedras y, partes, de arena, salpicado de pedrones sobresaliendo de las aguas con plantas florecidas en el légamo de sus superficies; hondas pozas se abrían en los codos con multitud de peces de toda clase y tamaño; sonoras corrientes... El bagrecico seguía, seguía ora nadando con vigor, ora dejándose llevar por las corrientes, con las aletas y barbitas extendidas, ora descansando o durmiendo bajo el amparo de las verdes cortinas de limo...

Se alimentaba lamiendo las piedras, con los gusanillos que había debajo de ellas o embocando los que flotaban en los remansos.

—¡De lo que me escapé! —se dijo, temblando. En una poza casi muerde un anzuelo con carnada de lombriz... iba a engullirlo, pero se acordó del consejo del abuelo: "Antes de comer, fíjate bien en lo que vas a comer"; así, descubrió el sedal que atravesando las aguas terminaba en la orilla, en las manos del pescador, un hombre con aludo sombrero de paja...

Los riachuelos de la Selva Alta del Perú son transparentes; de ahí que los peces pueden ver el exterior.

El incidente que acababa de sucederle, hizo reflexionar al viajero con mayor seriedad sobre los peligros que le amenazaban en su larga ruta; además de los pescadores con an-

zuelo, las pescas con el barbasco venenoso, con dinamita y con red; la voracidad de los martín pescadores y de las garzas... también de los peces grandes... Aunque él sabía que los bagres no eran presas apetecibles para dichas aves, por sus aletas enconosas; ellas prefieren los peces blancos, con escamas...

Con más cautela y los ojos más abiertos prosiguió el bagrecico su viaje al mar.

En una corriente, colmada de la luz de la mañana limpia, una vieja magra, toda arrugas, metida en las aguas hasta las rodillas, pescaba con las manos, volteando las piedras. El bagrecico se libró de las garras de la pescadora, pasando a toda velocidad... "¡La misma muerte!", se dijo, volviendo a mirar, en su carrera, a la huesuda anciana, y ésta le increpó con el puño en alto: "¡Bagrecico bandido!".

Dentro del follaje de un árbol añoso, que cubría la mitad del riachuelo, cantaban un montón de pájaros. El bagrecico, con las antenas de sus barbas, percibió las melodías de esos músicos y poetas de los bosques, y se detuvo a escucharlos.

Después de una tormenta, que perturbó la selva y el riachuelo, oscureciéndolos, el viajero ingresó en un inmenso claro lleno de sol; a través de las aguas ligeramente turbias distinguió un puente de madera, por donde pasaban hombres y mujeres con paraguas. Pensó: "Estoy en la ciudad que el riachuelo de las mil vueltas divide en dos partes, como me indicó el abuelo...". "¡Ah, mucho cuidado!", se dijo luego ante numerosos muchachos que, desde las orillas, se afanaban en coger con anzuelos y fisgas los peces que, en apretadas manchas, se deslizaban por sobre la arena o lamían las piedras, agitando las colas.

El bagrecico salvó el peligroso sector de la ciudad con bastante sigilo. En la ancha desembocadura del riachuelo de las mil vueltas, tuvo miedo; las aguas del riachuelo desaparecían, encrespadas, en un río quizá cien, doscientas veces más grande que su humilde riachuelito natal. Perma-

neció indeciso un rato... luego se metió con coraje en las fauces del río.

Las aguas eran turbias y corrían impetuosas... Peces gigantes, con los ojos encendidos, pasaban junto al bagrecico, asustándolo. "No tengo otro camino que seguir adelante", se dijo, resueltamente.

El río turbio, después de un curso por centenares de kilómetros de tupida selva, entregaba bruscamente sus aguas a otro mucho más grande. El bagrecico penetró en él ya casi sin miedo.

Se extrañó de escuchar un vasto y constante runrún musical. Débese a la fina arena y partículas de oro que arrastran las violentas aguas del río.

En las extensas curvas de este río caudaloso hierven terribles remolinos que son prisiones no sólo para las balsas y canoas que, por descuido de los bogas, entran en ellos, sino también para los propios peces. Sin embargo, nuestro vivaz bagrecico los sorteaba manteniéndose firme a lo largo de las corrientes que pasan bordeándolos.

Cerros de sal piedra marginan también, en ciertos trechos, este río bravo. Blancas montañas resplandecientes. Al bagrecico se le ocurrió lamer una de esas minas durante una media hora, luego reanudó su viaje con mayor impulso.

Un espantoso fragor que venía de aguas abajo, le aterrorizó sobremanera. Pero él juzgó que, seguramente, procedía de los "malos pasos", debido al impresionante salto del río por sobre una montaña, grave riesgo del cual le habló mucho el abuelo... A medida que avanzaba el estruendo era más pavoroso... ¡Los malos pasos a la vista!... Nuestro viajero temerario se preparó para vencer el peligro... se sacudió el cuerpo, estiró las aletas y las barbitas, cerró los ojos y se lanzó al torbellino rugiente... Quince kilómetros de cascadas, peñas, aguas revueltas y espumantes, pedrones, torrentes, rocas... El bagrecico iba a merced de la furia de las aguas... aquí, chocó contra una roca, pero reaccionó en seguida; allá, un tremendo oleaje le varó sobre un pedrón, pero, con felicidad, otra ola le devolvió a las aguas...



Al término del infierno de los "malos pasos", el bagrecico, todo maltrecho, buscó refugio debajo de una piedra y se quedó dormido un día y una noche.

Se consideraba ya baquiano. Además había crecido, su pecho era recio, sus barbas más largas, su color, blanco oscuro con reflejos metálicos... No podía ser de otro modo, ya que muchos soles y muchas lunas alumbraron desde que salió de su riachuelito natal, ya que había cruzado tantos ríos, sobre todo vencido los terroríficos "malos pasos", los "malos pasos" en que mueren o encanecen muchos hombres...

Así, convencido de su fuerza y sabiduría, prosiguió el viaje... Sin embargo, no muy lejos, por poco concluye sin pena ni gloria. A la altura de un pueblo cayó en la atarraya de un pescador, entre sábalos, boquichicos, corvinas, palometas, lisas; empero, el hijo del pescador, un alegre muchacho, lo cogió de las barbas y le arrojó desde la canoa a las aguas, estimándolo sin importancia en comparación con los otros pescados.

Cerrado rumor especial, que conmovía el río, llamó un caluroso anochecer la atención del viajero. Era una **mijanada**, avalancha de peces en migración hacia arriba, para el desove. Todo el río vibraba con los millones de peces en marcha. Algunos brincaban sobre las aguas, relampagueando como trozos de plata en la oscuridad de la noche. El bagrecico se arrimó a una orilla fuertemente, contra el lodo, hasta que pasó el último pez.

En plena jungla, el voluminoso río desaparecía en otro más voluminoso. Así es el destino de los ríos: nacen, recorren kilómetros de kilómetros de la tierra, entregan sus aguas a otros ríos, y éstos a otros, hasta que todo acaba en el mar.

El nuevo río, un coloso, se unía con otro igual, formando el Amazonas, el río más grande de la Tierra. Nuestro bagrecico entró en ese prodigio de la Naturaleza a las primeras horas de un día, cuando los bosques de las márgenes eran una sinfonía de cantos y gritos de animales salvajes...

Allá, en el remoto riachuelito natal, el abuelo le había hablado también mucho del Rey de los Ríos.

Por él tenía que llegar al mar, ya él no daba sus aguas a otro río... No se veía el fondo ni las orillas... Era, pues, el río más grande del mundo.

"Debes tener mucho cuidado con los buques", le había advertido el abuelo. Y el bagrecico pasaba distante de esos monstruos que circulaban por las aguas, con estrépito...

Una madrugada subió a la superficie para mirar el lucero del alba, digamos mejor para admirarlo, ya que nuestro bagrecico era sensible a la belleza; el lucero del alba, casi sobre el río, parecía una victoria regia de lágrimas... después de bañarse en su luz, el bagrecico se hundió en las aguas, produciendo un leve ruido y leve oleaje.

Durante varias horas de una tarde lluviosa lo persiguió un pez de mayor tamaño que un hombre, para devorarlo. El pobre bagrecico corría a toda velocidad de sus fuerzas... corría... corría... de pronto columbró un hueco en la orilla, y se ocultó en él... de donde miraba a su terrible enemigo, que iba y venía y, finalmente, desapareció.

Mucho tiempo viajó por el río más grande del planeta, pasando frente a puertos, pueblos, haciendas, ciudades, hasta que una noche con luna llena enorme, redonda, llegó a la desembocadura... El río era allí extraordinariamente ancho y penetraba retumbando más de cien leguas en el mar... "¡El Mar!", se dijo el bagrecico, profundamente emocionado. "¡El Mar!". Lo vio esa noche de luna llena como un transparente abismo verde...

El retorno a su riachuelito natal fue difícil... Se encontraba tan lejos... Ahora tenía que surcar los ríos, lo cual exige mayor esfuerzo...

Con su heroica voluntad dominaba el desaliento... Venía todos los peligros... Cruzó los "malos pasos" del río aprovechando una creciente, y, a veces, a saltos por sobre las rocas y pedrones que no estaban tapados por las aguas... En el riachuelo de las mil vueltas salvó de morir, por suerte. Un hombre, en la orilla pedregosa, encendía con su cigarro

la mecha de un cartucho de dinamita, para arrojarlo a una poza, donde muchísimos peces, entre ellos nuestro viajero, embocaban en la superficie con ruidos característicos, los millares de comejenes que, anticipadamente, desparramó como cebo el pescador... ¡No había escapatoria!... Empero, ocurrió algo inesperado... El pescador, creyendo que el cartucho de dinamita iba a estallar en su mano, lo soltó desesperadamente y a todo correr se internó en el bosque... Las piedras saltaron hasta muy arriba con la horrenda explosión... algunos pájaros también cayeron muertos de los ramajes.

La alegría del viajero se dilató como el cielo cuando, al fin, entró en su riachuelito natal, cuando sintió sus caricias... Besó con unción las piedras de su cauce... Llovía menudamente... Los árboles de las riberas, sobre todo los almendros, estaban florecidos... Había luz solar por entre la lluvia suave y dentro del riachuelo... El bagre, loco de contento, nadaba en zigzags, de espaldas, de costado, se hundía hasta el fondo, sacaba sus barbas de las aguas, moviéndolas en el aire...

Sin embargo en su pueblo ya no encontró a su madre ni al abuelo. Nadie lo conocía. Todo era nuevo en el remanso del riachuelito, ensombrecido por las palmeras y otros árboles de las márgenes. Se dio cuenta, entonces, de que era anciano... En el fondo de la pozuela, con su voz ronca solía decir, contoneándose orgullosamente: "Yo conozco el mar. Cuando joven he viajado a él, y he vuelto".

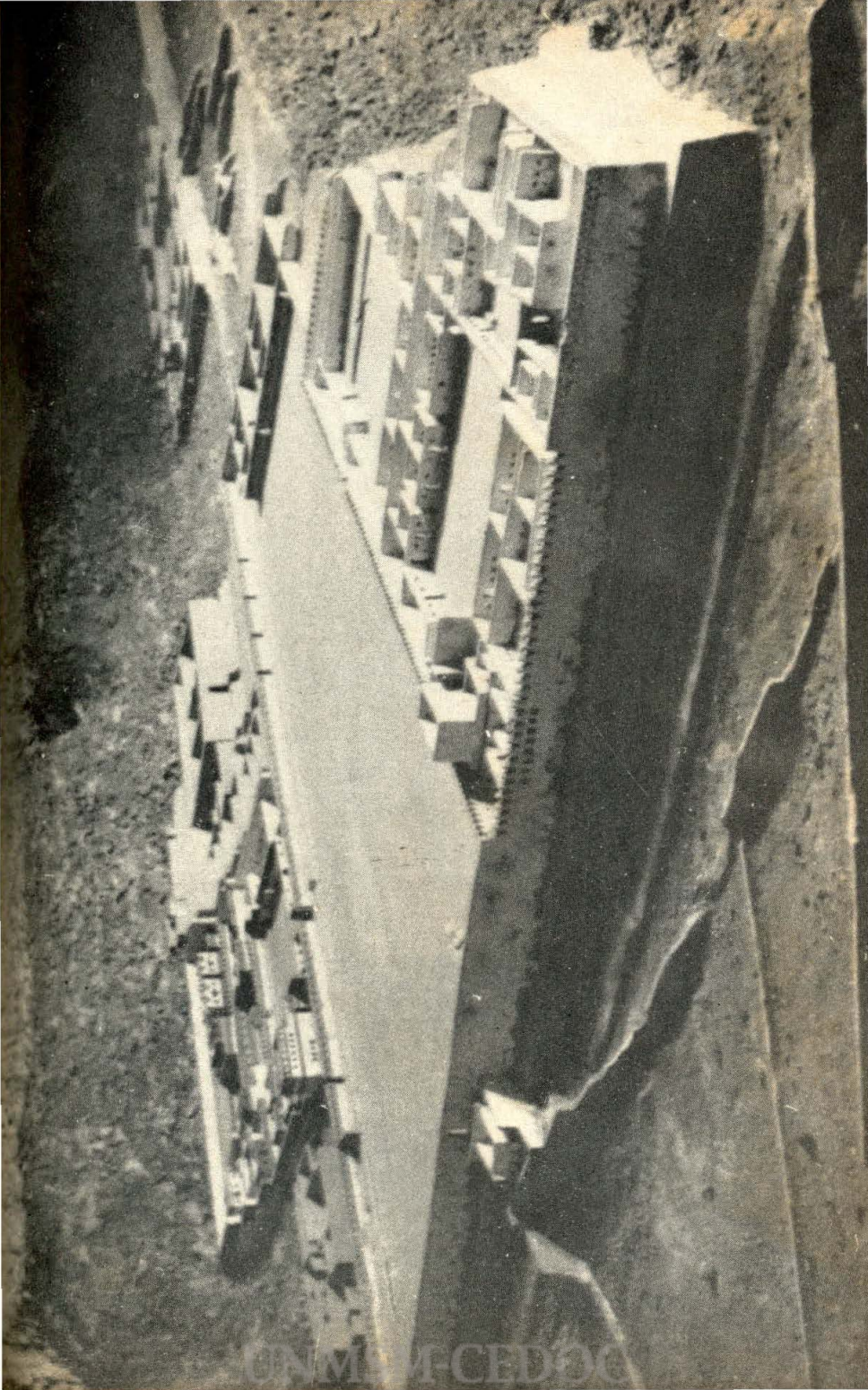
Los peces niños y jóvenes le miraban y escuchaban con admiración.

Un bagrecico, tanto oírlo, se le acercó una noche de luna y le dijo: "Abuelo, yo también quiero conocer el mar".

—¿Tú?

—Sí, abuelo.

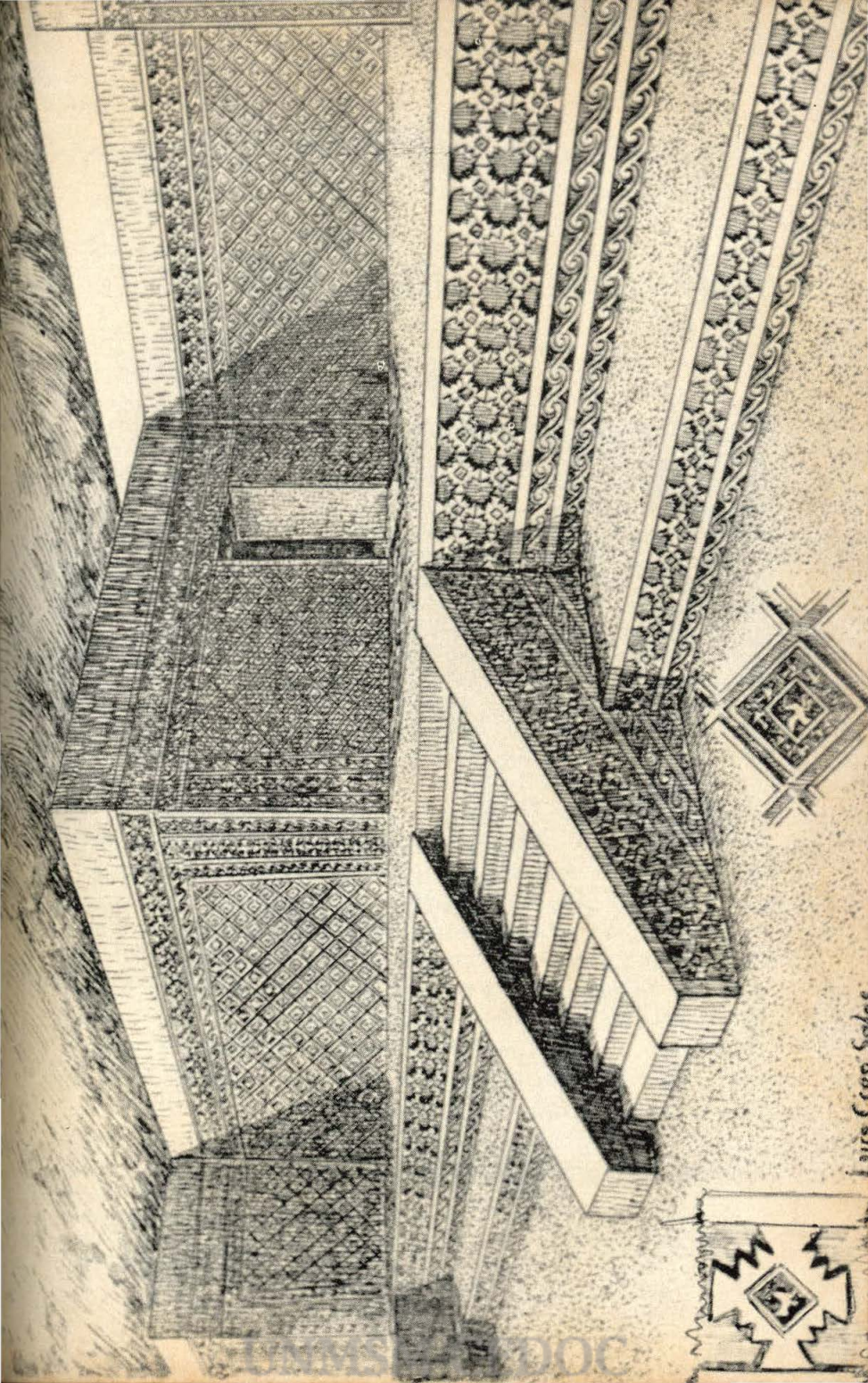
—Bien, muchacho. Yo tenía tu edad cuando realicé la gran proeza.



UNCLASSIFIED

Maqueta de la ciudadela incaica de **Tambo Colorado**, valle de Pisco  
(Se exhibe en el Museo Nacional de Antropología y Arqueología)

Escultor: Luis Ccosi Salas



Laire C. Co. S. Co.

Huaca **La Esmeralda**, Chan Chan

Dibujo de Luis Ccosi Salas

## El Rapto de Mardoquea

La **Revista Peruana de Cultura** se complace en publicar una página de **Cumbrera del Mundo** (Relato cholo, Lima, 1935), de Pedro Barrantes Castro, novela que exalta el fenómeno del mestizaje peruano. Ha merecido elogios de Luis E. Valcárcel, José Jiménez Borja, Luis Alberto Sánchez, Alfonso Reyes, Mariano Azuela, Franz Tamayo, entre otros grandes escritores y críticos. Por falta de espacio, sentimos no dar todo el interesante capítulo **El rapto de Mardoquea**, al cual pertenece esta página que describe los inicios de una fiesta religiosa-rural, en el bello paraje "Los Baños del Inca", Cajamarca.

CON la aurora se ha levantado el bullicio de la fiesta. Naturaleza y gente, fresquísima armonía. Truecan las livideces del haber perseguido a la noche en su fuga, por la bruñidura, sucesivamente sombrosa, violada, lila y rosácea, de lo que viene revelándose en el escenario del día.

Aunque la gente ganó tiempo a la fronda del bosquecillo de eucaliptos y de los capulíes y cañas bravas de canto del riacho, pues todavía estaba oscuro cuando estalló en dianas y fuegos el "albazo"<sup>1</sup> fiestero.

—Estamos a golpe de cinco de la mañana.

—Ni el lucero "Yuragachi"<sup>2</sup> siquiera ha tenido campo para ocultarse, compadrito...

—¿Pero qué es del campamento? Sólo se ha atrasado

---

1 Música y fuegos en la alborada.

2 El planeta Venus.



el repique. Si ha de ser algún dormilón del pueblo el sacristán... ¡Cuando dizqué si fuera de campiña, como nosotros!...

Son voces que se perciben, como salidas aquí y allí de esta mancha negra, indecisa, que debe ser la multitud. La vista apenas va entrando de ayuda.

La capilla de **Los Baños del Inca** tiene dos campanas. Y las campanas, rechonchas como las doncellas adolescentes de nuestra cholería serrana, tienen en la misma disposición de las dos trenzas en que éstas comparten su pelo, dos cuerdas. Las cuerdas caen a uno y otro lado de la pared única que es el campanario recortado y chato. Y son dos en cada badajo, y caen para adentro y para afuera porque esto tiene su finalidad. Es preciso tener presente que los campanarios de pueblo, caserío, estancia y hacienda desempeñan doble papel, ora religioso, ora laico para marcar el rutinario régimen de trabajo y para hacer la convocatoria comunal. Y, como ocurre de ordinario que haya necesidad de que las campanas sean tañidas por cualquiera, deben hallarse al alcance de los pequeñuelos, que se regocijan en esta tarea. Pero, así, nos inquieta la angustia de que si el tira y afloja campanero fuera exagerado o perdiera su equilibrio las campanas harían vencerse al muro... Y en esta parte me acuerdo de uno de mis grandes anhelos de cuando era niño: el que, al fragor de los albazos que me despertaban y yo sólo podía apreciar desde mi cama, las campanas de la alta torre de piedra de mi barrio ciudadano se desprendiesen de sus maderos. Yo, con la clandestina licencia de una vieja tía consentidora, me abalanzaría para cargarlas hasta la baranda del descansillo en la escalera del desván, en mi casa.

El conato de campanario no está propiamente en el cuerpo de construcción de la capilla. Queda aparte, en el costado que ya es el frontis laico de la entrada al patio donde cuentan los departamentos de temporada y los pozos de baños termales. Y es que los motivos de iglesia escasean aquí —apenas son el de esta fiesta de la “Patrona” y el de las misiones anuales— mientras, en cambio, las peonadas se

convocan, a filo de la madrugada, a golpe de campana. ¡Campanas de estas iglesias y capillas, colgadas en medio al escaso villorrio, o al desguarnecido campo! Son las que transmiten la voz que sacude o musicaliza, con largas resonancias, el horizonte, a veces abierto, generalmente estrecho. Voz tremenda de las amenazas y conmociones públicas. Voz fatal del patrón que especula con nuestros hábitos tempraneros. Voz maliciosa de las convocatorias con miras a politiquería de campanario. Voz jubilante de los fastos. Pero siempre voz en torno a la cual el paisanaje se concentra, sometido.

A las cinco el albazo se anticipó ya en darle al cura las primicias de la fiesta. Los repiques acaban de sobresaltar a la noche más de lo que suele suceder en la noche de Pascua. Es que para entonces las poblaciones prolongan la vigilia hasta la hora de la misa "tuta"<sup>3</sup>. Y es que esto no es una población. Paraje campestre en el que se han montado apenas muchas tiendas de horcones y caña, paja y tocuvo, para su poblamiento circunstancial de unos días. Tiendas de campaña, pero campaña de culto, de feria, de diversión.

Cohetes de arranque, ruedas y "cordeladas" movidas por fuertes cargas de pólvora han bombardeado de sorpresa el cielo de María Santísima, las orejas de los pecadores y fetichistas devotos, los suelos ardientes del diablo, aquí no tan profundos<sup>4</sup>. Entre detonaciones y ráfagas se ha quemado parte cuantiosa de la economía de los indios que trabajaron todo el año para que la bolsa de Rojas pudiese afrontar la mayordomía. De tanto sudor, transmutado sucesivamente en acumulación lenta de irrisorios jornales y vistosas armazones pirotécnicas, quedan esqueletos fríos de carrizo, cañutos atrincados por haces de pita<sup>5</sup>, fragmentos de papel cometa. Todo ello resabioso de un marcado olor a gases digestivos.

3 Misa del gallo.

4 Los manantiales de la terma.

5 Fibra del magüey.

Obviamente, fue necesario prender todas las ceras de la capilla, para que se dijese una misa algo clandestina, contradictoria, una como misa negra, entre gallos y media noche.

Asomado el astro padre, volvemos a sentirlo entre nosotros. Nadie más que nosotros sabe de la sensación exclusiva que el sol nos produce ancestralmente. Ella fue la diaria experiencia vital religiosa de nuestros antepasados precolombinos.

Por entre la garganta de estos cerros —que vienen siendo más y más estrangulados con el tiempo, por el camino hacia oriente donde espera la Amazonía—, ha sacado **Inti**<sup>6</sup> su cara quechua, de radiante lámina de oro, y se ha venido, ligero y auspicioso pero solemne, hasta la pampa. Su avance está produciendo un estremecimiento atmosférico, a la vez de aire y de luz. Vaho transparente que la tierra en celo despide, con vibraciones como de estañadura, ante la presencia del Hermano fecundante.

Los pies del sol, sumidos en el atolladero de las termas, permiten el escape de burbujas a elevada temperatura. Se llaman “los perolitos”. Mana por ellos el agua sulfurosa en la cual el Inca Atahualpa restañó sus heridas de guerra.

Y es así como nuestras mujeres suplen la escasez de combustible. Cuecen los huevos metiéndolos a las vertientes, “en un Jesús”. Y los mocosos, aventurándose por los pasadizos de champa, sortean, con su inconsciencia de muchachos, los manantiales hirvientes y con olor al “Shapi”<sup>7</sup>, enganchador codicioso de descuidados para que vayan a laborar, en servidumbre, aun más eterna que la de aquí, en los fogones, minas y chacras de la hacienda del patrón Satanás. Las fauces de estos manantiales “shapis” quisieran hacer chamusquina de sus piesecitos descalzos.

Como palmas abiertas, se recuestan los caminos en esta inmediata faldería de cerros. Y parecen aprestarse a seguir a la noche en su desaparición. Vienen siendo labrados por el

---

6 El Sol, dios de los Incas.

7 El diablo indígena y mestizo actual.

tráfico de esta especie única de seres que se confunden en la arriería: arrieros y piaras, y por la erosión de las aguas. Pulpa viva de greda y tierras ricas en óxido de fierro. Destacaron su ocre rojizo característico, que parecía recién pintado por los dedos del alba, mientras el paisaje permaneció en la penumbra. Mas, a medida que praderas y arbolados se inundan de luz, palidecen las rayas, como si sobre su revelación nítida y contrastada de enantes hubiese caído un velo químico negador.

Quién sabe sea por algo. La verdad: algo está descolgándose por ellas. Algo se descuelga cobrando más relieve. Son manchitas multicoloriformes, como un cultivo virulento de amebas. Unas sueltas, otras agrupadas; pocas lentas, las más, presurosas. Son mujeres y hombres, grandes y chicos. Se vuelcan de los parajes situados al otro lado de la fila, del revés del horizonte, donde parece que ya nada cupiese, y cuyos seres, cuyo mundo ya no son nuestros, porque para nosotros sólo es nuestro lo que está a la vista.

Interesa a los "jijunas" lograr la misa de fiesta y la venta de sus productos. Si hay lugar beberán un porongo y se quedarán un rato a las resultas. No más, porque los de rompe y rasga, los que aguantan hasta la "joroba"<sup>8</sup> y hasta la octava son los del paraje y sus vecindades solidarias, nunca los "forangos"<sup>9</sup>. Fuera de los entrometidos de ciudad o pueblo, que, éstos sí, se hacen los convidados y acaban por adueñarse de todo.

Principian las campanas a llamar con su dúo alocado y discorde. Van a ser las 9 y media en que tendrá lugar el santo sacrificio en honor de la Virgen de la Natividad. La capilla no esperará mucho para llenarse, pues la parte más numerosa del concurso ha sido precavida. Está ya instalada desde el albazo, con su avío de atados fiambrosos, parvulitos y perros. En el intertanto, se comprende que hayan tenido tiempo de ser satisfechas varias necesidades vegetativas.

---

8 Día siguiente a la fiesta.

9 Forasteros.

Juan del Carmen Silva se ha detenido ante la puerta, embonetado y patulenco. Su sacristán aprovecha para hacerle ver una enorme abertura entre el muro del frontis y del campanario.

—Dicen que el que hizo esto fue un temblor.

Los adobes han perdido su trabazón, están volados. Pero hay uno que está contento de esto: este indiecito, hijo del **huacacicama**<sup>10</sup> de los Baños, quien se ha encaramado por allí hasta el arco de la campana grande. Metido dentro de ella, la está tocando, no se sabe si con el badajo, o con su propia cabeza que, según dicen los patrones, los indios la tienen dura.

Van llegando los notables de las vecindades, que se entrep aran para saludar a Silva.

—Mi señor doctor, buenos días tenga usted.

—Hola, mi apreciado Teniente Alcalde, ¿usted también por aquí?

Habla con Napoleón Díaz, su compinche del municipio y su accesitario, pues el Cura es a la vez Alcalde del Concejo Distrital del Huauco.

—Aquí me tiene usted, a la novelería.

—Teniente, cálese. Tenga cuidado, que hoy día, para aquí y para ante Dios, tengo que ser Cura y no Alcalde. Y basta con lo dicho. Entre, de una vez, a encomendarse.

Por acá llega el Mayordomo Rojas. Agitado por el trajín, y más por el suplicio de tener que estarse endomingado, con esas ropas de representación que son nuestra pesadilla, con su tiesura y su estrechez, su ridiculez y su estridencia que para la vista y el oído les da el almidón.

—Se trajina, mi doctor, en estas cosas. Mucha molestia para un solo comprometido.

Y Silva, tirando para su lado, trata de desvanecer:

—Consuélese, Rojas. En todo compromiso hay siempre uno que toma a pecho la responsabilidad. Y, eso sí, en nom-

---

10 Guardián de fundo rústico.

bre de Nuestra Santa Madre Iglesia, le afirmo que esfuerzo que por ella se haga es salvación segura a la hora de la muerte.

El Mayordomo hace un mohín de comprensión y asentimiento y, como irse, manifiesta:

—Así ha de ser, porque nadie está para meterse en honduras sin una esperanza.

.....

# Notas y Comentarios

## En torno de "Trilce"

por SAUL YURKIEVICH

### VALLEJO, POETA DESCONCERTANTE

POCOS libros hay en la literatura contemporánea de lengua castellana que contengan a la vez, como **Trilce**, tanta innovación y calidad poéticas. Originalidad desconcertante y don de permanencia. Doble, difícil mérito el de Vallejo: concebir una poesía nueva y valorizarla para que sea perdurable.

**Trilce** seduce y sorprende. Su hermetismo hace alianza con un enorme encantamiento verbal. La incompreensión conceptual de sus poemas se ve compensada por una expresividad, múltiple, compleja, inagotable. Si la penetración por vía racional apenas permite a nuestra inteligencia encontrar asideros en ese universo escurridizo, inestable, brumoso, la transferencia intuitiva se establece de inmediato, nos hace vibrar con una intensidad que crece y se diversifica a medida que nos adentramos en estos textos difíciles.

**Trilce** parece surgido por generación espontánea. Es tal la novedad, tan grande la distancia que media con **Los heraldos negros**, primer poemario de Vallejo, y tan escasas las influencias literarias promotoras de tamaño viraje, que nos cuesta revivir su génesis. Escudriñando en **Los heraldos negros** se descubren, sin embargo, algunos atisbos de **Trilce**. Trataremos de desentrañarlos.

### LOS PRIMEROS PELDAÑOS DE LA ESCALA

**Los heraldos negros**, el libro primogénito, apareció en Lima hacia julio de 1919\*. La mayor parte de sus poemas había sido ya publicada en revistas y periódicos peruanos. Vallejo lo concibió entre 1915 (el poema **Aldeana**, se publicó en diciembre de 1915 en el diario *La Reforma de Trujillo*) y 1918. Su estilo dominante es el modernista, modalidad que, por aquellos años, cundió como una epidemia en toda Hispanoamérica. Vallejo es aquí tributario del simbolismo, un simbolismo trasvasado a su poesía a través de dos mediaciones muy marcadas: la de Rubén Darío y la de Julio Herrera y Reissig. Con **Los heraldos negros**, Vallejo se instala en el último eslabón de la tradi-

\* Editado, sin embargo, en 1918. Lima (N. de la R.).

ción literaria, adopta una modalidad estética cuyos moldes expresivos ha de compartir con centenas de contemporáneos. ¿Cuáles son estos caracteres comunes a casi todos los poetas modernistas? Actitud aristocrática: el poeta es un ser elegido en pugna con su medio; incomprendido, se aísla del mundo circundante cuyo pragmatismo, cuya vulgaridad e insipidez le producen rechazo. Como antídoto, cultiva lo raro y lo exquisito, busca lo sublime, rinde tributo a la belleza y al placer. Sensual y refinado, quiere concertar un universo poético de delicada musicalidad, de ensoñación; acumula una utilería suntuosa, palaciega, exótica. Su erotismo se manifiesta siempre a través de una atmósfera galante, poblada de personajes mitológicos. Emplea un lenguaje prestigioso, de opulencia metafórica, frecuentemente culterano. Ostenta un nutrido repertorio de reminiscencias librescas, pictóricas, históricas. Las vivencias se disfrazan con ropajes principescos; todo sentimiento está pasado por el filtro de la literatura. En su camino creador, Vallejo tratará de despojarse de esta herencia para forjar una expresión más interior, más virginal, un verbo entrañablemente suyo.

En **Los heraldos negros**, no obstante el sobrepeso modernista, aparecen ya algunos preanuncios de **Trilce**. Pasajes o poemas enteros provocadores de una comunicación profunda. Y esta nueva resonancia, de color personal, se consigue cuando el poeta desnuda su lenguaje, cuando la expresión se vuelve prieta y directa:

Es una araña enorme que ya no anda;  
una araña incolora cuyo cuerpo,  
una cabeza y un abdomen, sangra.

.....  
Es una araña que temblaba fija  
en un filo de piedra;  
el abdomen a un lado  
y al otro la cabeza.

(La araña)

La realidad cotidiana, el mundo circundante son aceptados y transmitidos al descubierto, sin esteticismo, sin ese sentido decorativo, pictórico, pintoresco, con que los modernistas abordan el paisaje comarcano. Cualquier suceso, cualquier lugar, cualquier objeto, si se los torna expresivos, pueden significar el punto de arranque de una emoción poética:

Están todas las puertas muy ancianas,  
y se hastía en su habano carcomido  
una insomne piedad de mil ojeras.



Yo las dejé lozanas;  
y hoy las telarañas han zurcido  
hasta en el corazón de sus maderas,  
coágulos de sombra oliendo a olvido.

(Hojas de ébano)

A veces, los sentimientos primordiales están comunicados con gran sencillez, como para que su emoción no se neutralice por el empleo de recetas literarias. Así, este angustioso desamparo:

He salido a la puerta,  
y me da ganas de gritar a todos:  
Si echan de menos algo, aquí se queda!

Porque en todas las tardes de esta vida,  
yo no sé con qué puertas dan a un rostro,  
y algo ajeno se toma el alma mía.

Hoy no ha venido nadie;  
y hoy he muerto qué poco en esta tarde!

(Agape)

Orfandad que es común a todos los humildes, a todos los que viven despojados. Desde su primer libro, Vallejo manifiesta un humanismo esencial, solidario con aquellos que soportan la injusticia:

Ya nos hemos sentado  
mucho a la mesa, con la amargura de un niño  
que a media noche, llora de hambre, desvelado...

Y cuándo nos veremos con los demás, al borde  
de una mañana eterna, desayunados todos!

(La cena miserable)

Hay en Vallejo una suerte de realismo fantástico que parte de lo nimio y lo inmediato, de lo doméstico, del hogar aldeano, de la vida diaria, de las reminiscencias de infancia, para calarnos muy adentro con un lenguaje de tono familiar, sin alardes. Y lo que aparentemente poco significa, se inviste, por intensificación poética, de un alto poder de sacudimiento interior:

Hay soledad en el hogar; se reza;  
y no hay noticias de los hijos hoy.  
Mi padre se despierta, ausulta  
la huida a Egipto, el restañante adiós.

Está ahora tan cerca;  
si hay algo en él de lejos, seré yo.

Y mi madre pasea allá en los huertos,  
saboreando un sabor ya sin sabor.  
Está ahora tan suave,  
tan ala, tan salida, tan amor.

(Los pasos lejanos)

La niñez tierna y protegida. La madre, el padre, los hermanos, evocados con cariñoso recuerdo, inspiran los poemas más conmovedores de este libro, los que presagian a **Trilce**. Por otra parte, Vallejo se aproxima a **Trilce** cuando acentúa su libertad de asociación, cuando abandona el respeto hacia el ordenamiento del mundo exterior y conjuga elementos objetivamente disociados. El poeta manifiesta así su independencia creadora; la realidad no lo constriñe, puede recomponerla mediante el libre flujo de su imaginación, de su sensibilidad, hasta concertar un nuevo orden puramente poético:

Pureza en falda neutra de colegio;  
y leche azul dentro del trigo tierno

a la tarde lluvia, cuando el alma  
ha roto su puñal en retirada,

cuando ha cuajado en no sé qué probeta  
sin contenido una insolente piedra.

(Deshora)

Las metáforas dejan de ser analógicas, no contienen una final correspondencia con la realidad objetiva; sus componentes se emparentan con entera libertad en asociaciones ilógicas, en pos de una nueva y mayor eficacia expresiva.

#### EUROPA ALREDEDOR DEL 20

Si bien los tanteos iniciales de la vanguardia europea datan de comienzos de siglo (Picasso, Apollinaire y Max Jacob se agrupan en 1904), sólo hacia 1920 desencadenase una verdadera crisis de transición. Es el fin del movimiento Dada y los comienzos del surrealismo (**Les Champs magnétiques**, de André Breton y Philippe Soupault, aparece en 1921). La mutación invade, más o menos simultáneamente, todos los sectores de la actividad humana: técnico, científico, filosófico, artístico. Aparejado al desarrollo industrial, los viejos pilares

ideológicos son revisados, sacudidos y suplantados por nuevas doctrinas que trastruecan por completo nuestra visión del mundo: historicismo, vitalismo, teoría de la relatividad, psicoanálisis, psicología de la forma, empirismo lógico. La facilidad de desplazamiento posibilita una enorme ampliación de los conocimientos etnográficos. Ya no hay una cultura por antonomasia, la occidental, que pueda considerarse como supremo paradigma. Cada cultura sustenta su propia escala de valores, cuya vigencia no es universalmente compartida. Todos los absolutos son puestos en tela de juicio: el bien, la verdad, la belleza. La guerra del 14 evidencia la gran frustración: el desarrollo técnico al servicio de la destrucción masiva, y ni la sabiduría ni el refinamiento atesorados por Europa pueden impedirla. **Dada** y el surrealismo son la respuesta de la juventud decepcionada, que reacciona contra una sociedad cuya conducta denigra y cuyas concepciones de vida considera caducas. Crisis de valores, realidad que se desmorona: los poetas se sienten desamparados. De ahí su visión desintegradora, su soledad y su angustia, la tónica de desasosiego y de resquebrajamiento que tiñe a tanta poesía en todo el mundo occidental. Contrapuesto a la desesperación, se produce, como salida, un ahínco por todo lo vital, la búsqueda de una poesía ligada directamente a la vida real y cotidiana, un volcarse hacia las fuentes primordiales de la existencia; un desdén por el excesivo buen gusto de los simbolistas, por la mediatización libresca de nuestras vivencias, por todo lo que fuese tradición literaria, contra toda normativa que constriña nuestra espontaneidad. No es ya el razonamiento nuestra facultad cognoscitiva por excelencia, sino la intuición que capta por simpatía una realidad sin descomponerla. Una ola de ilogicismo envuelve a la poesía contemporánea; ella se propone incorporar a sus dominios todas las parcelas hasta entonces menospreciadas o reprimidas por prudencia, pudor o inhibiciones: lo caótico, lo inconsciente, lo demencial, lo erótico, las zonas oscuras de la mente, lo onírico, lo disonante, lo desmesurado, lo feo, lo deforme.

### NACIMIENTO DE TRILCE

**Trilce** fue compuesto entre 1919 y su año de publicación, 1922, durante la estada de Vallejo en Lima. La medianía ambiente, los estímulos artísticos posiblemente recibidos por Vallejo, sus contactos con los poetas de la capital (Manuel González Prada, José María Eguren y Abraham Valdelomar, todos de tónica modernista) son más que insuficientes como para considerar a **Trilce** un producto de incitaciones locales. Poco o ningún asidero le proveyó a Vallejo la literatura peruana contemporánea, para provocar en él semejante viraje. Cuanto más aguzamos el análisis, más nos parece un libro autónomo, una obra puramente personal. Su aparición no despertó ninguna clase de comen-

tarios, ni favorables ni desfavorables. Incomprendido, lo sumió un silencio pertinaz que sólo se quiebra recién en 1931, cuando José Bergamín publica y prologa la edición española de **Trilce**.

La sola influencia exterior válida pudo provenir de las revistas ultraístas, que llegaban a Perú desde 1917. **Cervantes**, en especial, dirigida por Rafael Cansinos-Assens y César E. Arroyo, difundió a partir de fines de 1918, época de constitución del grupo ULTRA, algunos textos de la vanguardia europea. ULTRA, sin postular un programa ni adoptar una posición bien definida, declaraba abolidas "las normas novecentistas que culminaron en Rubén Darío". Si hojeamos los números de **Cervantes** correspondientes a 1919, hallaremos un material que quizá obró como catalizador de **Trilce**.

En mayo, aparece una antología de poetas franceses a partir de Apollinaire. En junio, otra de poetas ultraístas; en su prólogo, Cansinos-Assens reconoce a Huidobro como influencia promotora de la nueva corriente: "Pero la guerra mundial había puesto un paréntesis ineludible a todo esperanza. Huidobro llegó a Madrid en el momento preciso, en vísperas de la paz, trayendo las cristalizaciones de una nueva modalidad lírica: el creacionismo; Huidobro fue, sobre todo, un documento personal, un evangelio vivo; su llegada, un hecho poderoso y animador. La guerra terminaba y nos ofrecía sus últimas consecuencias. Era preciso renovarse. Entonces fue lanzada la palabra ULTRA." En julio y agosto, **Ecuatorial** y **Halali**, dos poemas de Vicente Huidobro. En agosto, dos manifiestos, uno de Picabia, el otro de Tzara: **Dada 1919**. El arte, advierte Tzara, se amodorra ante el nacimiento de un mundo nuevo; la poesía nada tiene que ver con el talento técnico ni con las analogías; es una función natural, como la de orinar. **Dada** proclama la antifilosofía, la afirmación vital de cada instante, la espontaneidad más explosiva, el asalto de las imágenes contra todo reglamento estético, contra todo narcisismo. También en el número de agosto, Juan José Tablada, en un reportaje, declara: "Toda la vida moderna rebosa de impresiones nuevas, de hechos nuevos, de sensaciones no soñadas antes, ¿por qué la forma de expresarlas no ha de ser también nueva? Cantar un viaje en un tren elevado neoyorkino o un vuelo de aeroplano con los mismos metros y las mismas rimas de la Provenza de las justas de amor, me parecía anacrónico".

En noviembre, por fin, Cansinos-Assens publica su traducción de **Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard** y del prefacio que Mallarmé escribió para COSMOPOLIS. Autor y traductor intentan colocar a los lectores en la actitud adecuada para una cabal comprensión del texto. Cansinos-Assens, hablando de su hermetismo advierte: "Se hace así obscuro y erizado; porque en su obra verdaderamente lírica, concebida y expresada en instantes apasionados y superiores, faltan los vulgares hilos conductores del razonamiento cotidiano... Pueden leerse

páginas enteras de este gran Estéfano, sin comprender una sola palabra. A diferencia de los demás poetas, no es accesible para la sola inteligencia... Mallarmé quiso salvar la imagen, haciendo refluir hacia ella todas las irradiaciones de la virtud lírica. Esta emancipación de la imagen, este enriquecimiento de la imagen, se está cumpliendo actualmente en la novísima poesía". Mallarmé, en el prefacio, fundamenta su tan particular empleo de un nuevo grafismo: los blancos de la página adquieren valor de silencios; la tipografía de tamaño distinto acrecienta o disminuye la resonancia de las imágenes; el poema no se subdivide en versos regulares, sino en grupos de palabras, desplegados en el espacio a distancias desiguales, que orquestan visualmente el desarrollo de la idea. Síntesis y simultaneidad, como para evitar todo encadenamiento episódico. Una diagramación sinfónica, vecina al verso libre y al poema en prosa, a manera de partitura contrapuntística para quien quiera leerla en alta voz.

Hemos abundado, quizá excesivamente, en el repaso del contenido de la revista CERVANTES porque, a través de la transcripción de estos textos, se va delineando un esbozo de la poética de **Trilce**. Pero no tenemos certidumbre de que Vallejo los haya conocido, carecemos de referencias directas del poeta con respecto a sus lecturas. Aun admitidas estas influencias, **Trilce** sigue sorprendiéndonos. Su contemporaneidad, el acondicionamiento de Vallejo al movimiento literario europeo de su época, resultan todavía increíbles. ¿Cómo tan escaso trampolín pudo bastarle para dar semejante salto? ¿Cómo en el lejano Perú de los años 20, Vallejo realizó solo, entre las "cuatro paredes albicantes" de una habitación cualquiera, tan tremendo tránsito?

## POETICA

**Trilce**, el título del libro, nos presenta de antemano, una primera pauta para su comprensión. Palabra inventada, totalmente nueva, sin contenido objetivo preciso, y a la vez tintineante, sonora, eufónica. Segunda pauta: la carencia de título de los poemas, que se suceden precedidos por simples números romanos. Vallejo no ha querido nombrarlos, orientar al lector indicándole un foco de atención, un ángulo de abordaje, un primer sostén. Creo hallar en estos rasgos negativos una advertencia inicial para la lectura: el menoscabo de los puentes conceptuales está indicando que la comunicación poética más importante se establecerá por vía de las otras posibilidades expresivas del lenguaje (sonoras, rítmicas, plásticas, volitivas, afectivas). Si racionalmente nos es difícil precisar el contenido de muchos poemas, intuitivamente recibimos nítida la representación de las vivencias que el poeta quiere transmitirnos.

Toda poesía implica un modo de realización, una cierta teoría poética. Toda obra de arte manifiesta su existencia a través de una forma, de un lenguaje, configurados a partir de una postura estética sustentada, más o menos conscientemente, por el artista. Un poema presupone siempre un determinado concepto de la poesía. A veces, el poeta mismo desentraña su poética en ensayos o escritos marginales. Otras, y tal es el caso de Vallejo, suele insinuarla a través de sus poemas mediante alusiones más o menos explícitas. **Trilce** contiene algunos pasajes que, a este respecto, podemos considerar iluminadores. En el poema XXXVI, por ejemplo, se nos lanza una exhortación:

Rehusad, y vosotros, a posar las plantas  
 en la seguridad dupla de la Armonía.  
 Rehusad la simetría a buen seguro.  
 Intervenid en el conflicto  
 de puntas que se disputan  
 en la más torionda de las justas  
 el salto por el ojo de la aguja. (XXXVI)

Rechazar la armonía significa aposentarse en el desequilibrio, eludir el resguardo de todo ordenamiento artificial; aceptar el conflicto, las contradicciones, lidiar con la disonancia, renunciar a la seguridad de los decálogos heredados, a la razón dual que codifica a través de normas excluyentes: lo bueno y lo malo, lo bello y lo feo; significa enfrentarse consigo mismo al desnudo, entablar la justa en pos de una búsqueda esencial de nuestro ser:

Tengo pues derecho  
 a estar verde y contento y peligroso, y a ser  
 el cincel, miedo del bloque basto y vasto;  
 a meter la pata y a la risa. (LXXIII)

De ahí, el acento, la alabanza del absurdo como acceso a nuestra naturaleza profunda, al meollo de nuestra condición:

Absurdo, sólo tú eres puro.  
 Absurdo, este exceso sólo ante ti  
 se suda de dorado placer. (LXXIII)

En el despojamiento de todo lo accesorio, de todo lo que no nos es medularmente intrínseco, toparemos por fin con el absurdo, con la noche oscura del alma, con la orfandad del desposeído:

Y si así diéramos las narices  
 en el absurdo  
 nos cubriremos con el oro de no tener nada,  
 y empollaremos el ala aún no nacida  
 de la noche, hermana  
 de esta ala huérfana del día,  
 que a fuerza de ser una ya no es ala. (XLV)

Poesía que se adentra en nuestra zona penumbrosa (¿No subimos acaso para abajo?. LXXVII), en nuestros antagonismos, que no sólo se alimenta de la vigilia vigilante, sino también del mundo de los sueños, del más allá de la conciencia, donde nuestras motivaciones entretejen, en presente continuo, una trama recóndita:

Ese no puede ser, sido.

Absurdo.

Demencia. (XIV)

Y tú, sueño, dame tu diamante implacable  
 tu tiempo de deshora. (XVI)

¿Cómo penetrar en nuestra hondura y recobrarla, cómo transmitir nuestros conflictos angustiosos, nuestras alucinaciones, con versos ordenados, mesurados? En el poema LV, Vallejo confronta su verbo aluvional con la pudorosa languidez de un simbolista:

Samain diría el aire es quieto y de una contenida  
 tristeza.

Vallejo dice hoy la Muerte está soldando cada lintero a cada hebra de cabello perdido, desde la cubeta de un frontal, donde hay algas, toronjiles que cantan divinos almácigos en guardia y versos antisépticos sin dueño. (LV)

La comparación ilustra también la mudanza radical que se opera entre **Los heraldos negros** y **Trilce**. Para encarnar al simbolismo, elige a Samain, el intimista delicado y melancólico que tanto sedujo a los hispanoamericanos. Y como contraste, Vallejo descarga una ráfaga de violencia verbal. La muerte está representada a través de una acumulación de elementos insólitos, de agresiva fealdad, de flagrante prosaísmo, que se asocian libremente en imágenes desga-

jadas de la realidad, que la recomponen para proponernos una nueva tesitura de correspondencias poéticas.

Aparte de la diferencia visible de temática y de recursos expresivos, hay entre el modernismo y la modernidad de Vallejo, otra más profunda de percepción y concepción del mundo, de actitud vital. El estilo de **Trilce** es ineludible, su poesía ha sido engendrada por la necesidad, por el imperio de nuevas vivencias, de nuevas intuiciones, que no podían manifestarse mediante los viejos moldes. **Trilce** es el fruto de un poeta **aliterario**, de la erupción apasionada de sentimientos irreprimibles; una correntada que no se detiene en elucubraciones puramente estéticas, que no tolera ningún formalismo, ninguna gravedad.

### UNA NUEVA PERCEPCION

Vallejo se nos ha adelantado tanto que es difícil seguirlo. Inabordable en la época de su aparición, **Trilce** se va volviendo cada vez más traslúcido; sus valores se acrecientan a medida que, con el tiempo, nos resultan más comunicables. Desde el rechazo rotundo que produjo al principio, se ha conseguido, a través del continuo esfuerzo comprensivo, desentrañar una parte de sus riquezas. Ahora se lo sabe inagotable

Vallejo nos impone un modo de percepción completamente inusual; para captar su poesía, necesitamos abandonar nuestros hábitos literarios, nuestras costumbres mentales, y colocarnos en una nueva actitud receptiva, en otra longitud de onda. De Rubén Darío a Vallejo hay un tránsito como del impresionismo a la pintura abstracta. No podemos oír música serial o electrónica ateniéndonos a los principios de la polifonía tradicional. No debemos buscar en Vallejo ni el sentido racional y razonable, ni la musicalidad al modo simbolista. Las pautas expresivas de Vallejo (su ilogicismo, sus antítesis, sus distorsiones, su desarticulación del lenguaje, sus asociaciones desconcertantes) son los medios que el poeta ha creado para transmitirnos una nueva percepción del mundo, donde las categorías aristotélicas, la geometría euclidiana, la antigua noción del tiempo y del espacio, las opciones excluyentes, dejan de tener vigencia. Intuitivamente, Vallejo ejerce un poder de anticipación, es un descubridor de realidades inéditas; nos traduce en imágenes, por medio de signos sensibles, una visión del mundo relativa e inestable, semejante a la que postulan, en el plano del intelecto, la ciencia y la filosofía contemporáneas.



## LA BELLEZA CONVULSIVA

Los poemas más herméticos de **Trilce** suelen ser los más atormentados. Nos comunican vivencias que no pueden transferirse al lector por los cauces normales. Tan alta temperatura emocional (**Treinta y tres trillones trescientos treinta / y tres calorías. XXXII**) no permite una expresión coherente y sosegada. Ante el imperio de una realidad que se desintegra, de una angustia entrañable, de una sensación de vacío, no hay disyuntivas, no hay otro canal de transmisión que el de **Trilce**. El poeta ha configurado un verbo impuesto por la experiencia que quiere trasvasarnos. Su poesía no es discurso disfrazado, concepto que se adorna con figuras retóricas. No obstante, podemos desgajar de los poemas una serie de iluminaciones, de insistencias, de motivos principales; una temática que se nos brinda a través de intuiciones, como nebulosa simbología, donde las ideas están inextricablemente entrelazadas con las sensaciones anímicas y corporales que las acompañan.

Percibimos en **Trilce** varios niveles de significación. La oscuridad está en relación directa con la turbulencia del poeta. A medida que la sosiega, el lenguaje se vuelve más inteligible. Existe todo un vasto conjunto de poemas de cuyo hermetismo inicial se desprende nítido un sentimiento de desolación, incertidumbre, tedio, desamparo; es la tónica dominante que, metamorfoseada, se repite a través de todo el libro:

Quemaremos todas las naves!  
 Quemaremos la última esencia!

Mas si se ha de sufrir de mito a mito,  
 y a hablarme llegas masticando hielo,  
 mastiquemos brasas,  
 ya no hay donde bajar,  
 ya no hay donde subir.

Se ha puesto el gallo incierto, hombre. (XIX)

Este sentimiento angustioso imanta los poemas. En cada uno de ellos, se da una atmósfera marcada por la conjunción de ciertos elementos expresivos, un tono, una vibración, un tañido repicante. Tomemos, por ejemplo, el poema XXV; la extrañeza verbal es muy grande:

Alfan alfiles a adherirse  
 a las junturas, al fondo, a los testuces,

al sobrelecho de los numeradores a piel.  
Alfiles y caudillos de lupinas parvas.

Al rebufar el socaire de cada caravela  
deshilada sin ameracanizar,  
ceden las estevas en espasmo de infortunio,  
con pulso párvulo mal habituado  
a sonarse en el dorso de la muñeca.  
Y la más aguda tiplisonancia  
se tonsura y apeálase, y largamente  
se ennazala hacia carámbanos  
de lástima infinita.

Soberbios lomos resoplan  
al portar, pendientes de mustios petrales  
las escarapelas con sus siete colores  
bajo cero, desde las islas guaneras  
hasta las islas guaneras.  
Tal los escarzos a la intemperie de pobre  
fe.

Tal el tiempo de las rondas: Tal el del rodeo  
para los planos futuros  
cuando inánima grifalda relata sólo  
fallidas callandas cruzadas.

Vienen entonces alfiles de adherirse  
hasta en las puertas falsas y en los borradores.

Primeros rasgos percibidos: hermetismo, osadía y heterogeneidad idiomática. Aunque incomprensible, el impulso expresivo mantiene su potencia a través de todo el desarrollo, conecta y articula esa sucesión de elementos dispares, ninguno suena a falso, nada se desmembra del conjunto, nada queda suelto. A pesar de la ininteligencia conceptual, nos vemos paulatinamente envueltos por un campo magnético. Verso a verso, estímulo tras estímulo, ciertas referencias objetivas, intermitentes, nos van trazando la columna vertebral del poema (a las junturas, al fondo, caravela deshilada, cedен las estevas espasmo de infortunio, con pulso párvulo mal habituado, carámbanos de lástima infinita, mustios petrales, colores bajo cero, intemperie, pobre fe, el tiempo de las rondas, del rodeo, fallidas, puertas falsas). Entre destellos parciales, va configurándose una imagen sentimental, el claroscuro de una intuición delineada por el movimiento de luces y penumbras. No hay desarrollo lógico, ninguna concatenación episódica. Los objetos se conjugan libremente; las palabras están enhebradas por vínculos

internos. El sentido angustioso del poema se refuerza mediante una tonalidad dramática, una sonoridad crispada, llena de fillos, torceduras, vidriosa, punzante.

Ante la desesperación que lo lacera, ¿cuáles son las salidas posibles? Vallejo vislumbra dos, ambas igualmente infructuosas, destructoras: la muerte y el placer sexual. Multiplica las alusiones a la muerte; encuentra sus huellas, sus anuncios por doquier:

Oh valle sin altura madre, donde todo duerme  
horrible mediatinta, sin ríos frescos, sin entradas de  
amor. Oh voces y ciudades que pasan cabalgando en  
un dedo tendido que señala a calva Unidad... (LXIV)

Ella crece con nosotros, es nuestro acuerdo tácito, nuestro encuentro final:

Cierta guardarropía, sólo ella, nos sabrá  
a todos en las blancas hojas  
de las partidas. (XLIX)

Pero a la par que nos conmina, que nos sujeta irremisiblemente, la muerte es, por lo menos, nuestra única certidumbre. Vallejo, en su desconsuelo, la invoca como la sola verdad definitiva:

Buena guarrarropía, ábreme  
tus blancas hojas;  
quiero reconocr siquiera al 1,  
quiero el punto de apoyo, quiero  
saber de estar siquiera.

El placer nos engendra sin querer y nos destierra. El sexo es, al comienzo, un asidero, un contacto vitalizador, una verdad para la carne, un antídoto contra el vacío, "lavaza de máxima ablución", suciedad que purifica. Sin embargo, los extremos se tocan, el principio generador de la vida resulta un camino de aniquilación, nos aproxima a la muerte:

Lavaza de máxima ablución.  
Calderas viajeras  
que se chocan y salpican de fresca sombra  
unánime, el color, la fracción, la dura vida,  
la dura vida eterna.  
No temamos. La muerte es así. (XXX)

En medio del desmoronamiento, las islas dichas, los pocos refugios cálidos son ciertos paraderos del pasado: recuerdos de la infancia, una mujer amada. Instantes de luz que se han fijado en la memoria y a los que el poeta, en su desasosiego, vuelve para buscar la calma. Entre las evocaciones felices, la más intensa, la de la madre, figura añorada, inspira algunos de los mejores poemas de **Trilce**:

Tahona estuosa de aquellos mis bizcochos  
pura yema infantil innumerable, madre. (XXIII)

Y aquí estamos en la antípoda de los poemas convulsos. Así como a medida que crece la desesperación el lenguaje se torna más hermetico, la inteligibilidad aumenta cuando el poeta se serena, cuando nos quiere transmitir una imagen más plácida. Vallejo se asienta entonces en una zona iluminada, su representación es más clara, más transparente. Entre estos dos polos, de un hermetismo que cierra los accesos hasta un contenido casi diáfano, se dan todos los grados intermedios, una nutrida serie de planos de significación.

Aparte de la angustia, la muerte, el sexo, las presencias amorosas del pasado, otros motivos poéticos —la cárcel, la lluvia, el tiempo, los guarismos—, entramados con los anteriores, integran también el repertorio de **Trilce**. Vallejo, presa de su obsesión metafísica, de una crisis de religiosidad, de absoluto, los proyecta hacia una esfera trascendental.

El tiempo, por ejemplo, pierde su carácter fáctico, deja de ser una medida cronométrica. Se convierte en dimensión interior. Vallejo no respeta ya las concordancias temporales de los verbos. El antes y el después se divorcian de la cronología, su orden se altera (**El traje que vestí mañana, VI**) o son percibidos a la vez:

Día que has sido puro, niño, inútil,  
que naciste desnudo, las leguas  
de tu marcha, van corriendo sobre  
tus doce extremidades, ese doblez ceñudo  
de después deshíláchase  
en no se sabe qué últimos pañales. (LX)

El tiempo lo atenaza. Constreñido a dejar pasar su vida sin poder retener lo vivido, se siente prisionero de la fugacidad:

Haga la cuenta de mi vida  
o haga la cuenta de no haber aún nacido,  
no alcanzaré a librarme.

No será lo que aún no haya venido, sino  
lo que ha llegado y ya se ha ido,  
sino lo que ha llegado y ya se ha ido. (XXXIII)

Los minutos son "puentes volados" por los que se va sin poder regresar (**dos días que no se juntan/ que no se alcanzan jamás! LXXVI**). Esta opresión temporal se patentiza en la cantidad de referencias horarias: la hora, los días, el mes, el año, las estaciones se indican con una expresiva minuciosidad.

También los guarismos cobran sentido metafísico; son la perpetua mensura de nuestro acaecer (**Cómo siempre asoma el guarismo/ bajo la línea de todo avatar, X**). Vallejo esboza un extraño código de símbolos numéricos, a veces en pugna, que reaparece con marcada frecuencia:

Pues no deis I, que resonará al infinito.  
Y no deis O, que callará tanto,  
hasta despertar y poner de pie al 1. (V)

Este esquema de los temas poéticos que Vallejo reitera con mayor insistencia, está, de antemano, condenado a la parcialidad. Los motivos que desplegamos sucesivamente, como inventario, se entrecruzan simultáneos, en movimiento perpetuo, en continua oposición. **Trilce** ha sido concebido para inquietar al lector.

### SUS RECURSOS EXPRESIVOS

Vallejo posee un acentuado eros verbal. El lenguaje no es para él un mero instrumento de comunicación; su actitud ante la palabra deja de ser pragmática. Ni variación ornamental de la prosa, ni puro producto de una técnica. Siente su densidad y su coloración intrínsecas, autónomas. Las palabras no interesan sólo por la relación que entre ellas se establece, tienen su propia pesantez, valen por sí mismas, contienen una expresividad inherente a su materia que el poeta quiere poner de manifiesto. La sucesión de los vocablos se vacía de conexiones lógicas, las palabras se aíslan y recobran toda su virtualidad semántica, dejan de portar un significado unívoco, se cargan de pluralidad. No están ligadas por ideas, sino por un ritmo, una musicalidad, un sentimiento. El lenguaje pierde su carácter de vínculo social, su neutralidad. Privado de su simetría, de su protocolo, deja de ser una costumbre. Al quebrar el continuo lógico, se establece un decurso accidentado, lleno de imprevistos, de luces y de agujeros, donde las palabras se vuelven totalidades detonantes, sorprendidas.

Los poemas se articulan configurados libremente por el impulso expresivo. Hay una constante variación de formas, de extensión. Desde un casi soneto (XXXIV) hasta un poema en prosa (LXXV), **Trilce** contiene tantos poemas como combinaciones distintas. La disposición suele ser ideográfica; algunas palabras se desmembran en divisiones inusuales; otras se disponen verticalmente, se espacian o se imprimen con mayúsculas para cobrar un relieve especial. La mayúscula se instala en medio de la frase (**no hay, no Hay nadie**-XLIX), o adentro de una palabra (**destieRRa**), para reforzar algún sonido. Por momentos, el lenguaje se vuelve verboso; a veces presenta una concisión telegráfica:

Mediodía estancado entre relentes.  
Bomba aburrida del cuartel achica  
tiempo tiempo tiempo tiempo. (II)

De un borboteo en oleadas caudalosas, hasta un gotear intermitente de ritmo entrecortado. Y la sonoridad, cambiante, siempre expresiva. En los pasajes sosegados, tiernos, se suaviza, se vuelve melódica:

#### Alfombra

Cuando vayas al cuarto que tú sabes,  
entra en él, pero entorna con tiento la mampara  
que tanto se entreabre,  
casa bien los cerrojos, para que ya no puedan  
volver otras espaldas. (LXII)

En los estados de desgarramiento es disonante, vigorosa, crispada. Un registro tan vasto que no elude ni la imitación de un motor (**Rumbbb..... Trraprrr rrach.....chaz** - XXXII), ni la onomatopeya, ni la cacofonía (**Odumodneurtse!**). En algunos pasajes las palabras se suceden más por vecindad sonora que por relaciones de sentido; el poeta se deja llevar por una especie de arrebató fónico (**cuando inánima grifalda relata sólo / fallidas callandas cruzadas**—XXV).

Vallejo ha respetado la puntuación porque no quiso extremar el desconcierto en sus lectores. Pero la ortografía se vuelve a menudo caprichosa (**Vusco volvver de golpe el golpe** - X), muestra una incorrección agresiva, notoria, altisonante, con mucho de travesura, de humor burlesco. Y es por la vía del humor que Vallejo acostumbra neutralizar sus delirios.

No usa la comicidad, un humor de situaciones risibles, sino, más bien, la ironía, el humor idiomático. **Trilce** rebosa de picardía verbal:

le tomas el pelo al peón decúbito  
 que hoy otra vez olvida dar los buenos días,  
 esos sus días, buenos con b de baldío,  
 que insisten en salirle al pobre  
 por la culata de la v  
 dentilabial que vela en él. (LII)

El humor de Vallejo "desacraliza" a la poesía; ella deja de ser un culto solemne, un *sancta sanctorum* a donde sólo se puede entrar con vestimentas sacerdotales. La poesía se aplica así al mundo en su totalidad; comprende también lo menor, lo trivial, lo cotidiano. El humor, uno de los mecanismos para producirnos la sorpresa, concierta en **Trilce** asociaciones objetivamente inconcebibles, rompe con nuestros hábitos mentales, nos impulsa a percibir el mundo bajo una nueva perspectiva, alucinada, irrisoria, pero reveladora de otra realidad interior más verdadera que lo real aparente:

Estamos a catorce de Julio.  
 Son las cinco de la tarde. Llueve en toda  
 una tercera esquina de papel secante.  
 Y llueve más de abajo ay para arriba. (LXVIII)

Uno de los rasgos humorísticos más sutiles en Vallejo es su utilización del lenguaje coloquial. Toma las expresiones más comunes del habla familiar y las inserta, como notas contrastantes, de cálida afectividad, en los contextos más inesperados:

Incertidumbre. Talones que no giran.  
 Carilla en nudo, fabrida  
 cinco espinas por un lado  
 y cinco por el otro: **Chit! Ya sale.** (XII)

El lenguaje de Vallejo muestra una riqueza inacabable. Poesía que se hace desde adentro y en contra de la lengua. Vallejo se instala en el corazón del castellano y lo fuerza a transmitirnos sus vivencias con medios verbales desusados. Emplea, por de pronto, todos los estratos del idioma: arcaísmos, cultismos, regionalismos, vulgarismos, tecnicismos, neologismos. No hay parcela desdeñable, de todas extrae una singular expresividad. Con respecto al neologismo, su invención no tiene límites; ofrece la gama, más completa desde derivaciones de vocablos comunes (**amargurada, teneblosa, ternurosa, etc.**), hasta palabras cuya raíz y cuyo significado permanecen oscuros (**hifalto**). Las metamorfosis se suceden incesantes: adverbios que se vuelven verbos (**todaviiza**), exclamaciones que se sustantivan (ohs de ayes). Todo un

chisporroteo que mantiene al lector en constante tensión, en perpetua vigilancia.

La imaginería de **Trilce**, ese arsenal tan nutrido de sensaciones visuales, auditivas, táctiles, olfativas, gustativas nos seduce. Vallejo posee una inspiración sensual, efervescente. Sus imágenes se ramifican, entretejen una trama frondosa. Imágenes que chocan, sacuden, excitan, en concordancia con las impresiones que quieren transmitirnos:

Calla también, crepúsculo futuro,  
y recógete a reír en lo íntimo, de este celo  
de gallos ajisecos soberbiamente,  
soberbiamente ennavajados  
de cúpulas, de viudas mitades cerúleas.  
Regocijate, huérfano; bebe tu copa de agua  
desde la pulpería de una esquina cualquiera. (LXXI)

Este breve balance de recursos expresivos apenas da una noción de la dinámica complejidad de **Trilce**, donde todos los ingredientes, convocados, agitan y caldean su verbo, lo llenan de matices, de una intrincada plurivalencia. Las posibilidades expresivas de la lengua están llevadas a su máximo tenor. También podemos decir, que el lenguaje constituye para Vallejo una válvula de escape, una especie de salvación. Nos transmite sus angustias a la par que experimenta un gozo en el manipuleo de la materia verbal. **Trilce** revela, a la vez, un mundo interior de conmovedora intensidad y una sensualidad idiomática que moldea la lengua como sustancia que se basta por sí misma.

---

NOTA.—Este ensayo fue escrito inicialmente para ser publicado en francés por el *Courrier du Centre International d'Etudes Poétiques de Bélgica*. Trátase de un trabajo introductorio a la obra de César Vallejo y, como está dirigido a un público europeo, he procurado no sobrecargarlo con citas o referencias bibliográficas.



# La Ciudad y los perros, novela del determinismo ambiental

por ROSA BOLDORI

LA perfecta adecuación entre fondo y formulación expresiva, la acertada mostración de una realidad local y de su inserción en un cosmos caótico, el juego equilibrado y polifacético de las estructuras internas, justifican la acogida casi unánimemente elogiosa que "La ciudad y los perros" ha recibido por parte de la crítica y el público, dentro y fuera de su país de origen.

Junto a la pintura localista, al lenguaje coloreado de regionalismo, la obra ofrece una riqueza de valores universales que explica su resonancia en los lectores de todas las nacionalidades, y más aún en aquellos que pertenecemos a la comunidad hispanoamericana, y por lo mismo sentimos como propia la honda y angustiante problemática que la sustenta. En la Argentina aparece citada con frecuencia en las listas de best-sellers. En la revista "Primera Plana" del 26 de enero de 1965, por ejemplo, figuraba con 1.100 ejemplares vendidos solamente aquí.

La postulación esencial de la novela, en el plano de su fundamentación ideológica, consiste en la imposibilidad del hombre de superar los condicionamientos del medio social y geográfico, en su **determinismo ambiental**. Esta posición se apoya en un materialismo histórico basado en el reconocimiento de la existencia de una realidad ajena al hombre, que le impone sus propias pautas opuestas a los intereses, proyectos y fantasías individuales. Queda descartada la utopía del libre albedrío, la posición del héroe romántico, culminando por el contrario el anonadamiento de los personajes bajo una máquina social monstruosa, kafkiana, cuyos fines se desconocen o, simplemente, no existen. Esta circunstancia des-

poja a los protagonistas de todo rasgo heroico, los devuelve a su limitada condición de hombres humillados, condenados a vivir sin pensar, a hundirse en la costumbre. Como lectores, nos coloca en la imposibilidad de buscar una interpretación racional y unívoca de la obra.

El protagonista principal es la ciudad (Lima, la ciudad terrenal, sin la contraparte de una Ciudad divina), que todo lo domina entre bambalinas con sus estructuras aplastantes. Destructora y cernidora de sueños, ella permitirá que se cumplan solamente los que están dentro de sus leyes (así, por ejemplo, las aspiraciones burguesas de Alberto, pero no sus deseos de justicia). Cómplice del azar ciego que domina la obra desde la tirada de dados inicial, la ciudad se sacudirá de encima, como cuerpos molestos, aquellos seres que son dentro de sus dominios como cuerpos extraños, inadaptados: el serrano Cava, el Esclavo, oriundo de Chiclayo.

Es significativo el cambio de título de la obra cuya versión originaria era "Los impostores". Bajo este rótulo se centraba el enfoque sobre los jóvenes "sometidos a una disciplina que tiende a nivelarlos, a reducir su personalidad. Exteriormente ellos aceptan, respetan, pero hay un repliegue interior que se esconde detrás de la impostura y el engaño." (Mario Vargas Llosa, reportaje aparecido en "Tiempos modernos", Bs. As., N° 3, julio de 1965, pág. 4).

Pero acertadamente el título se transformó en **La ciudad y los perros**. La ciudad ha pasado a primer término porque efectivamente, en la lucha, en el juego dialéctico con los perros, será ella la triunfadora. Interrogado sobre este cambio de título, el autor dice: "los perros son los novatos que soportan las leyes de la ciudad, pero que al reintegrarse a la sociedad, le imponen la propia ley, puesto que son ellos los que mandan." (íd., pág. 4). Pero en realidad la actitud de mando de los cadetes, cuando dejan de ser perros, es ilusoria y no indica más que el triunfo final de la impostura, del sometimiento a las leyes de la ciudad. En una sociedad estratificada al infinito, y donde la incomunicación entre los distintos grupos, entre cada una de las células que la componen,

és casi absoluta, las rebeldías individuales resultan utópicas e inoperantes. Los protagonistas intentan destruir un orden, pero fatalmente terminan sometiéndose a él, reproduciendo los mismos errores que intentaron combatir.

La estada de los jóvenes en el Leoncio Prado es como un viaje o el refugio en una isla: un corte en la realidad, el agrupamiento transitorio, dentro de un orden nuevo, de seres evadidos de su medio natural. En este caso, el medio es el hogar que los rechaza, son los padres que se asustan cuando sus hijos empiezan a descubrir la oquedad de todos los principios que les enseñaron, la ambigüedad de su moral gastada. Poco a poco se han ido derrumbando todos los ídolos de la infancia: el **padre** no es ahora más que un hombre licencioso, a menudo borracho, que a veces llega a la violencia física, como en el caso del Esclavo. La **madre** es una figura sin carácter, de una beatería inoperante e interesada. Ante el despertar brutal del sexo, la figura de mujer dominante es la de la prostituta, la Pies Dorados, prueba de fuego del machismo incipiente. Sólo el Jaguar, mucho más maduro, sabe distinguir e idealizar a las mujeres, respetar los nombres de su madre y de Teresa. La **amistad** se ha ampliado al ámbito de la pandilla, con sus leyes despiadadas y selváticas. La presencia de pandillas es una constante en la literatura de Vargas Llosa. Recordemos las pandillas en "Los jefes": los "coyotes", los "churres", las bandas del Justo y del Cojo, "los Pajarracos", la pandilla de los amigos de Numa.

Del mito del **Dios bueno**, descartado hace mucho, sólo quedan sus formas externas, la cáscara vacía de la misa dominical hipócrita y obligada entre los chicos de Miraflores, o la religiosidad mal entendida y ridícula de las madres. Tal el caso de la madre de Alberto, que quiere retener con oraciones al marido que la traiciona: "Lo perdieron los amigos, exclamaba. Lima es la ciudad más corrompida del mundo. Pero mis oraciones lo salvarán! Alberto la escuchaba en silencio, pensando en la Pies Dorados que tampoco vería este sábado..." (pág. 92) Una ironía chispeante se desprende

de la recomendación maternal, cuando Alberto va hacia la prostituta con el dinero dejado por el padre: "—No dejes de rezar antes de dormir." (pág. 93).

La visión que los cadetes tienen del capellán da una idea del divorcio entre la realidad que afrontan y los principios que les inculcaron los padres, la escuela, la religión, la historia:

"El capellán del Colegio es un cura rubio y jovial que pronuncia sermones patrióticos donde cuenta la vida intachable de los próceres, su amor a Dios y al Perú y exalta la disciplina y el orden y compara a los militares con los misioneros, a los héroes con los mártires, a la Iglesia con el Ejército. Los cadetes estiman al capellán porque piensan que es un hombre de verdad: lo han visto, muchas veces, vestido de civil, merodeando por los bajos fondos del Callao, con aliento a alcohol y ojos viciados". (págs. 103-104).

Edad difícil y dura la de los protagonistas. Víctimas de las presiones de todos los grupos, están solos para abrirse un camino hacia el mundo monstruoso de los mayores, solos frente a la opción entre el sometimiento o la soledad. La consigna es "hacerse hombres", es decir, aceptar que a fuerza de violencia aplasten su personalidad "rebelde", "inadaptada", y los incorporen a esa masa anónima y frustrada a que sus padres pertenecen. La tragedia de estos jóvenes los inscribe dentro de lo que R. M. Albéres llama "la picaresca desesperada", que expresa la soledad exasperada del hombre en un mundo que no le satisface. Pero no se trata de la soledad metafísica. "No es más el silencio del Universo o de Dios que descubren. La decepción es más inmediata, más brutal: es la decepción del ser humano devenido plenamente adulto, y que descubre que el mundo de los adultos no existe, que no está poblado sino por irresponsables y perdidos." (Histoire du roman moderne, París, Albin Michel 1962, págs. 301-302.).

Edad crítica, que tradicionalmente la literatura ha pintado de rosa y dorado, bajo el signo de la añoranza senil.

Hay que destruir ese mito: "J'avait vingt ans. Je ne laisserai personne dire que c'est la plus bel âge de la vie", dice el epígrafe que abre la segunda parte.

Al ingresar al Colegio, tal vez estos jóvenes pensaron encontrar la igualdad, la justicia, el orden que el mundo exterior les negaba; tal vez creyeron que todo sería hermoso, como muestran los folletos en colores de propaganda del Colegio Militar. Pero en el Leoncio Prado se reproduce la misma injusticia, la misma infinita estratificación impuesta fuera de sus muros, las mismas pandillas: soldados, perros, cadetes de 4º, de 5º, cadetes que pertenecen al Círculo y otros que no, sección 1a, 2a, 3a; blancos, negros, costeños, serranos, miraflores, linceños, suboficiales, tenientes, el capitán, el coronel, el mayor... una progresión kafkiana cuyo límite nunca se conoce. La misma incomunicación angustiante que en la ciudad: "tres bloques de cemento: quinto año, luego cuarto; al final, las cuadras de los perros. Más allá languidece el estadio, la cancha de fútbol sumergida bajo la hierba brava, la pista de atletismo cubierta de baches... Al otro lado del estadio, después de una construcción ruinosa —el galpón de los soldados— hay un muro grisáceo donde acaba el mundo del Colegio Militar Leoncio Prado." (págs. 19-20) Hacia un lado, inalcanzable, el edificio gris de la Administración, castillo kafkiano con sus cuatro pisos, sus corredores oscuros, sus antecámaras de pisos encerados:

"Alberto pensó que era absurdo no haberse dado cuenta en tres años del número de pisos que tenía ese edificio. Vedado para los cadetes, monstruo grisáceo y algo satánico porque allí se elaboraban las listas de los consignados y en él tenían su madriguera las autoridades del Colegio, el edificio de la Administración estaba tan lejos de las cuadras, en el espíritu de los cadetes, como el palacio arzobispal o la playa de Ancón." (pág. 281).

Lo que importa no es el individuo en sí, sino las categorías a que pertenece, en función de una institución despersonalizada para la cual cada hombre es sólo una particu-

lar ecuación cuyos factores son raza-apellido-riqueza-origen. Ante la muerte del Esclavo, las palabras del coronel son tajantes:

“Lo que interesa es saber qué error, qué equivocación ha causado la muerte del cadete. Esto no es un cuartel, señores! —Levantó su puño blancuzco —si le cae un balazo a un soldado, se le entierra y se acabó. Pero estos son alumnos, niños de su casa, por una cosa así se puede armar un tremendo lío. Y si el cadete hubiera sido hijo de un general?” (pág. 215).

En definitiva, ninguna institución funciona aislada del contorno. No existen los oasis ni las evasiones en una sociedad caótica. “. . . en cada linaje el deterioro ejerce su dominio”, es la cita de Belli que condensa el Epílogo. No se puede escapar de la corrupción, porque ella está instalada dentro mismo del hombre.

En la resolución de los destinos personales se adivina la mano de la organización social que los aplasta, alienándolos, restituyendo a su lugar cada una de las piezas de ajedrez que por un momento amenazaron perturbar el tablero. Jaguar, el antes impetuoso e indomable rebelde, terminará casado y con un modesto empleo terciario. El flaco Higueras, ex-compañero de averías, le dice en la última página: “no podemos vernos con frecuencia; tú te has vuelto un hombre serio y yo no me junto con hombres serios.” Alberto, que llegó a enfrentarse con el mismo coronel para vengar la muerte del Esclavo, será un burgués más de Miraflores, y el recuerdo del compañero muerto, un escozor cada vez menor, un malestar cada vez más vago en esa permanente evasión que es la vida cotidiana:

“Mentira, el recuerdo del Colegio despertaba aún esa inevitable sensación sombría y huraña bajo la cual su espíritu se contraía como una mimosa al contacto de la piel humana. Sólo que el malestar era cada vez más efímero, un pasajero granito de arena en el ojo, ya estaba bien de nuevo. . . ahora podía recordar muchas cosas como si se tratara de episodios de película. Pasaba días enteros sin evocar el rostro del Esclavo.” (pág. 328).

El propio Gamboa, oficial modelo, terminará desterrado. El, único iluso que creía en la eficiencia de la disciplina militar, que opinaba con sinceridad y optimismo:

“Nuestro país está como está porque no hay disciplina, ni orden. Lo único que se mantiene fuerte y sano, es el Ejército, gracias a su estructura, a su organización.” (pág. 262)

llegará a dudar:

“Ahora dudaba. Cómo confiar ciegamente en la superioridad después de lo ocurrido? Lo sensato sería tal vez hacer como los demás. Sin duda, el capitán Garrido tenía razón: Los reglamentos deben ser interpretados con cabeza, por encima de todo hay que cuidar su propia seguridad, su porvenir.” (pág. 313)

y enseguida optará por la renuncia definitiva y la evasión:

“Esta vez, estaba resuelto a no ocuparse más de esa historia, a no tomar iniciativa alguna... Lo que me haría bien esta noche, pensó, es una buena borrachera” (pág. 314).

Hacia el final, todo ha vuelto a la normalidad. Lo único definitivamente irrecuperable es la muerte del Esclavo, pero eso no importa al monstruo social: se han cumplido las leyes de la ciudad, las mismas de la selva: el hilo se ha cortado por su parte más débil, y en el Ejército (como fuera de sus muros), “todo sentimentalismo es criminal”, lo dice el coronel (pág. 212).

Con el Epílogo, la novela se cierra. Cumplida la parábola que los llevó en su punto más alto a la rebeldía, a la afirmación personal, a la búsqueda de la verdad, los personajes retornan al mundo del cual estuvieron apartados por tres años. Se reintegran anónimos, sometidos, al seno de la ciudad triunfante.

Es entonces cuando se impone al lector el planteamiento moral: Por qué Vargas Llosa ha elegido este final? Por qué deja a sus personajes hundirse en la impostura, permite

que sus impulsos más nobles sean sofocados, que el asesinato del Esclavo quede impune, la corrupción triunfante?

En el epílogo, evidenciando una notable voluntad de realismo, los personajes adquieren su verdadera dimensión humana. No hay héroes ni mártires, no hay ejemplares puros ni de una sola pieza; son solamente hombres, y como tales, egoístas e imperfectos. Todos aceptan el chantaje que la sociedad les impone, porque no son lo suficientemente limpios ni fuertes como para anteponer el bien social a sus intereses personales, como para afrontar el juicio público, la temida soledad en medio de los otros. Gamboa, porque tiene una mujer y una hija en quienes pensar; Alberto y Jaguar, porque llevan sus culpas secretas: el primero, sus novelitas pornográficas, su inconfesada envidia del Jaguar; el segundo, un crimen.

Nadie puede luchar contra sus propios condicionamientos; ésta es una constante en la obra de Vargas Llosa. Pensemos en la frustrada rebelión de los alumnos, en el cuento "Los jefes"; en la tan prontamente apagada protesta de Juan, en "El hermano menor", ante la injusticia cometida contra los indios; en la inutilidad de las tentativas para alejar al forastero que trae la corrupción a Piura, en "La casa verde". Es que para ser efectiva la rebeldía individual contra las imposiciones del ambiente, tendría que estar integrada dentro de un movimiento más vasto y organizado (y están todos incomunicados), o bien ser llevada a cabo por superhombres; pero el ámbito de la novela es el hombre, cada vez más el hombre-medio, cada vez menos el héroe nietzscheano.

Tanto en este aspecto de la presentación de los personajes, como en la adecuación a ellos de los distintos niveles de lenguaje y en las referencias ecológicas precisas (corroboradas con la presentación del plano de Lima al comienzo de la edición de Seix Barral), el autor evidencia su propósito de hacer realismo crítico en literatura. Acerca de la militancia del escritor, su actitud es coherente con lo manifestado en el ya citado reportaje de "Tiempos modernos":



“No soy partidario de la literatura militante. Cuando la novela se convierte en informe de defensa pierde su carácter novelístico porque persigue un objetivo limitado, inmediato. Reemplaza al periodismo, al panfleto, al ensayo; se pone en un plano que no le pertenece. La novela ciertamente influencia a la sociedad, cambia las conciencias, pero lentamente. Si el escritor se embarca en una literatura militante, pierde su libertad creadora, y para el artista ello es grave. Creo por el contrario en la literatura comprometida. Siendo latinoamericano creo en ello más que nadie; nosotros no debemos eludir la realidad, más aún, mismo si lo quisiéramos no podríamos hacerlo, pues nos sale al encuentro...”.

Su posición frente al mundo que presenta es la que él mismo alaba en Arguedas con respecto al indio:

“Arguedas, al mostrar al indio en sus diferentes situaciones, al descubrir el verdadero sentido de su actitud frente al blanco, al revelar el mundo de sueños y ambiciones que esconde el alma del indio, nos da todos los elementos de juicio necesarios para comprenderlo y llegar hasta él. Esa visión totalizadora de un mundo es el verdadero realismo literario.” (José María Arguedas **descubre al indio auténtico**, en *Visión del Perú*, N° 1, Lima, agosto de 1964, pág. 7)

“Arguedas no muestra hacia el indio conmiseración, benevolencia, ninguno de esos sentimientos que expresan sobre todo una **distancia** entre quien escribe y aquello sobre lo que escribe, sino una identidad previa y total: habla de la Sierra como de sí mismo. Por eso, aunque señale vicios y haga críticas, jamás parece un juez, siempre un testigo imparcial.” (id., pág. 6).

Pero inmediatamente agrega:

“Ahora bien, nadie puede engañarse. Arguedas es un escritor objetivo, pero a partir de una adhesión primera y radical con el indio. Esta adhesión nace de su amor por él, de la fascinación que ejerce en Arguedas la cultura quechua.”.

Nosotros tampoco podemos engañarnos: detrás de la pintura de una sociedad que aplasta al individuo, detrás del aparente retiro de escenas del autor, está él mismo, su filosofía pesimista, que no adhiere a ningún sistema ni halla ca-

minos abiertos; está el ámbito del mundo "expresado" implícita y explícitamente en su obra; están sus propias adhesiones y condicionamientos.

Cuáles son esos condicionamientos?

Su situación de arequipeño, de hombre del interior, serrano en Lima, extraño en el Colegio Militar, sudamericano en París. Su desarraigo geográfico se prolonga en su situación social: hombre de la clase media en un país cuya configuración social él mismo retrata en el citado artículo sobre Arguedas:

"en el Perú las clases sociales están separadas desde la Colonia por un sistema de compartimientos estancos" (pág. 3).

Más adelante, Vargas Llosa hace una declaración de fundamental importancia para comprender la situación de su propia novelística:

"...el Perú no es 'español' ni 'indio', sino esas dos cosas y, además, otras. Existe también una comunidad 'mestiza' y pequeños grupos demográficos dotados de personalidad propia: negros, chinos, indígenas selváticos. El proceso de integración de las dos unidades demográficas principales, la blanca y la india, es muy lento, pues ambas comunidades se mantienen separadas por una estructura económica que desde la colonia, impide al indio incorporarse a la vida oficial y concentra todos los privilegios —el dinero, la tierra, el poder político— en manos de una casta, que a su vez constituye una ridícula minoría dentro de la minoría blanca. La integración sólo comenzará a ser efectiva cuando aquella estructura sea reemplazada por otra, que destruya las barreras económicas que hoy separan a blancos, indios y mestizos y ofrezca a todos las mismas posibilidades. Pero atenagámonos a la situación actual del Perú. La integración no se ha producido ni puede producirse dentro del sistema vigente. Por lo tanto, resulta una pretensión irreal querer fundar una literatura peruana, exclusivamente en función de una de las comunidades culturales, renegando de las otras. No sería menos iluso creer que puede surgir una 'literatura proletaria' mientras la burguesía siga en el poder" (pág. 4).

Acorde con estas manifestaciones, la literatura de Vargas Llosa se identifica socialmente con la clase media a que él mismo pertenece, y demuestra tender hacia las clases y razas más oprimidas con una simpatía muy cercana a la compasión y a la resignación pasiva, que aceptan tácitamente las diferencias de niveles. Su actitud frente al indio, por ejemplo, es "protectora": en el cuento "El hermano menor", los indios son buenos y pasivos. Los blancos los explotan y ellos no protestan, no se presenta su punto de vista. El hermano menor, en un rasgo tan justiciero como efímero, se rebela, abre a los indios la puerta de su encierro, "La Mugre", injuria a sus hermanos, pero finalmente deja que todo siga como antes. Con respecto a los negros, la actitud es casi despreciativa. En "Los jefes", uno de los personajes más detestables, Jamaiquino, es un negro. "Eres un negro sucio", le dice la Sra. Mercedes (pág. 116).

Vallano, el negro que aparece en "La ciudad y los perros", es una figura opaca, que no presenta rasgos destacados. Alberto, el personaje que detenta una mayor tendencia a las diferenciaciones sociales, lo ofende con expresiones que parecen ser aceptadas por el consenso general, y ante las cuales Vallano no reacciona: "cobarde como todos los negros" (p. 20), "quién se fía de un negro" (21), "Negro que ladra no muerde" (124).

Los serranos parecen constituir otro grupo humano generalmente considerado inferior, aunque su actitud es más orgullosa que la de los indios y negros:

"Alberto entra al baño. Lo miran una docena de rostros fatigados; el humo cubre el recinto como un toldo sobre las cabezas de los imaginarias. Ningún conocido: caras idénticas, oscuras, toscas.

—Han visto al Jaguar?

—No ha venido.

—Qué juegan?

—Póquer. Entrás? Primero tienes que hacer de campana un cuarto de hora.

—No juego con serranos—dice Alberto, a la vez que se lleva las manos al sexo y apunta hacia los jugadores—. Sólo me los tiro.

—Lárgate, poeta —dice uno—. Y no friegues.

—Pasaré un parte al capitán —dice Alberto, dando media vuelta—. Los serranos se juegan los piojos al póquer durante el servicio.

Escucha que lo insultan." (págs. 21-22).

La banda del ratero del Rajas está formada por "zambos, chinos y serranos."

En cambio, las figuras protagónicas suelen ser blancos: Alberto, Gamboa, el Jaguar, cuyo retrato aparece como lo ve Gamboa: "su rostro escapaba a la generalidad: la mayoría de los cadetes tenían la piel oscura y las facciones angulosas. Gamboa veía una cara blanca, los cabellos y las pestañas parecían rubios" (pág. 268).

Alberto es el cadete que proviene de la clase más acomodada; su apellido es ilustre, su familia rica, viven en Miraflores. Las partes centradas en él son las que predominan. Por su vocación de escritor novel tal vez el autor se identifica en parte con él; pese a que lo desenmascara, en la obra le da evidentemente un papel preponderante. Es el único que logra acceder a la oficina del coronel, al edificio inalcanzable de la Administración, aun cuando allí se sienta impotente y humillado.

Alberto aplica en todo su clasismo, aún en el amor. Cuando ve por primera vez a Teresa, que es pobre y está unida al recuerdo del Esclavo, de las humillaciones sufridas en el Colegio, dice: "Ya sabía que era fea" (p. 85). En cambio, al encontrarse con Marcela, que es rica y se casará con él, piensa: "Qué bonita es" (328).

Teresa es inalcanzable para el Esclavo, poco para Alberto, e igual al Jaguar, con quien se casará. El matrimonio sólo se da entre iguales; este detalle revela la escasa movilidad de los grupos, la situación de subdesarrollo.

A través de las impresiones de Alberto, todo lo referente al Colegio aparece gris, opaco, desagradable; parece unir lo feo, oscuro, con la sensación de igualdad, humillación, impotencia, soledad, enfrentamiento consigo mismo.

“Sólo por el exterior—altos muros grises y mohosos— (el edificio de la Administración) se parecía a los otros locales del Colegio. El vestíbulo, con una gruesa alfombra que silenciaba las pisadas, estaba iluminado por una luz artificial muy fuerte y Alberto cerró los ojos varias veces, cegado.” (280-281).

Notemos el contraste entre el exterior y el interior de este edificio donde se refugia el poder: afuera, sombras; adentro, una luz hipócrita, artificial, que molesta. En cambio, cuando sale del Colegio, recupera su mundo familiar, que reúne para él todo lo hermoso, cálido, protector; la riqueza, el bienestar:

“Había una luz blanca y penetrante que parecía brotar de los techos de las casas y elevarse verticalmente hacia el cielo sin nubes. Alberto tenía la sensación de que sus ojos estallarían al encontrar los reflejos, si miraba fijamente una de esas fachadas de ventanales amplios, que absorbían y despedían el sol como esponjas multicolores.” “Miró su reloj: no vio la hora, sus ojos quedaron embelesados por el brillo fascinante de las agujas de la esfera, la corona, la cadena dorada. Era un reloj muy hermoso, de oro puro.” (327).

“Al principio... se sentía un poco intimidado en el mundo de su infancia, después del oscuro paréntesis de tres años que lo había arrebatado a las cosas hermosas. Ahora estaba siempre seguro y podía bromear sin descanso, mirar a los otros de igual a igual y, a veces con cierta superioridad.” (329).

Por otra parte, las figuras más encumbradas, los que tienen el Poder, son pintados siempre con signos negativos, ridículos. El mayor “era un hombre obeso y colorado, con un bigotillo rojizo que no llegaba a las comisuras de los labios”. Mientras leía el parte “trataba de morderse los pelos rojizos del bigote, pero sus dientes eran muy pequeñitos y sólo alcanzaban a arañar los labios e irritarlos” (275). En cuanto al coronel: “su puño era blanco y pequeñito, no inspiraba respeto” (213); cuando estaba solo, se rascaba su prominente barriga; daba “pasos de gaviota”, tenía “una vocecita aguda”. Estos rasgos se repiten en **Los jefes**, en la figura del director Ferrufino: “pequeño, amoratado... los pasitos breves

y chuecos, como de pato" (Pág. 12). "Quería aparentar sorna y despreocupación, pero no ignorábamos que su sonrisa era forzada y que en el fondo de ese cuerpo rechoncho había temor y odio." (19).

En el mismo empecinamiento con que estos seres ridículos y poderosos defienden sus fueros, en los continuos chantajes a que deben recurrir para mantenerlos, se oculta el secreto temor de ver que su edificio se derrumba.

El autor condena la realidad que presenta, pero no da soluciones para salir de ella. Su actitud pasiva y fatalista revela un nihilismo propicio a la aceptación de sus pautas. Esto se evidencia, por ejemplo, en el hecho de que la única culpa que todos condenan es la **delación**. Ahora bien: qué significado tiene la delación? No es la mera venganza. El Esclavo medita: "todos en el Colegio respetaban la venganza. Y sin embargo, en el fondo de su corazón, algo lo acusaba. "No voy a traicionar al Círculo, pensó, sino a todo el año, a todos los cadetes." (120) Y ese único acto suyo lo empuja a la muerte. En cambio, Alberto delata y no es condenado. La diferencia está en los planos. En una sociedad sin clases, la delación sería una virtud, pues el que delinque se convierte en enemigo común. Pero en una comunidad "de compartimientos estancos", se puede ejercer la venganza entre iguales; mas la delación implica traición al grupo, revelación de sus secretos a alguien de un estrato superior. Al condenar la delación, Vargas Llosa está condicionado por la moral de su sociedad estratificada, está ubicado **dentro** de ella; inconscientemente, la aprueba.

Asimismo, no parece en el fondo aceptar la integración, el mestizaje. Es significativo el hecho de que el personaje más despreciable de la obra que tratamos, Paulino, sea producto de una mezcla, "el injerto: ojos rasgados de japonés, ancha jeta de negro, pómulos y mentón cobrizos de indio, pelos lacios." (102-103) Esto nos demuestra hasta qué punto un escritor no puede liberarse de la influencia de su medio, aún cuando lo condene.

## ESTRUCTURA Y TECNICA DE LA NOVELA

La preocupación por la técnica es fundamental para Vargas Llosa. En el reportaje antes citado, aparecido en *Tiempos Modernos*, dijo: "La novela no es un simple testimonio, ella debe expresarse en el interior de una técnica" (pág. 3).

En su artículo sobre Arguedas manifiesta:

"La significación moral y social de una obra presupone un coeficiente estético. Si no es así, no hay literatura. Las buenas intenciones no sirven para nada si no van acompañadas, o precedidas mejor de eso que los románticos llamaban "*inspiración*", los simbolistas "*rigor*" y los realistas "*conciencia profesional*". El escritor tiene un compromiso con los demás y, a la vez, consigo mismo; con su tiempo y simultáneamente, con su propia vocación." (pág. 4).

Confirman estas declaraciones la cuidadosa elección de adecuadas formas lingüísticas, estructurales y técnicas expresivas que la novela revela.

Su estructura es cerrada. Consta de dos partes de extensión pareja, divididas cada una en 8 especie de capítulos, que a su vez se subdividen en escenas (en el número de 1 a 10 por cada capítulo), y un Epílogo, de tres escenas.

En la primera parte se presentan el ambiente, los personajes, y el germen de todos los elementos de la trama que se irá desarrollando. El clímax se alcanza con la muerte del Esclavo, especie de eje enclavado al final de esta primera parte, que hace girar y variar precipitadamente la acción hacia la segunda parte, más tensa y dramática. Aquí los impostores se desnudan, asumen la íntima tragedia de su enajenación y están a punto de hacer estallar las estructuras que los aplastan. Pero al final ceden, egresan del Colegio, y el Epílogo nos los muestra en su proyección fuera del Leoncio Prado, en tres escenas que se alejan cada vez más hacia el futuro. La trama no queda abierta; lo que queda libre es el juicio del lector, cuyo papel se reduce al del observador pasivo: no puede cambiar las cosas, sólo juzgarlas. Al final los destinos quedan definitivamente resueltos.

Dentro de esta trama cerrada, no hay un desarrollo único, lineal. Percibimos la influencia de la técnica del montaje cinematográfico en la variedad y alternancia de los enfoques, cada uno de los cuales corresponde a un estilo, un lenguaje y un "tempo" propios, formando su entrelazamiento una trama compleja como la sociedad estratificada que representa. El ritmo es movido, los desplazamientos son frecuentes. Las distintas escenas, que alternan entre sí, siguen los hilos de diversas historias que podrían formar aisladamente otras tantas novelas: la del Jaguar, de Alberto, del Esclavo, de Gamboa, del Colegio Leoncio Prado.

La técnica empleada combina aportes del "nouveau roman" (objetivismo, monólogo interior, irracionalismo, dislocación del tiempo, movilidad cinematográfica), con las modalidades expresivas tradicionales de la novela (progresión temporal, presentación, desenlace y conclusión, distancia del narrador, su mirada omnisciente). Lo nuevo está en la ductilidad con que Vargas Llosa combina las distintas técnicas, se sirve de ellas sin esclavizarse a ninguna en particular. Así como en la realidad contradictoria de que da testimonio, se percibe, sobre un fondo estático y regresivo, la influencia inquietante de elementos nuevos que la amenazan, en la realidad distinta que es la novela, se distingue, sobre el trasfondo de una técnica tradicional, la presencia, cada vez más intensificada hacia el final, de formas revolucionarias.

El ojo de la cámara del narrador se sitúa en cuatro planos distintos, que se adentran cada vez más en los personajes, y corresponden a otras tantas técnicas y niveles de lenguaje: 1) ojo inmóvil; 2) ojo móvil; 3) monólogo tradicional; 4) monólogo interior.

1) El **ojo inmóvil**: Supone un hablante básico que narra en tercera persona, y está situado en el Colegio, a una distancia de los personajes que le permite ser imparcial y abarcar el cuadro de conjunto. Presenta a los cadetes y oficiales en la acción y en el diálogo; describe los ambientes y las costumbres. Ejemplo:



“Cuando el viento de la madrugada irrumpe sobre La Perla, empujando la neblina hacia el mar y disolviéndola, y el recinto del Colegio Militar Leoncio Prado se aclara como una habitación colmada de humo cuyas ventanas acaban de abrirse, un soldado anónimo aparece bostezando en el umbral del galpón y avanza restregándose los ojos hacia las cuadras...” (comienzo de la 2a. parte, pág. 35).

El narrador, con su presente impersonal, presenta el ambiente que sirve de fondo, da idea de permanencia, de rutina ajena a la voluntad de los personajes. A la vez que describe una realidad común, recupera para el lector su oculto sentido poético.

2) **El ojo móvil:** El narrador usa también la 3a. persona, pero disminuye su alejamiento, abandona un poco su imparcialidad para acercar el foco de su cámara a determinada persona, que asume entonces un rol protagónico; lo sigue en sus movimientos, diálogos, reflexiones; se identifica con su particular perspectiva y se limita a ella, ganando en penetración humana lo que pierde en ubicuidad.

Los personajes enfocados con esta técnica son Alberto, el Esclavo y Gamboa, que agrupan a su alrededor otras figuras que por momentos pasan a primer plano: Teresa, el capitán, el mayor, el Flaco Higuera, Jaguar, etc. De esta manera se va enriqueciendo el cuadro ambiental.

**Alberto** es el personaje más seguido por la cámara, el que le da más movilidad. Podemos conocer sus acciones, sus pensamientos (que aparecen entrecomillados), los rasgos de su personalidad. Rasgos permanentes en él son por ejemplo, la mentira y la hipocresía, que descubrimos en el contraste entre lo que dice y lo que piensa, así como en las opiniones de los demás personajes.

La cámara se identifica a menudo con la mirada de Alberto y nos da su perspectiva en cuadros de un expresionismo cinematográfico:

“Se abre la puerta del baño. Alberto ve la cara pálida del Esclavo: las literas lo degüellan a medida que avanza. Está pei-

nado y afeitado. "Se levanta antes de la diana para llegar primero a la fila", piensa Alberto. Cierra los ojos. Siente que el Esclavo se detiene junto a su cama y le toca el hombro. Entrea-bre los ojos: La cabeza del Esclavo culmina un cuerpo esquelético, devorado por el pijama azul." (pág. 36).

En toda la escena VIII de la 2a. parte, la cámara sigue la visión del único ojo que los vendajes dejan libre a Alberto; lo acompaña, en toda la obra, dentro y fuera del Colegio, en sus andanzas por Miraflores, sus encuentros con sus padres, con Teresa, con la Pies Dorados, en el ómnibus, en su conversación telefónica con Gamboa; retrocediendo en el tiempo, lo presenta en sus amoríos frustrados con Helena, en su relación con los amigos de infancia.

A través de la mirada de Alberto descubrimos nada menos que la disolución del Círculo, en un movido cuadro de gestos y ademanes:

"Ese día, Alberto lo había observado desde lejos, durante el recreo. El Jaguar abandonó el patio de las aulas y estuvo caminando por el descampado, con las manos en los bolsillos, pateando piedrecitas. El Boa se le acercó y se puso a caminar a su lado. Sin duda, discutieron: el Boa movía la cabeza y agitaba los puños. Luego se alejó. En el segundo recreo, el Jaguar hizo lo mismo. Esta vez se le acercó el Rulos, pero apenas estuvo a su alcance, el Jaguar le dio un empujón y el Rulos volvió a las aulas, ruborizado." (pág. 316).

Estas partes centradas en Alberto nos descubren asimismo la mayor riqueza impresionista; matices, planos, juegos de luces y sombras, sensaciones que hacen vívidas las imágenes presentadas. Ej.:

"...Era la hora ambigua, indecisa, en que la tarde y la noche se equilibran y como neutralizan. Una media sombra destrozaba la perspectiva de las cuadras, respetaba los perfiles de los cadetes envueltos en sus gruesos sacones, pero borraba las facciones, igualaba en un color ceniza el patio que era gris claro, los muros, las pistas de desfile casi blanca y el descampado desierto. La claridad hipócrita falsificaba también el movimiento

y el ruido: todos parecían andar más de prisa o más despacio en la luz moribunda y hablar entre dientes, murmurar o chillar y cuando dos cuerpos se juntaban, parecían acariciarse, pelear. Alberto avanzó hacia el descampado subiéndose el cuello del sacón... Fue hasta el baño de las aulas. En el umbral del recinto sumido en tinieblas-sobre los excusados brillaban algunos puntos rojos-gritó: Jaguar! Nadie respondió, pero comprendió que todos lo miraban: las candelas se habían inmovilizado... Desde la puerta vio un punto luminoso y una silueta." (pág. 317).

El ojo móvil se coloca otras veces al lado del Esclavo (seis veces en total: cinco en la primera parte, y una en la segunda, después que el Esclavo ha muerto). Estas seis partes están enfocadas desde el momento en que un acto del Esclavo lo lleva al primer plano: la delación, y esa continua referencia explica su paralelismo: todas comienzan con la frase: HA OLVIDADO. El Esclavo ha olvidado su llegada a Lima desde Chiclayo, los días siguientes, "monótonos y humillantes, ese mediodía claro, sin llovizna y sin sol", en que se decidió su ingreso al Colegio. "Ha olvidado los hechos minúsculos, idénticos, que constituían su vida, esos días que siguieron al descubrimiento de que tampoco podía confiar en su madre, pero no ha olvidado el desánimo, la amargura, el rencor, el miedo que reinaba en su corazón y ocupaban sus noches" (pág. 150).

La prosa se carga de sentimentalismo, se vuelve poética. El narrador se coloca frente al Esclavo en una actitud **compasiva**, detrás de la cual descubrimos en él al condenado. Pero no hay una total identificación simpática: lo presenta a menudo como un cobarde, lo describe con una "cara tímida y rastrera" (pág. 26). Es casi explicable que sea la víctima de un mundo despiadado e inhóspito.

3) **Los monólogos del Jaguar** son doce, y están en su mayoría dentro de la segunda parte. El Jaguar asume la primera persona, pero sus parlamentos presuponen la presencia de un interlocutor o público que lo escucha contar sus recuerdos. La historia que narra se desenvuelve en progresión lineal y nos remite a la época anterior a su ingreso al Leoncio

Prado. Concluyen cuando su padrino le anuncia: "Sabes, muchacho? Hemos decidido hacer de ti un hombre de provecho. Te voy a inscribir como candidato al Colegio Militar." (pág. 301) Los recuerdos del Jaguar comprenden su infancia, su enamoramiento por Teresa, la relación con el Flaco Higuera, y nos permiten comprender su diferencia con la infancia de los demás personajes, a través de numerosos detalles. Por ejemplo: el narrador cuenta, asumiendo la perspectiva de Alberto, que éste asistía al Colegio La Salle, que, "aunque es un colegio para niños decentes, está en el corazón de Breña, donde pululan los zambos y los obreros" (p. 29) Pero cuando Jaguar y Teresa eran niños, se cruzaban con los alumnos del La Salle y comentaban: "Son unos maricas, le decía (Jaguar); no tienen ni para comenzar con los del Dos de Mayo. Esos blanquiñosos se parecen a los del Colegio de los Hermanos Maristas del Callao, que juegan al fútbol como mujeres; les cae una patada y se ponen a llamar a sus mamás; mírales las caras, nomás. Ella se reía..." (pág. 177) Se le ocurre al lector pensar: Cuántas veces se habrán cruzado Jaguar y Teresa con Alberto? Qué oculto azar se complace en jugar y entremezclar sus destinos? A pesar que la ductilidad del autor, su presentación de las dos perspectivas, nos lleva inconscientemente a tomar partido.

4) En los **monólogos interiores** (trece en total), el autor parece retirarse completamente hasta desaparecer, la cámara se instala dentro del Boa. El estilo varía profundamente. El lenguaje, oral o íntimo, es más suelto, más popular, abunda en incoherencias, el ritmo es atropellado:

"Quieta, perra, saca tus malditos dientes, Malpapeadita. Y estaba lleno de gente, los soldados habían traído sillas del comedor o eso fue otra vez, pero digamos que estaba lleno de gente, imposible distinguir al general Mendoza entre tanto uniforme. El que tiene más medallas y me voy a quedar seco de risa si me acuerdo del micro, el colmo de la mala suerte, cómo nos divertimos, me voy a hacer pis de risa, me corto la cabeza que si está Gamboa, voy a reventar de tanta risa si me acuerdo del micro." (pág. 66).

Los monólogos del Boa nos presentan la jerga propia de los estudiantes, sus interjecciones: "Pirinolas!" etc. (pág. 61), sus luchas, sus impulsos elementales; se enriquecen con onomatopeyas: "un latigazo por quí, chajuí; un latigazo por allá, chajuá; chajuí, chajuá, cuarto, cuarto, ra-rá-rá" (pág. 67); nos descubre la resonancia íntima de los sucesos externos, desde la perspectiva de un cadete como tantos que en la situación de soledad se expresa sin las trabas que imponen las presencias ajenas. A veces Boa pareciera estar hablándole a alguien: "...los animales no son inteligentes y vaya usted a saber lo que se le metió en la cabeza." (pág. 180); frecuentemente se dirige a la perra, pero estos interlocutores imaginarios o callados no son más que desdoblamientos de sí mismo, no alteran la esencia de los soliloquios.

La peculiaridad del Boa reside en su machismo elemental, en su superioridad basada únicamente en el tamaño nada común de sus órganos sexuales. El y Jaguar llevan apodos de animales, que denotan su posición de privilegio en el plano meramente vegetativo. Pero la sociedad exige algo más: la astucia, y el Jaguar la posee, por eso lo envidia, como los demás:

"Siempre sueño que me le acerco por detrás y lo noqueo y le doy en el suelo, juach, paf, kraj. A ver qué hace cuando despierta. El Rulos también debe pensar en eso. El Jaguar es una bestia, Boa un bruto como no hay dos, me dijo esta tarde, viste cómo adivinó lo del serrano, cómo se rió?... Me gustaría que lo fregaran al Jaguar, a ver qué cara pone, nadie lo friega nunca, eso nunca, eso es lo que da más pica, todo se lo adivina." (pág. 141).

Pero el requerimiento principal para triunfar, en el mundo de los mayores, trasciende el valor o la habilidad personales: es la posición, la fortuna, el nacimiento, que es lo que posee Alberto.

Vargas Llosa elige al Boa para sus monólogos interiores porque es el más puro y espontáneo; un testigo que nos presenta las cosas al desnudo, sin el tamiz racional o pre-

juicioso que la sociedad impone. Además, es el que está más ubicado en su edad, entre los personajes principales. El Jaguar y Alberto son maduros, casi viejos, dentro de su grupo. La perspectiva del Boa enriquece a "La ciudad y los perros" con elementos requeridos por el "nouveau roman", del cual dice M. Albéres, en su ya citada **Histoire du roman moderne**:

"Como la poesía post-baudelairiana, la 'novela nueva' se aplica a descubrir lo 'real poético' antes que sea deformado y vuelto banal por la honesta convención de visión de las cosas que los hombres han decidido tener entre ellos. Ella rehuye ese mundo reconstruido que es el del narrador y el del novelista, en favor de un mundo salvaje donde no es todo explicado y comentado como en la escuela primaria. En lugar de este universo de 'significaciones' (psicológicas, lógicas, sociales, funcionales), sería necesario ensayar la construcción de un mundo más sólido, más **inmediato**" (cit. de Robbes Grillet).

"Así —principio puritano de la 'nueva novela'—, toda evocación novelística de los fenómenos humanos estaría manchada por un pecado original: querer explicarlo todo antes de haber comprendido nada...

Para liberarse, purificarse de este pecado, conviene tomar la realidad humana al nivel, elemental y complejo a la vez, en que ella es todavía inexplicable, incomprensible. Que un mismo suceso sea visto bajo muchos ángulos diferentes... o que muchos sucesos se mezclen sin cuidarse de la cronología... se trata de sugerir, de hacer reencontrar, detrás de la realidad convencional, lo que es necesario llamar **intrarrealidad**, pues la palabra surrealidad ya ha sido empleada en otro sentido." (pág. 413-414).

La dialéctica entre las formas nuevas y las tradicionales dan una fisonomía peculiar a la novela de Vargas Llosa, valioso ejemplo de juego tenso y equilibrado entre la necesidad de cambio, de liberación creadora, y la íntima adhesión al mundo que la condiciona, y del cual nos da un vívido testimonio.

# Víctor Andrés Belaúnde

(1883-1966)

por JOSE AGUSTIN DE LA PUENTE Y CANDAMO

SIN pensar en las fechas capitales de su vida, sin atender a los cargos y a las funciones directivas que desempeña, sin considerar sus fichas bibliográficas esenciales, sin atender a lo que podría definirse como historia externa, importa pensar en estos apuntes de homenaje y de recuerdo, en el hombre y en su vocación irrenunciable de peruano.

Es Belaúnde un peruanista, un hombre culto, un creyente. Estas tres notas, eventualmente, lo tipifican y él las vive en su múltiple expresión de maestro, de internacionista, de estudioso y gran lector.

En "Perú vivo", texto que redacta en el último año de su vida, habla de su vocación, de su destino. "Dentro de la limitación de mis facultades y con la palmaria ayuda de Dios, podría decir que mi destino ha sido defender los derechos territoriales del Perú en la tremenda complejidad de sus cinco asuntos de frontera; escrutar a través de la geografía y de la historia los elementos esenciales de la Patria, de eso que en un nuevo vocablo he llamado "Peruanidad", y difundir en nuestro medio la concepción cristiana de la vida, uniéndola a la gran tradición filosófica, y señalando su asombrosa palpitación vital en la cultura de Occidente".

El es peruanista —lo recordé en días cercanos a su muerte— por una vieja raíz que gana en su ambiente arequipeño y por un dibujo íntegro del país, trazado en contacto con la naturaleza, con los hombres, y con los grandes libros y archivos nuestros.

Se mueve con gran seguridad en temas geográficos, históricos, literarios, en todo aspecto de la vida peruana, y

puede decirse sin exaltación afectiva que no es sólo Belaúnde un excelente conocedor del Perú sino algo que importa más, es un hombre que interpreta con rigor el estilo de la nacionalidad.

El territorio, el paisaje que tanto quería, ese gozo suyo frente a la aurora y el crepúsculo, las múltiples interpretaciones que formulara en contorno de la belleza del panorama, su entusiasmo frente a la campiña arequipeña, el contacto con las descripciones de caminos, de quebradas y valles en sus estudios de los problemas de límites, todo lo acercó a nuestro territorio y vio en él parte orgánica del Perú y encontró que esa unidad territorial que ganaron los Incas fue uno de los grandes legados al Perú permanente y atadura intocable entre el Perú permanente y el Imperio de los Incas. Es Belaúnde, lo dice en diversas páginas, un hombre que quiere con amor orgánico el paisaje peruano.

No es Belaúnde, ni quiere serlo, un erudito en el conocimiento histórico peruano, mas, si tiene la amplia información, el aparato crítico necesario, al interpretar la historia del Perú; y en esa interpretación exalta siempre con entusiasmo, en el libro, en clases, en artículos y en la conversación amistosa, ese valor de unidad espiritual, de continuidad a través de siglos que forma al Perú con su carácter.

Hay en "Peruanidad" bellísimos fragmentos que subrayan como un país con múltiples variedades sociales, con contrapuestas situaciones geográficas, y con tan diversas etapas históricas, mantiene a través de todo lo aparentemente fragmentario una continuidad en la progresiva creación del tipo humano y en la progresiva creación, asimismo, de una sociedad que asumiría —usaba el término teológico con entusiasmo— todos los valores forjadores del alma del Perú.

Nada mejor que sus palabras para conocer su noción del Perú y su optimismo frente al destino de la nación. "La teoría de la "síntesis viviente", tenía su aplicación al Perú desde su punto de vista cultural. Nuestro país presentaba un caso extraordinario de transculturación. La cultura hispánica debía asimilar y asumir los aspectos valiosos de las civi-



lizaciones autóctonas. En el Perú se vieron realizadas la transformación biológica por el mestizaje, la transformación económica por la introducción de nuevas especies y la transformación cultural por la religión y la ética cristiana. Era nuestro claro destino mantener el legado magnífico del Inca-rio, de conquista del medio, de unidad política, de difusión cultural y de bienestar social, agregando la familia inviolable, el cabildo autónomo, la concepción humanista de la vida y el culto de la libertad”.

Fervoroso creyente en el Perú integral, en el Perú de la síntesis viviente, en el Perú mestizo, Belaúnde se irrita con afecto de peruano cuando comenta las afirmaciones que se-pan, reducen o recortan la vida del Perú.

El conocimiento de la historia, de nuestro paisaje; el conocimiento de caminos, de hombres, de cosas y de recuerdos nuestros, el cariño a la tradición, su vocación de gran lector y de hombre analítico y con excelente habilidad para descubrir la fórmula oportuna, todo él integro, con su sangre y sus ilusiones, entrégase a la defensa de los derechos del Perú en nuestros pleitos de frontera.

El archivo de límites, la comisión consultiva de Relaciones Exteriores, conferencias internacionales, múltiples memorandos que redacta con calor y naturalidad, toda la dirección de la vida internacional del Perú habla de la obra de Víctor Andrés Belaúnde, y su nombre, sus hallazgos, su simpatía y su enérgico diálogo, todo está vinculado con esa afirmación doctrinal y legal de los títulos del Perú.

Sin ninguna deformación de la verdad, lo dije hace pocos días, es Belaúnde un peruano con todas las consecuencias, un peruano fiel a su vocación y a la imagen del Perú.

Pero este peruano vive su confesión nacional dentro de un contexto de hombre culto. En el mundo que ahora vivimos, de especialistas y de límites en la vida de la inteligencia, Belaúnde es un ejemplo de optimismo en la calidad humana, de amor a la lectura, de un interés ilimitado por las grandes cosas, de finura artística, de sensibilidad frente a la belleza en sus múltiples manifestaciones. En el diálogo con él, quien

nunca lo hubiera tratado, habría descubierto a los pocos minutos como el interlocutor era un hombre con verdadera devoción por los temas capitales de la historia y de su tiempo.

Y al peruanista y al hombre culto, para que la configuración de Belaúnde no aparezca mutilada, hay que pensar en el creyente.

En el texto antes citado habla de "mi conversión al Catolicismo" y dice así "en la quieta y hogareña vida provinciana de los Estados Unidos o en el París sin tentaciones de inútil mundanismo reanudé, por gravitación natural de mi espíritu, mis viejos soliloquios metafísicos. De la divinidad de Cristo a las que me llevaron misteriosamente combinados las lecturas de Pascal y de Renán, pasé a la gozosa contemplación y a la plena vivencia de la fe en la Iglesia Católica. Mi conversión debía determinar una nueva orientación de mis lecturas y meditaciones en el tiempo libre que me dejaban los discursos y las conferencias. Se imponía reanudar las remotas preocupaciones de mi infancia sobre los fundamentos en mi fe, en realidad, la vuelta a ella me brindaba un campo inmenso, intuído o entrevisto en mi adolescencia y comienzo de la juventud y que ahora se presentaba con la atracción de tremendas perspectivas".

Y vive su catolicismo al modo de su estructura humana, de su tono. Es polémico cuando la necesidad lo lleva a ello, pero siempre cordial y nunca duro con la gente; preciso en la formación teológica, exuberante en la cita de los grandes autores de su cariño, lector habitual de la Escritura, amante sincerísimo de la liturgia, encuentra en la comunidad sacramental el apoyo mejor para su vida y para la ilusión que lo acompaña con alegre empaque en los tiempos de su ancianidad sin jubilaciones, con la vehemencia de sus años maduros que atiende proyectos con el gozo de un muchacho que no piensa en las limitaciones del tiempo.

# Crítica de Libros

## "EL PERU EN CADA LINEA"

En **Los pasos contados**, primera parte de sus caudalosas memorias, Corpus Barga escribe: "Los mismos articulistas han hecho un melancólico lugar común de pensar que sus artículos pasan, como las hojas, mientras los libros permanecen, como los árboles (como los árboles que no se convierten en libros). Basta visitar una hemeroteca y una librería de viejo para comprobar lo falso de tal manera de ver. Un periódico (de alguna importancia) se conserva. La colección secular de un gran diario es un monumento". El torrencial, admirable prosista español tiene razón: el buen periodismo queda, lo que se escribe para un día puede vivir para siempre. Aurelio Miró Quesada S. es uno de los pocos hombres que, entre los que escriben para periódicos en el Perú, puede aspirar a esa perennidad —palabra que en este caso quiere designar una suerte de actualidad honda, definitiva, que se ilumina y se enriquece con el tiempo. Y puede aspirar a ella por partida doble: no sólo como articulista, que vive atento al latido del acontecer para entresacar de él los motivos profundos que lo conmueven, sino como celebrado cultor de otro género típicamente circunstancial e ingrato: la oratoria académica, esa ilustre tradición que tantos han infamado y rebajado a torneo de palabrería y bostezos. A ambas actividades, AMQS ha aportado

su lúcida pasión historiográfica, su rigor de investigador, su erudición y su vasta cultura. Con esas virtudes e instrumentos, ha ido cosechando una obra (que anda repartida en periódicos y revistas, y en algunos cuantos valiosos libros) en la que alienta una persistente afirmación peruana —la de un Perú mestizo, sin renuncia a ninguno de los siglos de su historia —comprendida en la exaltación de su tradición hispánica y occidental. Con todo orgullo, pero sin ninguna exageración, AMQS podría poner su obra bajo el lema que él mismo ha ideado: "El Perú en cada línea". Es el lema implícito de los **Veinte temas peruanos** (1) que recientemente ha publicado para recoger por partes iguales algunos ejemplos de su labor como ensayista periodístico y como orador: diez artículos o series de artículos, diez discursos académicos y de divulgación histórica.

La parte medular del libro está en las dos primeras secciones. Los "Discursos académicos" son de sumo interés: en "El Virreynato y la conciencia nacional del Perú" afirma y demuestra cómo, dentro de la misma época colonial, se fue forjando la conciencia nacional y cómo del re-

(1) Aurelio Miró Quesada S., **Veinte temas peruanos**, Lima, 1966, 474 págs.

sentimiento y el recelo de los criollos nació la certeza y el orgullo de pertenecer a un país que, aun girando en la órbita hispánica, era distinto de él AMQS. insiste en señalar que los innegables abusos y crueldades sufridos por el indígena y la postergación de los criollos no tuvieron un tinte de discriminación racial, sino que eran formas de una "explotación material y económica", y que negar que los 300 años de dominación española son "una parte profunda y trascendente de nuestra vida nacional", sería como arrancarnos "un pedazo de nosotros mismos". Muy semejantes conceptos se desarrollan en "Idea y proceso del mestizaje en el Perú" donde rastrea la huella del mestizo peruano desde los albores de la Colonia y prueba que es una línea vectorial de nuestro ser nacional. "Lo peruano en Pedro Peralta" es una de las imágenes más ecuánimes e incitantes que hayamos leído del monstruoso y casi ilegible Peralta. No es un elogio: es una cautelosa indagación por su real valor y situación dentro de nuestra historia literaria. A la vez que reconoce que el enciclopedismo de Peralta carece de "una individualización de carácter personal", que todo en él invita a no leerlo, penetra en la maraña inacabable de su obra y busca en ella algún testimonio de su peruanidad que no sean los elogios retóricos y artificiales de su **Lima fundada**. Con paciencia y ojo zahorí, AMQS halla la prueba: la **Relación de Gobierno del Virrey Marqués de Castelfuerte**, redactada por Peralta; allí, al amparo de un ilustre nombre ajeno, Peralta aparece hablando de las riquezas naturales del Perú, de su economía, de los indios y criollos. Hecho su descubrimiento, el autor invita a estudiar al caso Peralta

para "ver si, continuando su fama de tres siglos, bajo su peluca afrancesada hay un cerebro vigoroso y si, bajo su ropa negra y su cuello de encaje, hay un temblor humano y un corazón iluminado". En su conocido estudio "Lope de Vega y el Perú" hace un minucioso recuento de las relaciones entre el gran poeta y nuestro país: las referencias a "Atabalipa", a Drake, la lectura del **Arauco Domado** de Pedro de Oña, los "peruleros" que aparecen en sus obras, la puesta de las obras de Lope en Lima, los elogios al Virrey Montesclaros en el **Laurel de Apolo** y a Fray Diego de Hojeda en **La Cristiada**, el enigma de "Amarilis indiana" (sobre cuyo problema de identidad ofrece una apretada y actualizada síntesis), etc.

La segunda parte se abre con "Carlos V, Emperador de tres mundos", cabal retrato del fabuloso Rey de España en cuyo reinado se reflejan las preocupaciones del Nuevo Mundo y del Perú. En "Gloria y leyenda de la isla del Gallo" investiga sobre la exactitud de la famosa frase de Pizarro que decidió la Conquista del Perú. "Francisco Fernández de Córdoba, criollo del Perú" echa luz sobre este desconocido personaje que se afirmó criollo ya a comienzos del XVII, a quien pertenece una frase memorable de elogio al país; compara lo que cantaron los poetas antiguos con la realidad de la patria y sentencia: "Todo es fábula allí, y aquí todo es verdad". "La que llaman garúa en esta tierra" es una afinadísima digresión filológica sobre esta voz cuyo origen se creía quechua, siendo en verdad de procedencia románica. "Bausate y Mesa y el **Diario de Lima**" contiene, aparte de una breve historia del primer periódico diario peruano, un importante esclarecimiento

sobre un personaje llamado Cabello y Mesa, que resulta el mismo Bausate y Mesa, fundador también de un periódico de Buenos Aires. En "Amistades de Humboldt en Lima" estudia los pormenores de la presencia del sabio alemán entre nosotros. "Del constitucionalismo a la revolución libertadora a través de Melgar" muestra la rápida evolución del poeta arequipeño desde el liberalismo fidelista a la participación revolucionaria. "San Martín y el Perú" trae un emotivo recuerdo de la obra del Libertador y "La fecha de la muerte de Manuelita Sáenz" corrige, con el auxilio de una carta privada, el día preciso de ese hecho (23 de diciembre, 1859).

"Una descripción inédita de Lima en el siglo XVIII" y "Lima en 1839" (en la tercera sección del libro) le permiten contrastar dos imágenes de la ciudad. En la cuarta sección figuran "Mariano Ceballos, jinete y torero", donde se establece que el personaje pintado por Goya no era indio sino probablemente zambo, y "Cuándo y cómo se inauguró la Plaza Firme de Toros de Acho", que despertó en su hora una polémica periodística al descubrir que la fecha oficial de la primera corrida era inexacta. "92 cartas inéditas de Palma" (ya en la última parte) glosa el variado contenido de la época crepuscular del tradicionalista. El "Elogio de Don José de la Riva-Agüero" es una amistosa defensa de la obra y la figura del historiador en la que la simpatía personal por Riva-Agüero le facilita apreciar sin prejuicios su tarea, pero también lo impulsa a perdonar sus excesos y errores en atención a los excesos y errores de quienes lo atacaron, lo cual parece demasiada generosidad. "César Vallejo en El Comercio" es una útil serie de artículos en los que da cuenta

de las colaboraciones que entre 1929 y 1930 publicó Vallejo en ese diario y que no figuraban en su bibliografía.

Hablando del Inca Garcilaso, una de las figuras peruanas que más lo ha desvelado como investigador, AMQS señalaba que el espíritu del Inca coincidía con una filosofía "de medida, de ponderación y de concierto"; que tenía un "gusto nativo por la sutileza intelectual, por la discriminación y los distingos"; que poseía una "rigurosa y profunda inclinación hacia una ordenada jerarquía". Sin saberlo, AMQS ha hecho un autorretrato de sus rasgos de historiador: ecuanimidad, equilibrio, mentalidad ordenadora, respeto por las jerarquías, cultura armonizadora son dotes profundamente personales que iluminan su tarea de investigación y de escritor. A veces, ese apoyo en lo tradicional, en la afirmación de estructuras concertadas y consagradas, lo llevan a una defensa cerrada de épocas personas o valores sobre los cuales la discusión todavía es posible; un caso es el de Riva-Agüero, otro es el de su implícita idealización del Virreynato al atribuir a esa época —lo que es correcto— la formación de la conciencia nacional. No se necesita denigrar en masa el Virreynato para ver que la formación de esa conciencia es un heroico proceso que justamente se realiza *contra* la mentalidad colonial, y no con el favor de ella, por más comprensivos y teóricamente justos que hayan sido los españoles. Reconozcamos, sin embargo, que esta mera opinión tiene frente a sí a la abrumadora documentación que con tanta soltura maneja AMQS, y que, lógicamente, no estamos discutiendo aquí su autoridad. Reconozcamos, además,

que este autor es uno de los prosistas históricos peruanos más estimables: sobrio, sonoro, limpio, sabe alcanzar el plano de la divulgación sin rebajar por eso el rigor crítico, sabe ser ameno

sin perder su natural elegancia. Estos **Veinte temas peruanos** son páginas que cualquiera lee con deleite y con provecho.

José Miguel Oviedo

RUBEN VARGAS UGARTE S.J.

**Historia General del Perú**

Barcelona, Milla Bates, 1966.

(6 volúmenes)

Un rápido vistazo a las producciones de carácter histórico de los últimos años revela el final feliz de un antiguo anhelo: la historia integral del Perú. Se tiene, por fin, pese a la disparidad de enfoques, un hilo narrativo que empieza en el Tahuantinsuyu y termina casi en nuestros días. La **Historia del Perú Antiguo**<sup>1</sup> y la **Historia de la República del Perú**<sup>2</sup> han encontrado su nexo en este nuevo y antiguo trabajo (hay ediciones desde 1949) de Vargas Ugarte.

Creo que fundamentalmente este libro viene a cerrar un capítulo de la historiografía peruana; en adelante no serán necesarias nuevas versiones de historia política salvo que algún descubrimiento modifique de manera sustancial la noticia de los hechos tan prolijamente descritos.

Vargas Ugarte presenta un relato preciso de la instalación, desarrollo y decadencia del poder colonial en el Perú, los capítulos subdivididos en párrafos numerados se amparan en una

copiosa documentación que en algunos casos se adjunta al final de cada tomo; la bibliografía total impresiona por su volumen. Todo el trabajo se encuentra enmarcado por una efectiva ilustración tomada de materiales coincidentes con la época descrita en el texto, labor que amerita el esfuerzo de los editores.

Ya en el análisis profundo de la obra de Vargas cabe volver a señalar su carácter de fin de etapa historiográfica peruana. El autor pertenece a una generación de historiadores cuyo valioso esmero en pos de una obra erudita ha desbrozado el camino a especialistas diferentes, premunidos de una formación teórica sólida, abiertos a las nuevas concepciones del quehacer histórico y con la voluntad de tomar los datos para rehacerlos en cuadros culturales coherentes con la sociedad de cada época.

Es así como los "obrajeros", "los jesuitas", o las "idolatrías" sujetos todos de la vasta obra del Padre Vargas van tomando carácter propio en la nueva historia peruana que recién empieza. Esto no invalida el trabajo que comentamos, era el necesario paso previo antes de la llegada de una serie de nuevas perspectivas para la historia; desde 1945 cuando el grupo de Berkeley introduce la comprobación estadística en los datos del pa-

1 Valcárcel, Luis E. **Historia del Perú Antiguo**. Lima, Mejía Baca, 1964.

2 Basadre, Jorge. **Historia de la República del Perú**, 5ª ed. Lima, Ediciones Historia, 1961.

sado hasta el reciente ingreso de la antropología en el ámbito de su labor, el historiador ha recibido el suficiente influjo exterior como para entender que la historiografía tradicional, de Pizarros y Almagros, de Viracochas y Cronistas, etc., aficionada inconsciente al **tiempo corto** de Braudel, es sólo un aspecto de lo que hoy llamaríamos estructura del poder. Está, pues, en manos de una nueva promoción de historiadores utilizar el esfuerzo del Padre Vargas<sup>3</sup> (que va mucho más lejos de esta obra) y reelaborar los datos que con tanto cuidado ha recogido de las más diversas fuentes. Y aquí cabe una digresión, el autor muestra un asombroso "record" de bibliotecas y archivos consultados tanto en Europa como en América, especialmente en lo que a repositorios eclesiásticos se refiere, donde su calidad de religioso le

3 De la copiosa bibliografía del Padre Vargas Ugarte podemos citar:

**Concilios Limenses**, Lima, Tipografía Peruana S.A. Enrique Rávago e Hijos, 1952.

**Historia de la Iglesia en el Perú**, Lima, Imprenta Santa María, 1953.

**Historia del culto de María en Iberoamérica y de sus imágenes y santuarios más celebrados**, 3ª ed. Madrid, Talleres Gráficos Jura, 1956.

**Manuscritos Peruanos de la Biblioteca Nacional de Lima**, Lima, Talleres Tipográficos de la Empresa Periodística S.A. (La Prensa), 1940.

**Manuscritos Peruanos en el Archivo de Indias**, Lima, Talleres Tipográficos de la Empresa Periodística S.A. (La Prensa), 1938.

facilitó el acceso; en ello ha realizado una labor peruanista en el mejor sentido de la palabra recogiendo la información necesaria para la totalidad de su dilatada obra.

Hay una tónica que señalar a lo largo de esta **Historia General...**, se mantiene un ritmo idéntico para la narración de los hechos, el autor señala límites precisos para cada suceso graduándolos en una "justa proporción", esto, dado el carácter de la obra, resulta beneficioso ya que ofrece una versión continua, sin altibajos ni apasionamientos; su estilo, duro y netamente positivo la hará ser consultada exclusivamente por especialistas.

La inclusión de un primer tomo sobre "Descubrimiento y Conquista" resulta muy útil, prácticamente desde Prescott no tenemos ningún tratado que se ocupe de la totalidad de la empresa española en el Perú; fragmentariamente, a raíz de una serie de publicaciones periodísticas se ha vuelto sobre el tema, más todavía a raíz de la celebración del Congreso de Mestizaje (Lima, 1965) que en estos momentos empieza a publicarse.

Quizá lo más débil de la obra se encuentre en el tomo referente a Emancipación aunque ésta podría ser una impresión resultante de los varios trabajos que sobre el tema ha dado la historiografía peruana, ello no significa que el ritmo de rigurosidad y "amor a la verdad" del Padre Vargas decaiga, el libro mantiene su tenor de monocorde eficiencia, concluyendo en 1825 con la caída de Rodil en el Callao.

Damos, pues, la bienvenida a la feliz re-edición de la historia colonial del Perú; un ajustado balance nos ofrece un saldo favorable a este acucioso trabajo.

Luis Millones

## 150 ARTICULOS SOBRE EL PERU

La personalidad literaria de Augusto Tamayo Vargas es ampliamente conocida. Su larga trayectoria como escritor —creador y crítico—, profesor universitario y divulgador de nuestro acervo cultural ha rebasado nuestras fronteras. Ultimamente ha publicado —en una pulcra edición que lleva un conjunto iconográfico de noventa grabados a toda página de temas y motivos peruanos— sus **150 Artículos sobre el Perú** (1). Este volumen de amplio y variado contenido es una obra de organización homogénea que tiene una temática común: el Perú y sus valores culturales permanentes, como claramente lo expresa su título.

La vocación peruanista de su autor ha sido norma permanente en él a través de toda su existencia. Augusto Tamayo Vargas pertenece a la generación Palabra —nombre que proviene de la revista de letras **PALABRA en defensa de la cultura** que se editó a mitad de la tercera década de nuestro siglo— que nace con el intencionado propósito crítico de revalorización y de análisis de nuestras creaciones culturales. Es insólito, pero los estudios realmente objetivos y documentados, desde un punto de vista analítico-crítico, son recientes. Mucho de lo que hoy es común se debe precisamente a los animadores de la generación Palabra,

como Augusto Tamayo Vargas, crítico imprescindible en el estudio de la literatura peruana. Al respecto es conveniente la lectura del siguiente párrafo de la obra que comentamos:

Hace pocos años que se estudia más intensa y científicamente los aspectos de la cultura peruana y se enseña como cursos fundamentales en colegios y universidades. Recuerdo haber tenido que librar batalla hace un par de décadas para establecer cursos de Literatura Peruana en la universidad, separando de los que la contenían dentro del genérico título de Literatura Americana. Y aun un profesor moderno, en otros aspectos, se preguntaba: “¿Hay una Literatura Peruana?” Con satisfacción hemos visto ampliarse su conocimiento en los textos escolares y sentir cómo se preocupaban las últimas generaciones por desentrañar los misterios de la vieja cultura precolombina en el aspecto histórico y cómo se ha abierto un conocimiento directo e íntimo de nuestra realización artística y literaria. Ya no es la vaga referencia sentimental y oscura que crea un epidérmico “patriotismo” sino la entraña misma de una veta cultural y de un destino humano que se encauzan dentro de ciertos lineamientos originales y que crean una comunidad de sentimientos y aspiraciones. (LA CULTURA: PROBLEMA FUNDAMENTAL).

(1) Tamayo Vargas, Augusto. **150 artículos sobre el Perú.** EDICIONES CONMEMORATIVAS DE LA REORGANIZACIÓN REPUBLICANA DE LA FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS, U. N. M. S. M.— Lima, 1966, 660 págs.

Ya no existe, pues, la glosa, el comentario epidérmico, en el estudio de la historia, la sociología y la literatura patrias. Otros móviles y motivos impulsan a los estudiosos como al au-



tor de **150 Artículos sobre el Perú**: un nuevo pensamiento coherente y lúcido permite la valoración y apreciación de la creación peruana.

Augusto Tamayo Vargas ha dividido esta obra en dos acápi-tes: **I De la Cultura Peruana y II sobre la literatura en el Perú**. Ambos corresponden a una estructura que el autor ha creado para dar una visión generalizadora de nuestro país. En el primero se presentan exposiciones sobre el medio y el hombre, el pueblo y la historia. Se trata de caracterizar, en sus rasgos permanentes, las acciones, los protagonistas y el escenario peruano que conforman nuestro territorio. El segundo agota, en gran medida, nuestra producción literaria y sus creadores. La mayoría de estos artículos son, en verdad, ensayos que luego han tenido y, otros, deberán tener su confirmación y ampliación. El autor, con aguda pupila, agota algunos aspectos y en otros se adelanta en materias que merecerán más detenidos estudios. Muchos de sus ensayos presentan temas y perfiles inusitados, por ejemplo: Melgar, poeta romántico; Peralta, importante autor dramático; Narciso Aréstegui y Casós, autores realistas poco conocidos; Corpancho, poeta no cumplido con impronta americana; Palma, liberal y nacionalista; Chocano y su temática peruanista; Valdelomar y su influencia en Vallejo e, igualmente, es nueva su visión sobre las últimas generaciones. Muchas interrogaciones que tendrán que hacerse los estudiosos de nuestra literatura ya aparecen trazadas en los **150 Artículos sobre el Perú**: ¿Influyó Valdelomar en Vallejo? ¿Aparece el romanticismo en el Perú con Melgar? ¿Cuál es la gravitación de Mariátegui en la crítica literaria? ¿Qué caracte-

rística común tiene el personaje en la narrativa peruana? ¿Qué rasgos fundamentales tiene la prosa en el Perú? Estas son algunas de las preguntas que Augusto Tamayo Vargas empieza a plantear y resolver en esta obra que comentamos. Dice, verbigracia, sobre la primera pregunta que hemos formulado:

El sentimiento lírico de lo cotidiano dignificado, la angustia provinciana, los giros de un hombre de clase media que se inicia en Valdelomar, adquieren en Vallejo extraña categoría poética. El padre que "duerme" y la madre que "saborea" en los huertos un "sabor ya sin sabor" de Vallejo, responden directamente al padre "callado" y a la madre "triste" de Valdelomar. (DE VALDELOMAR A VALLEJO).

Es una muestra de los ensayos gemas que aparecen en este trabajo en forma breve pero que ya han sido encarados en otras obras del mismo autor —los artículos recopilados cubren más de dos décadas—. Augusto Tamayo Vargas nos plantea el problema, muestra el camino y siempre acomete este quehacer esclarecedor.

Consideraciones aparte, esta obra tiene otros valores implícitos: la caracterización en sus rasgos humanos y espirituales de muchos protagonistas de nuestra historia y de muchos personajes de nuestra literatura. Los trabajos sobre Sánchez Carrión, Miguel Grau, Flora Tristán, González Prada, Palma y Valdelomar son retratos y etopeyas que perfilan nítidamente a las personas en sus facetas menos conocidas. Por cierto la temática genérica de los artículos, el Perú, subyace siempre en todos con un ma-

tiz de colorido y emotividad. El autor sabe presentarnos los temas más disímiles y singulares en el tono lírico, reminiscente y claro que caracteriza su prosa.

De lo expuesto se infiere la importancia peruanista, la labor

de descubrimiento y evaluación de nuestra creación cultural que Augusto Tamayo Vargas nos entrega en esta gran obra de aliento.

Marco Gutiérrez

LUIS ALBERTO SANCHEZ

### La Literatura Peruana

Como epitome de su trabajo de tres décadas consagrado al estudio meditado y coherente de las letras nacionales, el doctor Luis Alberto Sánchez ha publicado una reciente edición en cinco tomos de "La Literatura Peruana". Consolida esta edición la serie periódica de otras sobre la misma materia iniciada en 1928 con la publicación de un primer tomo, dedicado al hombre, el medio, la imitación, la originalidad y la literatura quechua.

La edición anterior, realizada por la Editorial Guaranía de Buenos Aires, abarcaba el sumario del primer tomo, plus la literatura colonial, y la literatura republicana hasta los modernistas. En la edición que reseñamos, L.A.S. continúa con el post-modernismo, ingresa plenamente en la literatura contemporánea, haciendo un rápido inventario de las figuras más frescas de la poesía, narración, teatro, ensayo. Trae también una bibliografía comentada de los estudios críticos sobre literatura peruana en todas sus expresiones.

Menéndez y Pelayo de nuestra crítica, Sánchez une el saber vasto y escrupuloso del erudito a la perspicacia sagaz de un alertado *connaisseur*. Riva Agüero estaba dotado para una gran empresa crítica, pero la historiografía terminó alejándole del análisis juvenil del "Carácter de la Literatura del Perú indepen-

diente". Por su parte, Ventura García Calderón, quien en "Del Romanticismo al Modernismo" tiene aciertos de sutileza estética, no tuvo aliento como para emprender la revisión total de la peripecia literaria nacional. Históricamente, Sánchez continúa y perfecciona la posta generacional iniciada por Riva Agüero y V. García Calderón, y antes quizá por Javier Prado y Carlos Prince.

A los veintidós años, L.A. Sánchez corrió el peligro de transformarse en un erudito tan joven como pedante. Se enredó en las zarzas y la mala yerba de los centones coloniales durante buen tiempo. Entonces, estaba a la sombra de Riva Agüero y llegó a figurar en la plana de colaboradores de Mercurio Peruano. Pronto se arrepintió de estos pecados juveniles. Prefirió el olor de la multitud a la atmósfera pútrida de las bibliotecas de viejo. Leyendo a Brunetiére, Taine y, por qué negarlo, a Plejanov y Trotsky, acuñó la teoría de la socio-literatura, y la aplicó a sus trabajos críticos. Esta es la cantera de la que proceden las clasificaciones de la novela en antimperalista, agrarista, del caucho, del cobre, etc., su espléndida biografía de González Prada.

En una reciente nota publicada en la revista "Fanal" que tiene el sabor íntimo de un confiteor literario-político, L.A.S. confía que entre la vastedad del escenario social, con sus conflictos y miserias, llegó a perder de vista a algunas figuras individuales.

Cierto es. Como también es exacto que se ha redimido de sus revisiones sumarias de las individualidades prominentes con estudios críticos como el de Chocano, en nuestra opinión personal el trabajo más serio e importante de Sánchez.

Esta última edición de **La Literatura Peruana** contiene una excelente visión del Perú de la primera década del siglo. El estudiado diletantismo de Valdelomar, el Palais Concert, la murga bohemia, el alborerar histórico de la clase media provinciana, los balbuceos del leguismo, la reforma universitaria, el alumbramiento de la nueva conciencia nacional, han sido magistralmente captados por uno de sus protagonistas más conspicuos.

Es el capítulo más brillante de los nuevos que contiene la edición.

En el enjuiciamiento de los valores literarios surgidos a partir de la década del cincuenta se advierten vacilaciones, y equívocos, probablemente debidos a la ausencia del autor en esas fechas. En este capítulo son frecuentes errores menores en nombres y fechas de nacimiento de autores. Seguramente, en la próxima edición de la **Literatura Peruana**, anunciada para 1967, el doctor Sánchez entregará la corrección de pruebas a personal idóneo, pues desdichadamente la edición 1966 está lastimada de erratas constantes.

Mario Castro Arenas

VALCARCEL, LUIS E.

### Historia del Perú Antiguo

Buenos Aires, Juan Mejía Baca, 1964. 3 tomos.

Reseñar una obra como la que nos proponemos resulta una tarea compleja y difícil, es casi imposible pensar solamente en estos tres tomos dejando a un lado los cincuenta años que el Perú y la cultura andina cuentan con Luis E. Valcárcel. Alguien dijo una vez que con el simple hecho de publicar ininterrumpidamente la Revista del Museo, Valcárcel se habría ganado un lugar entre los estudiosos del Perú Prehispánico, felizmente su infatigable tarea abarca desde la arqueología, terreno en que inició sus investigaciones, hasta la introducción del concepto etnohistoria en los estudios sobre el Tawantinsuyu. Meses atrás, en el XXXVII Congreso de Americanistas, su presidente, Alberto Rex González, al entregar a un alumno suyo la medalla de oro con que se rendía homenaje a

la labor de nuestro ilustre compatriota, aludió a los nuevos descubrimientos y teorías de las ciencias antropológicas en América y con ello señalaba exactamente el carácter de nexo vivo que Luis E. Valcárcel representa en la cultura andina: un hito que se proyecta hacia el futuro.

La **Historia del Perú** empieza con una serie de antiguos artículos del autor ahora reunidos bajo el título de "Plan y desarrollo de la obra", al parecer se intenta presentar aquellos trabajos para dar una visión panorámica de la cultura andina enfocada de ángulos diversos pero con miradas totalizadoras; el capítulo, sin embargo, no logra unidad, tanto más si termina en una "conclusión final" redactada por mano ajena que llega a afirmar: "...la mayor contribución que puede ofrecer el Perú a través de su

historia es el sistema político-económico inventado por los Incas y puesto en práctica con éxito definitivo al haber logrado la erradicación total del hambre y la miseria.", situación histórica cuando menos dudosa y que de ninguna manera se desprende de lo escrito por Valcárcel. A continuación tenemos la "Primera visión española del Perú", o sea la exhibición de los primeros testimonios que los asombrados conquistadores dieron del Tawantinsuyu, aquí ya aparece lo que será el estilo de casi toda la obra: presentación de los documentos rastreados con sumo cuidado pero inusitadamente compilados sin las citas bibliográficas, aunque al final del tercer tomo los editores intentan un débil remedio con la bibliografía total que no amenaza el error, ya que su inclusión no incomodaría "a un mayor número de lectores".

Más adelante nos encontramos con los órdenes culturales que el autor difundiera en *Historia de la Cultura Antigua del Perú* (Lima, Museo Nacional, 1943), ahora en fichas que fueran elaboradas desde aquella oportunidad y que se presentan a discreción del lector; naturalmente, la documentación es más vasta, los ciento diez testimonios se presentan ordenados de acuerdo a los criterios de: economía, política, derecho, magia, moral, religión, mito, juego y arte, a los que se agregan, educación e idiomas, que el autor considera instrumentos de la cultura. Termina el segundo tomo con las fuentes sobre la organización social entre las que destaca el *Ritual de Bocanegra* con su información sobre parentesco. Tal como lo afirma el autor, sobresa la cantidad de datos sobre religión, circunstancia explicable por el carácter de cruzada que tuvo —entre otros— la invasión española.

El tercer volumen está dedicado a mostrar la historia externa del Tawantinsuyu tal como la recogieron y re-elaboraron los cronistas principales. En esto se nota el interés de Valcárcel de ofrecernos las versiones antagónicas de Garcilaso y Sarmiento, así como las de Cobo y Cieza de León consideradas veraces y descriptivas; hay en todo el primer capítulo "Historia de los Reyes Incas" un afán comparativo que lo lleva a cotejar cronista con cronista en busca de una versión coherente.

La historia política de los Incas se ve reforzada, a continuación, por lo que dicen de ella otras fuentes ya no tan cercanas o tan completas como las mencionadas en el capítulo anterior pero útiles como documentos para la historiografía del incario; por desgracia, no es posible descubrir orden en la acumulación de estos datos que se suceden simplemente de autor a autor.

Termina Valcárcel con unos interesantes cuadros donde aparecen las dinastías incaicas consignadas por cronistas e historiadores a las que agrega otros con indicación de las presuntas cronologías, las panacas (ayllus imperiales) y las coyas.

La obra tiene tres apéndices y una addenda; de ellos sobresa la transcripción del capítulo de Cobo referente a los adoratorios, cuya importancia quedó plasmada en los trabajos de Reiner Tom Zuidema, y la selección de textos de la visita de Chuquito que fuera publicada por la Casa de la Cultura en 1964 inaugurando la Colección de Documentos Regionales de la Etnología y Etnohistoria Andinas. El tercer tomo contiene además una serie de valiosos índices que alivian la lectura de la obra. Por último cabe destacar la profusa cantidad de ilustraciones que al-

ternan con el texto, encontramos en ellas un valioso auxiliar documental, sin embargo, su eficacia decrece considerablemente al no guardar relación con el texto, agrupadas indiscriminadamente; véanse, por ejemplo, las láminas 198 a 207 en medio del glosario de voces indígenas.

A nuestro juicio, si bien este libro ofrece interés para sectores docentes y universitarios no es

“el resultado de cincuenta años de investigación” de Luis E. Valcárcel, pensamos que más allá de todo lo escrito existe el testimonio vivo de una generación de catedráticos, de millares de alumnos y de todo un pueblo que reconoce en él a uno de los forjadores de los estudios de la sociedad peruana.

Luis Millones

ESTUARDO NUÑEZ

### La Literatura Peruana en el siglo XX

En una pulcra edición impresa en México, Estuardo Núñez nos entrega una orgánica obra de contenido denso, armónico y en la que presenta una nueva y ágil sistematización de la producción literaria del Perú en lo que va del siglo: **La literatura peruana en el siglo XX** (1). Como se ha afirmado, Estuardo Núñez se caracteriza por la labor de pionero en el estudio de muchos aspectos de la literatura peruana. En 1932 publicó su interesante ensayo sobre la obra de José María Eguren, aplicando en su estudio, por primera vez, la técnica estilística para descubrir los matices peculiares de la producción de este singular poeta. En esto como en otros estudios, muchas de sus afirmaciones que inicialmente sólo fueron hipótesis de trabajo se han convertido, con la corroboración de estudios posteriores, en conclusiones y juicios críticos permanentes en el estudio de nuestra producción literaria.

**La literatura peruana en el si-**

**glo XX** es una obra nueva, no sólo en el contenido sino, también, en su arquitectura formal. Su autor nos presenta el vasto panorama de la creación literaria del Perú con doble intención: informativa y crítica. Por primera vez se tiene en una obra orgánica, en conjunto, el panorama del fecundo quehacer literario de nuestra patria hasta la actualidad. Por cierto que la contemporaneidad de algunos autores y la producción inconclusa no permiten en muchos casos al autor un análisis crítico valorativo esclarecedor, por lo que, tratándose de las últimas promociones, simplemente se ha limitado a la presentación de un autor y de su obra éditas. Estuardo Núñez es consciente de estas reticencias y, con amplio criterio generoso de maestro, opta por una presentación amplia y liberal, con un espíritu de aliento hacia las nuevas generaciones.

Sin embargo sus juicios críticos sobre algunos autores de obra señera y concluida perfilan concienzudamente los quilates meritorios de su creación. Así, caracterizando la poesía de José María Eguren, expresa:

“Su manera no adopta la efímera sugestión de lo novedoso

(1) Núñez, Estuardo. **La literatura peruana en el siglo XX**. (1900-1965), Editorial Por-maca, S. A. de C. V., México, D.F., 1965.

o lo último; arraiga, al contrario, su poesía en la entraña viva del sentimiento humano y emerge de una imaginación espléndida y de una concepción estética coherente y nitidamente perfilada... Su estética y su verbo tienen otras calidades por completo diferentes. Antes que a la sonoridad del verso, lograda con el ritmo sugestivo y la métrica muchas veces efectista, Eguren atiende a los tonos atemperados y suaves, a cierto ritmo interior indefinible, a la estrofa breve y selecta”.

Igualmente, esta visión en profundidad es clara y precisa cuando, perfilando las características sobresalientes de “lo grotesco” en la concepción poética de César Vallejo, expresa:

“De Vallejo fluye otra concepción: todos los objetos son susceptibles de contener belleza, aun los más repugnantes y viles. Corresponde al poeta acoger lo bello espontáneo y consagrado como el extraer belleza de aquello que aparentemente no tiene ese carácter. Su poesía se nutre de la belleza esencial de ambos grupos de elementos u objetos, y por igual aprovecha los elementos considerados como antiestéticos que los estimados ‘bellos’”.

Aparte de estos precisos análisis críticos, **La literatura peruana en el siglo XX** destaca por la nueva organización y estructura que plantea el autor en el estudio de nuestra literatura. Estuardo Núñez revela en esto su capacidad sistemática y su clara visión de estudio del fenómeno de la creación literaria. No hay que olvidar que es un profesor universitario de larga trayectoria y que, en la actualidad, dirige la

cátedra de Teoría Literaria en la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad de San Marcos.

La obra que comentamos se integra de dos partes: **Literatura de Creación y Literatura de Reflexión**. Con moderno criterio, y adoptando un punto de vista estrictamente literario, Estuardo Núñez realiza esta escisión de las dos fases que comporta el fenómeno literario: la literatura creativa —la producción singular de logros y matices propios, que la cumplen los poetas, dramaturgos y los narradores— y la literatura de interpretación —de virtuosismo como también lo denomina el autor, que la cumplen los críticos, los investigadores y los profesores en el nivel universitario—. La obra agota en el primer capítulo la producción poética, teatral y la prosa —cuento, relato literario y novela— con estudios crítico-valorativos de los autores reconocidos y, en otros casos, como hemos expresado, presenta una información completa de las obras publicadas. La segunda parte es realmente nueva. El autor estudia el ensayo literario como género interpretativo y, también, en otras manifestaciones afines que tienen implicancia literaria. Es sorprendente las variadas y disímiles expresiones que ha tenido nuestra producción en este segundo aspecto, que Estuardo Núñez por primera vez empieza a perfilar con gran acierto.

Las anteriores razones nos confirman la importancia que adquiere esta entrega que nos hace este acucioso crítico. Gracias a ella el estudio de la literatura peruana tiene trazado un plan de trabajo, un punto de vista preciso y claro, en el estudio de la producción literaria de este siglo.

Marco Gutiérrez

## LIMA VISTA POR UN PINTOR

Sólo un pintor como Juan Manuel Ugarte Eléspuru ha podido ofrecernos en grandes pinceladas —no pictóricas, sino literarias— una visión completa de la forma y esencia de la capital peruana, señalando sus virtudes y anotando sus defectos (1).

Después de Lima, la horrible del notable escritor limeño Sebastián Salazar Bondy, ningún otro libro sobre esta ciudad ha despertado mayor interés. Se trata de un torrente de datos y personales apreciaciones, vertidos en cerca de trescientas páginas, con fluidez y vigor, pero sin método.

Nos muestra varios testimonios de viajeros ilustres sobre Lima, que Raúl Porras Barrenechea, también acoge en su enjundiosa **Pequeña antología de Lima** (2), pero, a diferencia de éste, sólo toma algunos párrafos según el tema que enfoca.

Dedica —en la primera parte— su atención al ambiente cultural de mediados del siglo XIX; luego a la tauromaquia y al teatro, apartándose de Lima misma, para brava la historia de la fiesta brava y del teatro.

Finaliza esta parte de su libro con líneas sobre "Las artes como imagen del medio ambiente", tratando sobre la casona, el rococó limeño y los balcones, es decir, sobre la arquitectura limeña y, en particular, la republicana.

Su juicio sobre la historia de Lima no arranca de la época prehispánica sino de la colonial: "De tres partes consta su vida. —dice. La primera es prehispánica y no tiene, para nosotros los limeños actuales, sino un valor de antecedente geográfico y climático o de evocación, pues poco o nada es lo que queda de aquella primitiva sociedad que habitó el valle del Rímac." (p. 5)

No advierte u olvida —como Salazar Bondy que en algo sigue al francés François Bourricaud— la presencia indígena en Lima, material y espiritual —si cabe la diferencia—, que se da como constante en la ciudad, a despecho de algunos limeños. (3).

Aunque Ugarte Eléspuru apunta como nota interesante el "indigenismo" limeño y señala, por otro lado, la "quincha" en la arquitectura de Lima, no pone en relieve su importancia como elemento cultural peruano.

Lima tradicional está embebida de lo indígena: quincha, barro y teatinas prehispánicas de origen mochica (4), conforman su arquitectura; carga afectiva en el diminutivo del habla limeña (5); comidas, aún las más "criollas", donde sus ingredientes son todos prehispánicos o muy pocos posteriores.

Donde este libro adquiere singular importancia es en su segunda parte, que trata de "lo limeño". Sus juicios son sumamente interesantes: "... resaltan en el carácter nacional, el pudor ante las ostentaciones, el sentido de la medida y la probidad de los ademanos. Lima tuvo siempre tradición de ciudad señorial; también la tienen sus habitantes." (p. 80). "La Independencia

(1) Juan Manuel Ugarte Eléspuru, Lima y lo limeño, Lima, Ed. Universitaria, 1966, 282 p.

(2) Raúl Porras Barrenechea, Pequeña antología de Lima, Madrid, Imp. Galo Sáez, 1935.

(3) Sebastián Salazar Bondy, Lima la horrible, México, Era, 1964, p. 20.

(4) Victor W. von Hagen, Culturas preincaicas, Madrid, Eds. Guadarrama, 1966, p. 65.

(5) Luis Jaime Cisneros, Lengua y estilo, Lima, Lib. Ed. J. Mejía Baca, 1959, p. 225.

abrogó legalmente los títulos de nobleza, pero no el gusto ni el respeto que los limeños sienten por ellos" (p. 83). "...si bien existieron familias de procedencia linajuda, lo eran generalmente a través de líneas segundonas y muchas veces solamente "por la sábana de arriba", como graciosamente califica Palma a la paternal ascendencia." (p. 85).

Sobre la inmigración en el siglo XIX afirma: "Por aquel entonces aparece un personaje nuevo, el inmigrante. Hombre generalmente de origen humilde, toscó, tenaz y esperanzado. Nuevo conquistador que no maneja tizonas, lanzas ni briosos corceles de guerra, sino la plebeya mula de labor campestre o la lampa del pionero. Es a sus manos, generalmente itálicas, donde paulatinamente van a parar, tras largos y clandestinos tejemanejes de habilitaciones y préstamos, de usura y decomisos, las más ricas propiedades que fueron heredad de las orgullosas familias patricias." (p. 86).

Acerca del "Modus vivendi", expresa: "...cuando en nuestra escena aparece el capital imperialista extranjero, a mediados del Siglo XIX, no encuentra mejor, ni más fácil camino —y hasta el único posible— que recurrir a ese espíritu de negociado subterráneo, y a la compra de conciencias, para obtener ventajas y seguridades, que le ofrecía una corrupta y viciosa mentalidad, inepta para el esfuerzo y renuente al sacrificio y el riesgo". (p. 92).

Cuando define tipos criollos tales como el "cunda," el "huachafo," el "conchudo," el "palangana," etc. lo hace con maestría. Su descripción de la sociedad republicana es acertada. Pero, tratando tan varios e importantes asuntos de la vida limeña, frecuentemente se escapa de la

ciudad para enfocar el tema en dimensión nacional; así, por ejemplo, pone especial énfasis en señalar los valores morales y cívicos de la mujer peruana, heroína, mártir, patriota, forjadora, también, de nuestro destino.

Un párrafo que es digno de transcribirse es aquel en el que, en tono confidencial, se dirige al hombre sencillo del pueblo peruano: "En nuestra historia has estado presente siempre como carne de cañón, participando con tu sangre y tu entusiasmo en las gestas de la Independencia, de la que no lograste nada, sino las heridas de tu carne. En las luchas caudillescas, casi no interviniste, limitándote a la algarabía de las manifestaciones de adhesión y al criterio o el dictorio de las repulsas. Sólo muy de tarde en tarde, en 1834, saliste a la calle a imponer tu ilusión y tu esperanza, luego lo volviste a repetir en 1854, cuando tu adhesión sintió por primera vez la proclama de tinte social; volviste a levantarte el 65; pero tu más exaltada intervención fue treinta años después, en esa jornada multitudinaria y heroica del 95, cuando la sangre y la pólvora oscurecieron las calles tranquilas de Lima, y al grito de ¡viva Piérola! uniste una vez más, a un nombre y a un caudillo, toda tu ilusión y tu esperanza." (p. 100).

La tercera y última parte de su libro la titula "Comprensión del pasado". En ella anota, entre otras cosas, que el siglo XVII y no el XVIII fue el del apogeo del virreinato; que las artes plásticas fueron "la única vía libre de expresión del mestizo y el indígena" (p. 251) y refiriéndose al crecimiento urbano señala la importancia de conservar lo que tiene valor monumental.

La bibliografía que incluye el libro denuncia un vivo interés en conocer todo aquello que da tes-



timonio de la vida limeña. El libro es equilibrado en cuanto nos presenta las dos caras de una misma moneda. Pero, como el mismo autor lo dice en el prólogo: no es un libro de historia, ni de sociología, ni de antropología; ni sólo el pensamiento de un li-

meño, ni un estudio científico; sin embargo, tiene de todo ello y, sin duda alguna, ha de servir como derrotero y fuente para cualquier historia social de Lima que se haga en el futuro.

José Felipe Valencia-Arenas

ROSA CERNA GUARDIA

### Los días de Carbón

Talleres Gráficos P.L. Villanueva. Lima, 1966.

La producción literaria se enriquece con la entrega de "Los días de Carbón", nueva excelente obra de Rosa Cerna Guardia. La infancia de Rosa Cerna transcurrió en el más bello paisaje andino: el Callejón de Huaylas. Este majestuoso panorama y el viejo régimen patriarcal de la aldea determinaron en cierto modo su concepción del mundo.

"Los días de Carbón" es quizá, por eso, el reflejo de aquel excepcional paisaje de amplios y sugestivos horizontes y pleno de serena belleza, la imagen de aquella naturaleza confrontada de un modo muy sutil con lo humano. En la aldea todo es grandioso, monumental, inmenso: las vastas campiñas, las hileras de montañas sin principio ni fin. Allí precisamente, en esos infinitos espacios resalta en singular armonía con la naturaleza, la energía espiritual de los hombres que la habitan: "los niños del campo tenemos algo especial en los ojos y en el alma".

A primera vista este relato nos parece únicamente un poema pastoral sosegado y de singular belleza, que tiene como héroe a Carbón, un cachorro "negro como la noche". Pero detrás de esta aparente placidez, se adivinan honduras de sentimiento y un fuego espiritual que conmueve. Surgen entonces los verdaderos personajes: la figura noble

y señera del padre de la familia, la maestra del pueblo, el señor cura y los sencillos campesinos, todos ellos con el alma afuera, la fuerza interior patente y generosa. La autora, por su parte, no se limita a levantar y bajar el telón ante la vida descrita por ella. Rosa Cerna sale a escena. Habla en su nombre y es dueña del relato. Aparece también en el candoroso juego de los sentimientos y en la singularidad de su manera de narrar.

Además, es ella realmente la principal aglutinante de los más diversos y hermosos pasajes. Detalles desordenados y dispersos, los seres menos semejantes, alejados al parecer unos de otros, pasan a formar de pronto un todo armonioso, un conjunto unido por un ritmo común y encajan como en un nido preparado de antemano. La autora en este caso bien podría decir como Heine: "Yo obro como el orfebre que hace una cadena de oro, ajustando eslaboncillo a eslaboncillo".

La escritora materializa, encarna en cada personaje lo mejor de la esencia humana, más exactamente la idea fecunda y positiva de la naturaleza espiritual del hombre y de lo humano. Dicho de otra manera, crea la vida que nos parece deseable en el terreno de nuestra existencia humana. De allí que este relato

sea un cántico a la naturaleza y al mismo tiempo constituya quizá la más bella composición de fe en los altos valores éticos de la humanidad: la lealtad, la amistad, el amor fraterno y la solidaridad en las severas pruebas de la vida. De allí también su innegable fuerza pedagógica y ejemplar.

Rosa Cerna atrae incluso a la naturaleza a esta esfera de la vida humana, en una palabra la humaniza, hasta cuando se dirige a ella retóricamente en tono de compasión o de queja:

"El árbol caído —dice— cegado con sus mil ojos verdes nos entrega ya sin vernos todo lo que llevó consigo...".

Y al referirse al espantapájaros: "Vamos a ofrecerle nuestra compañía, Carbón, debe sentirse muy solo".

Y en cuanto a Carbón, éste no es simplemente el perro, es el compañero, el "muchacho" a quien la autora a menudo reprocha, pregunta, le confía "secretos" y dialoga de manera peculiar.

Al analizar esta obra comprendemos mejor la importancia de las relaciones de asociación de la naturaleza y el hombre en la percepción estética de la primera. Los seres de la naturaleza son más bellos cuanto mejor han sido asimilados práctica y espiritualmente y por ello humanizados. Vale decir, lo bello en la naturaleza cobra mayor significación y suscita en nosotros las emociones más intensas cuando parece presentir a la persona; es decir nos hace pensar en el hombre.

Cabe también destacar que a pesar de que este libro contiene hechos auténticos de la biografía de la poetisa y escritora y que transcurre en un ambiente rural y aldeano y que, en consecuencia la realidad del Perú

campesino está presente en él, en esta lírica no hallan reflejo ni la verdadera dureza del trabajo del campo, ni las agudas contradicciones sociales. Rosa Cerna no cae, además, en la tentación de algunos autores de trasladar a la obra el lenguaje hablado. Antes bien, emplea sin afectación alguna una pura expresión literaria, clara, diáfana, el lenguaje nítido sin turbiedades. No irrumpen en esta obra palabras desfiguradas, ni una desgredada sintaxis, ni léxicos contrahechos que nos miran a menudo desde las páginas de las obras costumbristas o desde las hojas de algunos periódicos.

Lo regional surge en este hermoso relato como la comedia fina por el excelente juego de ideas y sentimientos y no por la burda deformación de los vocablos. "Los días de Carbón" retrata pues la vida rural, la realidad campestre, es verdad; pero con ¡qué belleza, qué pulcritud, hermosa transfiguración! Es la vida humana espiritual y creadora, es la forma más alta de la vida, la existencia puesta en movimiento por los más elevados sentimientos.

En la historia de la literatura, Rosa Cerna, soñadora y profundamente sensitiva, se sitúa indudablemente como una gran lírica.

Es digno de comentario también los grabados que lleva el libro. El pintor Francisco Izquierdo López en su calidad de ilustrador hace gala de una imaginación y una compenetración verdaderamente excepcional. No hay duda de que el artista posee el secreto de hacer revivir con delicadeza no sólo los rasgos externos, sino, además, la atmósfera emocional. Las interpretaciones de Francisco Izquierdo constituyen la encarnación en el pincel, más exacta, más fiel e ins-

pirada del relato. Es como si la fisonomía de la narración quedara perfilada, en el sentido de hacerse aún más tierna, más exquisita, más candorosa.

Las ilustraciones, en suma, manifiestan la sensibilidad lírica del joven pintor, a tono con la

#### JAVIER SOLOGUREN

##### Vida continua

Ediciones de la Rama Florida y de la Biblioteca Universitaria. Lima, 1966.

Ni mi pluma ni esta breve reseña son los medios adecuados para dar noticia de las poesías completas de Javier Sologuren, que en el curso del año han salido a luz bajo el título de "Vida continua", en una edición a expensas del propio autor. Pues, realmente, considero que ello exige un trabajo que supera mis límites y los de la presente nota; pero es el caso que el azar, con sus raras circunstancias, y mi vieja admiración por este escritor, me han colocado en la coyuntura de escribir, aunque someramente, sobre su obra.

En el proceso de la poesía contemporánea del país, Sologuren está adscrito a aquella línea que arranca en Eguren, pasa por los Peña y prosigue con Bendejú. Tal corriente se ha mantenido viva, pese a la eclosión experimental de la "primera vanguardia", y al firme arraigo del realismo del decenio del cincuenta.

Nos lleva a una forzosa reflexión si consideramos el contorno físico y temporal en que a dichos poetas les ha tocado vivir y escribir sus obras, ya que nuestro medio y nuestro tiempo tan procelosos impelan al creador a estéticas basadas en las realidades objetiva inmediata o subjetiva del hombre, que a veces entrañan inminentes riesgos como la

excepcional calidad literaria de "Los días de Carbón", obra galardónada por unanimidad con el Primer Premio del Concurso Nacional de Literatura Infantil "Juan Volatín".

#### Delia Molero de Ludeña

de trocar las obras en documentos sociológicos o psiquiátricos.

Pues bien, provoca sorpresa y encomio cuando apreciamos la existencia de este tercer mundo poético, que se nos presenta como toda una verdadera tradición entre nosotros. Y más si lo consideramos a la luz de Sologuren, en cuya vida y obra se hace patente por añadidura el don de la autenticidad espiritual, que ha heredado de Eguren, su ilustre predecesor.

En general, la obra sologureñiana suma más o menos un centenar de poemas escritos a lo largo de cuatro lustros; no posee esa "facundia embaucadora", de la que habla Cernuda al comparar la parca pero eterna cosecha del sevillano Francisco de Medrano con la de sus copiosos coetáneos del Siglo XVI. De otro lado, "Vida continua" no es una floresta de varia poesía, sino un mundo cerrado guarnecido por determinados emblemas.

En efecto, en esta suerte de periplo de ida y vuelta se suceden algunos tradicionales temas claves; pero es el aliento de la diosa Flora que insufla mayormente estos versos. Y no otra deidad sino la propia "potencia vegetativa que preside todo lo que florece"<sup>1</sup>, podría gobernar el orbe de Sologuren, que es pu-

ra fruición de lo que bulle, y aun la misma enajenación:

Y yo poeta  
en la embriaguez  
de hallarme vivo  
queriendo la palabra  
arriba, arriba,  
como pulso o bandera,  
**perpetuum mobile**  
del día, de la vida.

(pág. 156)

Pues el poeta desciende "a la profunda animación de la fábrica corpórea" <sup>2</sup>, encandilándole el reino vegetal y de cuyo seno escoge sus símbolos espirituales. Palabras como flor, o ésta particularizada (azucena, nardo, rosa, violeta, magnolia), o fruto, follaje, árbol, hoja, etc., van siendo usadas sucesivamente como imagen, símil o **leit motiv** de la composición, constituyendo un singular equivalente botánico del bestiario.

Además de los reiterados ornamentos floridos que configuran la esencia de tal poesía, hay otras anáforas que cumplen idéntica función. Son los elementos lumínicos: el haz de luz que fulge por entre los ricos dones de Flora, exaltando más así el testimonio de la existencia. Bien lo proclama sin ambages: "mis ojos buscan luz sobre la tierra" <sup>3</sup>. Y tanta es la copia de la lumbré, que en ella su pupila crece<sup>4</sup>; o llega hasta dudar si respira lampos<sup>5</sup>; o reconoce que sus ojos y sus mientes son guiados por una luz gemela<sup>6</sup>. En suma, en una décima juvenil, dice rotundo:

... (todo y nada,  
y silencio y fragor —luz des-  
[tinada  
a nacer y morir en cada gozo).  
(pág. 17)

Aunque flanqueado por la flor y la luz, Sologuren no se olvida

en momento alguno de su continente interno, del fluido inmediato. Así lo reconoce paladinamente:

La oscura enredadera de mi  
[sangre  
ardiendo está en silencio  
antiguo aroma.

(pág. 21)

Ya exalta la sangre a la altura del desorden y el sueño<sup>7</sup>, ya la considera como un símbolo de la realidad objetiva<sup>8</sup>, en un texto no representativo sino más bien heraldo de una posible etapa.

El otro grupo de componentes de este mundo poético, bien puede llevar como divisa la locución latina **perpetuum mobile**, inserta precisamente en una estrofa transcrita líneas arriba. En efecto, como óptimos depositarios del vivir, los versos de Sologuren trasuntan lo bullente de nuestro contorno, esto es, los elementos que desarrollan el trajín del universo. Su pupila se impregna de todo lo que se agita sea en el firmamento, sea en la superficie. En cuanto a lo de aquél, la serie va desde el aire, viento, nube, vuelo, pájaro, hasta el dardo y la flecha, cuerpos de fabricación humana que son la quinta esencia del acto de moverse. En cuanto a los elementos del bajo mundo, el autor destaca, repetidas veces y con rara maestría, el agua, la ola, el río y el mar.

Poesía del vivir, como es la presente, no puede estar exenta de la alusión a las estaciones que desde la Antigüedad han servido para simbolizar el devenir humano. Ora la Primavera, ora el Otoño: la exaltación o la concentración. Pero a veces no hay línea divisoria entre ambas estaciones, y las virtualidades de

una son hermoso y acertado emblema de un tema que correspondería a la otra:

El clima de tus ojos es de otoño  
y en su follaje hay huellas  
de heridas uvas.

Así,  
de rojo otoño  
y desvelada niebla  
está hecho el vino donde tú me  
[llegas.  
(pág. 96)

En fin, tal manera se presenta también en la composición intitulada "Morir"<sup>9</sup>, en la cual los dones de la vida avasallan con su esplendor a la inerte parca, transfigurándola en la resurrección soñada por todas las religiones y los hombres de buena vo-

luntad de todas las épocas. La posibilidad de disolver la más odiosa antinomia de la creación, una vez más la divisamos a través del fuero poético, y ahora por el verbo de un poeta, con cuya vida y obra no dejarán de tener trato e inteligencia, creo yo, los hispanoamericanos del mañana.

Carlos Germán Belli

- 1 Diccionario de símbolos y mitos, J. A. Pérez Rioja, pág. 177.
- 2 Vida continua, pág. 27.
- 3 Id., pág. 47.
- 4 Id., pág. 22.
- 5 Id., pág. 33.
- 6 Id., pág. 99.
- 7 Id., pág. 36.
- 8 Id., pág. 155.
- 9 Id., pág. 36.

#### MAGDA PORTAL

##### Constancia del Ser

Poesía, 224 págs., diciembre de 1965.— Talleres Gráficos P. L. Villanueva.

Es un libro complejo por la variedad de sus estadios poéticos. En sus páginas alternan poemas ya publicados, entre ellos numerosos de *Anima Absorta* (1925) y de *Costa Sur* (1944) con otros inéditos de *Destino del Hombre* (1948) y los posteriormente escritos y clasificados en el grupo que da título a todo este poemario: *Constancia del Ser*. "No es antología ni obra completa". Es "fragmentado mensaje" que se "quiere fijar para el tiempo", advierte la autora en nota liminar; y allí mismo, dentro de esos acápites informativos de textura más o menos fría, arde el recuerdo de un drama tremendo: en 1951 en Buenos Aires ella perdió su equipaje, en el que llevaba originales de varios libros inéditos. "Poemas,

cuentos, ensayos y notas sobre diversos temas, con el fin de editarlos en la capital argentina". Duro episodio de infortunio o de maldad, semejante en su daño irreparable al sufrido a fines del siglo pasado por el colombiano José Asunción Silva, quien en un naufragio perdió los originales de sus *Cuentos Negros*, de *Las almas negras* y de *Los poemas de la carne*.

Magda Portal inicia su obra poética allá por la década del 20, que es el momento de un cambio sustancial en la literatura peruana, cuando el pensamiento y el estilo de los epígonos del modernismo, predominante hasta entonces, es prácticamente barrido por una corriente revolucionaria que trae nuevos temas, nuevas formas y

nuevas actitudes. Entre ellos, el tema del hombre como ente social; y entre las nuevas formas poéticas la técnica del verso sin rima, el verso con "ritmo interior". La nueva actitud es de rebeldía sin tregua y de protesta sin eufemismos. Magda fue por esos días uno de nuestros poetas de más fervoroso ánimo de renovación, por lo que hay que reconocerle un sitio prominente en el rol de los creadores de la nueva poesía peruana.

José Carlos Mariátegui, cuya conocida apreciación crítica de Magda Portal se reproduce en **Constancia del Ser** a manera de prólogo, le encuentra otra virtud, que en su momento constituyó una fundamental innovación: la de su poesía femenina, en oposición a la tradicional de aquellas que "en las épocas anteriores produjeron sólo poesía masculina". Esta poesía masculina de las poetas mujeres del pasado, es para el autor los 7 **Ensayos** una variación de los temas líricos y de los motivos filosóficos del poeta hombre. No es como la de Magda, poesía que "se ha emancipado y diferenciado espiritualmente de la del hombre". También se transcribe en este libro, tomada de "La Nación" de Santiago, la nota crítica que en diciembre de 1944 escribió Ricardo Latchan para saludar la aparición de **Costa Sur**. Dice el escritor chileno que "en Magda Portal percibimos un elemento consistente que obtiene su valor de la combinación de lo conceptual y del juego puro de la sensibilidad. Brotan pronto las ideas sobre el ser y su esencia y otras que penetran en el amor y en la muerte a través de la soledad que asedia a la escritora". Si Latchan siente esta poesía como electrizada por ideas de amor y de muerte, Mariátegui la sitúa en "el perenne y oscuro

contraste entre dos principios: el de la vida y el de la muerte".

Como en los grandes poetas, como en Shakespeare, Baudelaire, Darío, Vallejo, la muerte es tema frecuente en Magda Portal. El tema de Séneca, insuperado e insuperable este pensador hispano-romano en su interpretación de la muerte, filósofo de la muerte. Cuando Magda la sufre con amor de madre, escribe uno de sus más bellos poemas, "Balada triste", pág. 129.

Vienes tan leve tan de sueño  
que me hacen falta ojos  
para mirar el aire  
donde estás derramada

Aun cuando el poeta crea que le hacen falta ojos, su visión es lo suficientemente nítida como para configurar la existencia ideal del ser amado, disuelto en el aire, crecido en las ágiles dimensiones del aire hasta ocuparlo todo. Un ser universalizado, por lo que, estando el mundo y el aire llenos de él, ocupa también la totalidad del sentimiento del poeta.

También son frecuentes en esta autora el estado de ternura y la voz de protesta. Una ternura y una protesta sensibilizadas por el sufrimiento. Ama hasta perderse de sí misma. (Yo no me sé encontrar / estoy perdida de mí misma / justo en el tiempo en que partiste / para habitar mi corazón). Y clama con los brazos en alto. Otro de sus elementos poéticos es el silencio. "Le tengo tanto miedo a las palabras", dice en "Actitud", pág. 82. Pero mejor será leer toda la estrofa:

Estoy callada así terca-  
[mente callada  
frente a la noche frente a  
la muerte luna y a los astros  
y frente al mar estoy calla-  
[da siempre

¡le tengo tanto miedo a las pa-  
[labras!

Como este, muchos otros poemas suyos conservan rezagos formales del ultraísmo. Por ejemplo, los espacios que separan los vocablos "callada" de "así", "mar" de "estoy", etc., son maneras poéticas propias del ultraísmo, de efímera vigencia, a las que Magda guarda lealtad. Esos

espacios funcionan como una especie de superpuntuación o como un fino instrumento que prolonga o acorta las pausas de la cesura midiéndolas como el poeta quiere que duren. Son parte del verso, son integrante misterioso de la poesía, en el que, como en un oscuro pozo, está lo inefable en espera de ser captado.

Emilio Armaza

J. FELIPE VALENCIA-ARENAS

Eloíd

Lima, Lib. Imp. Molteni Parodi, 1966, 24 p.

Fluir de poesía que asume colorido por su ritmo interior, por donde trasciende, inspirada, la romántica evocación de los recuerdos juveniles. Esta es la delicada presencia del poemario **Eloíd**, candoroso y sencillo, cristalino y esencial, que anuncia a un poeta de óptimas cosechas. Así cuando dice:

Ahora que estoy solo y  
entre sombras,  
ahora que pienso en ti,  
que estás muy lejos,

quisiera mirarme en tus  
ojos de esperanza.

El memorioso rescate del amor vivido, la nostalgia que alimenta el hondón de la mejor poesía, recorren estos versos de transparente textura sentimental.

¿madrugarás, acaso, en  
mi existencia?

¿O el tiempo demorará  
tu ausencia?

Esta ha sido siempre la interrogante del poeta que se siente vivir más plenamente en la pro-

fundidad de un amor utópico, desentrañado de vivencia material y superflua. Sin estridentismos, sin falsos alardes retóricos, el poeta, cazador en los bosques del amor, descubre la "obscura frontera" y "los verbos ancestrales" de la "frágil permanencia" con que la realidad signa nuestras más oscuras y luminosas potencias.

¿COMO MIENTEN  
tus palabras!  
¿cómo esconden  
soledades!

¿Por qué caminas  
pisando la distancia?

El amor y la soledad son la misma fuente que el poeta esconde en su intimidad como tesoro inexplorado. Y Valencia-Arenas, que recién empieza su aventura poética, extrae de ahí sus primigenios frutos. La más grata ascendencia que tiene **Eloíd** es colmar los labios sedientos sin vanidad ni holgura de grandeza.

C. A. González Marin

## AUGUSTO TAMAYO VARGAS

## Nuevamente Poesía

(Editorial Losada S.A., Buenos Aires, 1965, 69 págs. Prólogo de Luis Monguió. Dibujo de la cubierta de Silvio Baldessari.)

En una pulquerrima edición de la colección "Poetas de ayer y de hoy" Augusto Tamayo Vargas —catedrático universitario de sólido prestigio, investigador infatigable de nuestras letras, cronista ágil, erudito y ameno— nos ofrece la prueba concluyente de su condición esencial: la de poeta. A despecho del alto cargo de Decano (que con tanto acierto ejerce en la centenaria Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad de San Marcos), a despecho del título que por facilidad le dan alumnos y lectores: "investigador de nuestro pasado literario", por sobre la indesmayable tarea de divulgador de aspectos cuasi desconocidos de nuestro país (y buena muestra de ello es el espléndido libro "150 artículos sobre el Perú" —que acaba de publicar), Augusto Tamayo Vargas es un poeta que en ningún momento de su vida ha dejado de tener tratos con las musas. Porque no se trata del poeta adolescente que, de pronto, se cubre de poemas tal como un cerezo, en una sola noche de primavera, por virtud del entusiasmo de la bullidora clorofila o el influjo de alguna fase lunar, se cubre de flores y sorprende al recién despierto —que lo vio desnudo y escuálido al anocheecer, sin ese lujo róseo, sin esa gala matinal que difunde alegría en el corazón más seco. Ni tampoco se trata de uno de los tantos poetas de efemérides que penosamente reptan en las columnas de los grandes rotativos, y para el 28 de julio, la Navidad, el 1º de mayo o el Año Nuevo

ofrecen al estragado gusto que reina en nuestra patria los adocenados y entecos frutos de su ingenio. Tamayo Vargas revela a lo largo de su trayectoria literaria una continuidad poética admirable: fogoso y nostálgico, lúcido y viril, optimista y cálido, su poesía está hermosamente adherida a lo humano, embebida de esperanza ("esperanza en los días que vienen", como reza el título de uno de los más logrados poemas del libro que comentamos), trabajada por el temblor existencial de nuestra época, lo cual no impide —¿por qué somos los peruanos tan amigos de generalizar y encasillar ipso facto a los poetas?— que una honda corriente de acendramiento estético se haya dado en su poesía y nos pueda brindar estrofas de una fresca deliciosa:

Tus dedos rozaron mis dedos  
y tu rostro pasó por el mío,  
cuando el ángel de la tarde  
[rondaba los ojos  
y cubría con manos de oro  
la fresca cintura de una rosa  
[que gira.

("Paisajes de ternura", II,  
pág. 36)

"Nuevamente Poesía" nos trae a los lectores peruanos una certeza, una evidencia fulgurante: la gama poética nacional es infinitamente más variada de lo que suponemos. Dentro de ese espectro solar (y digo solar porque nuestra poesía es quizá la más valiosa de Hispanoamérica) Tamayo Vargas brilla con luz pro-



pia. Su poesía —como ocurre con los buenos poetas— le debe a todos y no le debe a nadie. Es propia. Su poesía. Personal. Intransferible. Me atrevo a afirmar que Tamayo Vargas hubiera podido hacer suya la famosa declaración de Pablo Neruda en su discurso de incorporación, en calidad de Miembro Académico, al claustro de la Facultad de Filosofía y Educación de la Universidad de Chile: “Y es por orgullo y no por modestia que proclamo a todos los poetas mis maestros, pues, ¿qué sería de mí sin mis

#### ARTURO CORCUERA

##### Noé Delirante

Ediciones Jonás, Madrid, 1966.

Pocos poetas jóvenes pueden, en el Perú, ofrecer el testimonio de una vocación sin tregua y sin desmayos, de una obra de constante y severa depuración como la puede hacer Arturo Corcuera. Desde **Cantoral** (Cuadernos Trimestrales de Poesía, Lima, 1953) hasta el último de sus breves pero logrados poemarios, **Noé Delirante**, hay tránsito de soluciones, de descubrimientos felices que configuran una obra de temprana madurez.

Esta segunda edición de **Noé Delirante** (la primera apareció en la Rama Florida, Lima, 1963) trae un nuevo puñado de poemas agrupados bajo el título de **La Vendimia**. El poemario se abre con un epígrafe del Génesis bíblico: “Y sucedió que, al cabo de cuarenta días, abrió Noé la ventana...”. A partir de este versículo—el ábrete sésamo de un delirante universo lírico—va desfilando el sorprendente bestiario de grillos, mariposas, luciérnagas, cigarras, canarios, etc. que habitan el fabulario.

Hay en los poemas de **Noé Delirante** una suerte de magia

largas lecturas de cuanto se escribió en mi patria y en todos los universos de la poesía?”.

Que lleguen al noble Maestro y al poeta fecundo y original —desde las márgenes del Plata, que Lautréamont cantó— mis parabienes sinceros. Y que le asista la convicción de que en mis oídos quedan, de su libro entrañable y sencillo, hermoso y vital:

**las palabras golpean dulcemente**

Francisco Bendezú

verbal, una aprehensión de ocultas realidades a través del símbolo y la imagen. Pero no se crea que el universo lírico que informa **Noé Delirante** está logrado en base a una pirotecnia metafórica en que frecuentemente incurren muchos poetas. Corcuera ha conformado su mundo con una parca y medida fluencia lingüística pero, eso sí, con un sabio uso de la palabra poética cuyas connotaciones han elaborado una textura lírica de sutiles y sugerentes significaciones. He aquí una muestra en el poema a la **Luciérnaga**:

Diamante en trizas  
Semáforo diminuto  
que señala el rumbo  
de las libélulas.

Posada sobre un madero  
cantas intermitente,  
astilla de lucero.

Si en la primera parte del volumen el poeta fabula un bestiario de pequeños volátiles, en **La Vendimia** (ya García Lorca señalaba, en su ensayo sobre Gón-

gora, la importancia de los elementos más simples) recrea un microcosmos poético de coles y cañas ¡manes de Virgilio!, de palmeras y manzanas con tan afortunada intuición que, en poemas como el dedicado a la **Orquídea**, con apenas cinco versos, logra una carga conceptual y rítmica inimitable. Indudablemente que **La Vendimia** confiere a **Noé Delirante** la sustantiva unidad de forma y esencia.

**Noé Delirante** es, ya lo señaló Bousoño, un libro que devuelve a la poesía su antigua raíz mágica. Lo es, sobre todo, porque es la revelación de la naturaleza entrevista por la niñez, por el maravillado y maravilloso ojo de la infancia que ve en la cereza a Caperucita Roja; a la palmera, que llega a la luna montada en una escoba y al gallo convertido en hijo apócrifo del papagayo al

que "hay que llevarlo al relojero".

Junto al rigor estructural, al toque mágico de realidad-fantasia, a la plástica expresionista de las imágenes, está el afilado humor que transforma al canario en grillo, "en la edición de la mañana"; al espantajo que llora en silencio con sus lágrimas blancas "que le ha pintado un pájaro".

En Corcuera se da generosamente una capacidad imaginativa inagotable, así como un dominio de los medios expresivos que ha permitido al poeta la consecución de un lenguaje personal, que, sin exageraciones ni piadosos calificativos, ha llevado a la crítica más seria a situar a **Noé Delirante** como una colección sin par en la poesía peruana más reciente.

Róger Rumrill

MARIO FLORIAN

"Naturaleza Viva" y  
"Cantar de Ollantaytambo"

Genuina poesía, como suya, la de Mario Florián en sus poemarios últimos, "Naturaleza Viva" y "Cantar de Ollantaytambo". Leal a su propia voz seguimos reconociendo en estas obras los peculiares acentos que desde los inolvidados "Noval" o "Urpi" lo incorporaron definitivamente a nuestro más alto lirismo. Y bien está que cuando muchas manos pulsan la foscuro como instrumento poético, nos signifique Florián la canoridad del agua luminosa.

Se ha dicho que ternura y frescor embeben su palabra, en bucólicos rezagos de égloga íntima. Se impregna ciertamente su fidelidad lírica de esa tersa limpidez olorosa y esa cálida dulcedumbre frutal tan evocantes de

nuestros paisajes silvestres. Pero vibra también otro acorde, tan pertinaz como intenso, en la poesía de Florián, y es la nostalgia. Nostalgia, no melancolía ni tristeza. La nostalgia con que cantaríamos en la ciudad un pájaro exiliado de su verde patria, trocando en melodiosa sonancia la memoria.

Porque es en él asimismo nota esencialísima el ritmo, la incesante cadencia interior que se traduce en un habla singularmente musical. Tan deliberadamente distanciado de dislocamientos como de lobregueces, divide en mitades de claridez y de armonía su mensaje poético, asegurándose perennidad inamisible. La sombra es material efímero y fugaz el estruendo, ya en la na-

turalidad, ya en el arte, pues tanto el orbe como el espíritu tienen con igual recóndita pujanza al equilibrio y a la luz. No perduran los densos nubarrones ni las cráteras virulentas, pero sí, en su renuevo inagotable, la lengua de la flor o el idioma del jilguero.

De allí la trascendencia de Mario Florián en nuestra poesía, y así lo ratifican sus recientes volúmenes. En "Naturalidad Viva", torna a poblar, recreándolo, como con toques mágicos, el mundo. Desde la soledad, esto es, desde el corazón retirado en sí mismo, ordena otra vez perspectivas y criaturas insuflándoles el hálito vital de la belleza. Ya, "parcela breve", la luna; ya "los helechos acuáticos de amor"; ya "las negras hojas como noches" o "lúcumas rojas, los ponientes", o "el barro sentidor", o "el bello dios solar y masculino", **esperando en su voz el propio nombre**, como podría decirse glosando uno de sus versos. La soledad, que él llama "verde olvido", en la sugeridora remembranza, "sobre un pecho-formado de metal y hierbabuena", de un amor de aire iluminado y suave césped:

"Bosque no más...  
...Brevisima presencia  
de bejuco y rama,  
de silencio y trino..."

Soledad pintada, "a medios tintes" por los venados, —oh el grácil venadillo eterno de sus poemas infantiles!—, o cruzada por rastros indelebles:

"¿Penas al ver las huellas de  
[un Ausente,  
la forma pura de su pie caliente?"]..."

"Tierra, verdad de fruto dulce",  
que desde la voz de Florián nos

destila en el oído su prístina miel agreste, de aún no incontaminada sabrosura.

En "El Cantar", todavía es más fuerte la nostalgia, laceraada ya, en un laceramiento de elegía, despaciosa visitante de un ayer magnífico:

"¡Oh dolor! ¡Oh piedra de  
[honda!  
¡Oh puntiagudo venablo!  
¡Oh puma quechua y herido  
inmóvilmente soñando!"]...  
"...Piedra y nube.  
Ollantaytambo."

El pretérito, tan henchido antes de ígneo resplandor, tan hoy acribillado por muerte, calladamente desangrándose en los ojos del poeta, en coágulos bermejos:

"...tu silencio de ñujch'u co-  
[lorado...]"

Nostalgia exploradora, que va pisando glorias yertas, "triste musgo dorado" amortajando la piedra difunta, o que aprieta en los dedos exaltados el durísimo contraste:

"Desvía de mis ojos la cabeza  
[de Ollanta  
dulcemente soñando con su  
[amor imposible;  
también su brazo aleja, su  
[pututo guerrero,  
su voz que convocaba la selva  
[con sus tigres]..."

Cantar, y elegía a un tiempo, de la antigua piedra enhiesta, mástil de siglos, con "su costumbre remota de pulsar aguaceros", coloso ahora muerto en pie, sin más pendón en su erguimiento que la añoranza...

Dos hermosos libros de Mario Florián, Poeta.

Esther M. Allison

## N O T A

Por cumplirse el 18 de enero de 1967 el Primer Centenario del nacimiento de Rubén Darío, —que falleciera el 6 de febrero de 1916— la **Revista Peruana de Cultura** dedicará su próximo número al genial poeta nicaragüense.

Publicaciones de la

CASA DE LA CULTURA DEL PERU

*Director:* Dr. Fernando Silva Santisteban

REVISTA PERUANA DE CULTURA

CULTURA Y PUEBLO

UNMSM-CEDOC



Esta Revista se terminó de imprimir el 28 de febrero de 1967, en los Talleres Gráficos P. L. Villanueva, S. A., Reg. Ind. 9796 - Jirón Yauli 1440-50 - Chacra Ríos - Lima, Perú.

