

BB67

9
C.28



REVISTA PERUANA
DE
CULTURA

CORTESIA
CASA DE LA CULTURA DEL PERU

CASA DE LA CULTURA DEL PERU

11-12

UNMSM-CEDOC



REVISTA PERUANA DE CULTURA

11-12

Homenaje a Ciro Alegria y a Rubén Darío

CORTESIA
CASA DE LA CULTURA DEL PERU

CASA DE LA CULTURA DEL PERU

UNMSM-CEDOC

LA REVISTA PERUANA DE CULTURA
aparece trimestralmente.

Canjes: CASA DE LA CULTURA DEL PERU
Jirón Ancash 390
Apartado 5247
Lima

REVISTA PERUANA DE CULTURA

CASA DE LA CULTURA DEL PERU

Nos. 11-12

LIMA

ENERO - JUNIO 1967

El Primer Informe Etnológico
sobre Cajamarca. Año de
1540



5 WALDEMAR ESPINOZA
SORIANO

Ciro Alegría		Oleo de ETNA VELARDE
Autobiografía (Prólogo)		CIRO ALEGRIA
Ciro Alegría	45	ARTURO DEL HOYO
Poesías de Ciró Alegría	64	
Breve entrevista con la viuda de Ciró Alegría	69	
Ciró Alegría en los Andes (Fotografía)		
Pequeña nota bio-bibliográfica	70	
Rubén Darío (Fotografía)		
Eros y Cronos en la Poesía de Rubén Darío	73	MOSHE LAZAR
Poesías de Rubén Darío	131	
Rubén Darío: Vida y Obra (Apuntes)	141	ESTHER M. ALLISON

Notas y Comentarios

- Los aciertos indigenistas de
Enrique López Albújar 147 FRANCISCO E. CARRILLO
- Crítica de Libros** 152 JULIO ORTEGA, JOSE M.
B. FARFAN, CARLOS GER-
MAN BELLI, FRANCISCA
SANTOLALLA FERNAN-
DEZ, LUIS MILLONES, JO-
SE FELIPE VALENCIA-
ARENAS.

El primer informe etnológico sobre Cajamarca. Año de 1540

por WALDEMAR ESPINOZA SORIANO

INTRODUCCION

VARIOS son los informes de carácter etnohistórico, de los siglos XVI y XVII, que existen para adentrarnos en la comprensión profunda del pasado cajamarquino. Y cosa feliz, casi todos ellos se guardan en distintos Archivos peruanos.

Sobre la región de Cajamarca no se conservan crónicas especialmente dedicadas a ella, salvo la de Fray Mateo de los Angeles, cuya existencia es dudosa. Este franciscano, afirma el Jesuita Anónimo en su crónica escrita en 1589, fue uno de los evangelizadores y extirpadores de idolatrías en la provincia de Cajamarca, donde murió dejando un libro titulado **De retibus indorum**. Creemos que debió tratar de la religión y magia de los indígenas de esta zona porque fue el teatro de su apostolado. Pero la verdad es que fuera del Jesuita Anónimo, ningún otro lo menciona. Además, en los antiguos inventarios de la Biblioteca y del Archivo del Convento franciscano de San Antonio de Cajamarca, no figura ni Fray Mateo ni su libro, hecho que desautoriza la afirmación del mencionado jesuita ¹.

Pero como sucede con los demás pueblos de raigambre indígena en el mundo andino, a falta de crónicas existen unos documentos especiales llamados **visitas** o **visitaciones**. Ellos, que permanecen casi totalmente inéditos, fueron unas encuestas y unos informes escritos en el siglo XVI a base de cues-

1 Jesuita Anónimo: **Relación de las costumbres antiguas de los naturales del Pirú** (1589). En **Tres Relaciones de Antigüedades Peruanas**. Edit. Guaranía. Buenos Aires, 1950. Vid. p. 140.

tionarios elaborados en Lima por los funcionarios de la Real Audiencia o por otras autoridades, interesadas en saber la realidad económica y social de una región. El objeto de conocer esta realidad fue cerciorarse acerca de los productos de toda índole que una provincia rendía en los tres reinos de la naturaleza; asimismo de los productos artesanales, del número de habitantes y más que todo del de tributarios; la cantidad de pueblos, ayllus, pachacas, warancas, sayas y parcialidades. También la calidad y la cantidad del tributo que los incas les impusieron durante el Imperio y el que daban a su encomendero español. A todo lo escrito, concerniente a esta indagación, se le dio el nombre de **visita** ².

Las **visitas** son muy antiguas en el Perú. La primera se la hizo en Piura en 1532 y la segunda en Jauja en 1533. La tercera se realizó en el Cuzco en 1534, y la cuarta se llevó a cabo en Trujillo en 1535. Estas cuatro visitas tempranas se hicieron con el único objeto de conocer el número de grupos étnicos y la cantidad de hombres y ayllus que los integraban. Debían instruirse de todo ello para saber qué pueblos y qué provincias existían para **depositarlos** o mejor dicho **encomendarlos** a los conquistadores. Por tanto, fueron unas **visitas** muy someras; a veces los datos sobre una provincia se redujeron a dos o cuatro líneas. Les bastó anotar: "**el cacique tal tiene tantos pueblos, es señor de tal provincia y bajo su mando están los caciques siguientes**". Sin embargo, estas **visitas**, a pesar de su mezquindad, nos sirven ahora para trazar el mapa etnopolítico del Imperio Incaico y conocer la organización social de los Curacazgos ³.

En cambio, en 1540 comenzó la época de las **visitas** un poco más extensas. En realidad, empezaron a llevarse a cabo las primeras encuestas de carácter etnológico en todas las **wamani** y Curacazgos que habían constituido el Imperio del Tawantinsuyu. En 1540 ya no se contentaron con apuntar

2 Instrucciones para Cristóbal de Barrientos. Lima, 4-VI-1540. Léase el texto.

3 Waldemar Espinoza Soriano: "La guaranga y la reducción de Huancaayo". En *Revista del Museo Nacional*. Tomo XXXII. 1963. Lima-Perú. Vid. pp. 8-13.

dos o cuatro rayas sobre cada grupo étnico. Ahora ya no lo hicieron únicamente para saber qué cantidad de indígenas había para encomendar. Ahora lo que querían conocer era también las producciones de cada provincia, para, de conformidad a ellas, estructurar las tasas tributarias. Por tanto, se ordenó al **visitador** averiguara, además del número de hombres en edad de tributar, la cantidad de parcialidades, curacas y pueblos, con sus nombres respectivos. También las distancias de estos lugares a la ciudad o villa donde residía el encomendero; el número de ayllus y de warancas de mitma y de llactayocs (regnícolas); el servicio en las mitas de los tambos; la existencia, explotación y trabajo en las minas; el tributo que dieron al Estado Inca; las tierras cultivables y la calidad y cantidad de sus producciones, inclusive en el aspecto ganadero ⁴.

LAS VISITAS DE CAJAMARCA

En el siglo XVI, sobre Cajamarca se hicieron por lo menos siete visitas. Quizá se realizaron más, pero éstas aún no llegan a nuestro conocimiento. La primera fue en enero o febrero de 1535 y no sabemos quién fue su ejecutor. La segunda se verificó en 1540 por Cristóbal de Barrientos y por orden de Francisco Pizarro y del obispo Fray Vicente de Valverde. Es precisamente la que ahora publicamos. La tercera fue hecha en 1549 por orden del presidente don Pedro de La Gasca. La cuarta en 1567, por el doctor Gregorio González de Cuenca y en virtud a una disposición de Lope García de Castro. La quinta en 1572-74 por Francisco Alvarez de Cueto y Diego Velázquez. Las dos restantes se efectuaron en la última década de este siglo; una de ellas —la de 1593— fue llevada a cabo por Francisco de Cárdenas, corregidor de Cajamarca en esos años. Las más extensas y minuciosas fueron las de González de Cuenca y Francisco Alvarez de Cueto.

4 Instrucciones para Cristóbal de Barrientos. Vid. nota 2.

La primera visita de 1535

De la cortísima **visita** efectuada en 1535 sobre Cajamarca, provincia que, desde ese año, quedó anexada a los términos jurisdiccionales de la ciudad de Trujillo, queda un extracto incluido en la **cédula de depósito** a Melchor Verdugo, primer encomendero de Cajamarca. En su parte más interesante manifiesta:

...en la provincia de Caxamalca, el cacique Colquiensma; e otro que se llama Tantaguata; e otro Guaygui, señor de Mambamarca; e otro que se llama Parintingo, señor de Pumamarca; e otro que se llama Caranasas, señor de Chonda; e otro que se llama Poenlli, señor de Ychinca; e otro que se llama Espalco, señor de Cuysmango; e otro que se llama Otusco; con la persona del cacique principal de la dicha provincia que se dice Carnaarayco, señor de Chuquimango ⁵.

Nada más dice sobre el aspecto etnológico. Y tan corto fue todo que si no fuera por las visitas posteriores, nada sabríamos hoy acerca de lo económico y social de los señoríos de Cajamarca. A través de ella sólo podemos entrever que en esta provincia hubieron ocho curacas, pero expuestos en forma tan desordenada que no explica cuáles fueron los de waranca ni cuáles los de pachaca. Lo único concreto, y desde luego interesante, es el dato referente a Carwarayco, el jatuncuraca o jefe máximo de toda la provincia, y el cual, al mismo tiempo, era el señor de Chuquimancu ⁶.

También nos informa acerca de los curacas de Pampamarca (Bambamarca), de Chonta, de Ichinca, de Pomamarca y de Cuismancu. Pampamarca, Pomamarca y Cuismancu, gracias a los datos que constan en las **visitas** de 1540, de

5 Horacio H. Urteaga: "Algunas provisiones de Pizarro sobre encomiendas". En *Revista del Archivo Nacional del Perú*. Enero-Junio. Tomo XV-Entrega I. Lima, 1942. Vid. pp. 13-14.

6 En la **visita** de 1540, Chuquimancu figura como curaca de Cuismancu o Cuzmancu. Léase el texto de ella.

1567 y 1572-74, sabemos que fueron warancas; mientras que los otros, mencionados en el extracto de 1535, no cabe duda que debieron ser solamente curacas de ayllu y de pachaca.

No se puede asegurar, pues, que la **visita** de 1535 haya constituido un informe amplio para poder hoy analizar lo económico ni lo social de la antigua Cajamarca. Fue un simple dato que sirvió para que Verdugo supiera que su encomienda era la provincia de Cajamarca y el curaca principal de ésta el jefe Carwarayco.

La segunda visita: 1540

Sobre la segunda **visita** de Cajamarca, acerca de la cual versa este artículo, se conserva la documentación íntegra. Fue parte de la primera **Visita General** realizada en 1540 en todo el Perú. Los papeles referentes a Cajamarca son los únicos que han sido hallados por nosotros; los documentos concernientes a las **visitas** de las otras provincias peruanas se han extraviado.

De la **visita** cajamarquina de 1540 no existen los originales, pero sí cuatro copias sacadas en el mismo siglo XVI. Una de ellas, de 1560, se custodia en el expediente de la antigua e ilustre Comunidad de Guzmango, en la actual provincia de Contumazá. Las otras, de 1568, de 1571 y de 1596 se guardan en el Archivo General de Indias de Sevilla. Todas ellas han sido revisadas y comparadas cuidadosamente por nosotros. Del examen heurístico y hermenéutico resulta que las copias de Sevilla están alteradas. En éstas, el copista omitió y adulteró muchas palabras del runashimi, las cuales él no pudo comprender; a veces hasta suprimió líneas enteras del original. En cambio, la copia o códice de Guzmango demuestra ser la mejor y la verdaderamente completa. Y tuvo que ser así, porque los comuneros, en 1560, la mandaron copiar íntegra y escrupulosamente por convenirles a sus intereses comunales. Además, el ejemplar de Guzmango al comienzo lleva incluida la copia de la Instrucción que Pizarro y Valverde dieron a Barrientos para la ejecución de la **visita**, docu-

mento que falta en las copias de Sevilla. El código de Guzmango tiene en total nueve páginas de 21 x 32 cm. Tres corresponden a la Instrucción y seis a la **visita** misma. Es, pues, el manuscrito que merece nuestra confianza, no sólo por respetar más puntualmente la grafía runashimi, sino también porque la Audiencia de Lima la dio por válida en un juicio de 1560. Por tanto, en la presente publicación, hemos utilizado este código. Sin embargo, en notas de pie de página hacemos constar las alteraciones que figuran en las copias de Sevilla.

Causas de la visita de 1540

Dos razones movieron a Pizarro y a Valverde para la realización de la primera **Visita General** del Perú en 1540: 1) la reforma de las encomiendas, y 2) la estructuración de la tasa tributaria.

Con tal objeto, el visitador debía averiguar el número de tributarios que vivían en la provincia de Cajamarca, para hacer una reforma en la encomienda de Verdugo. He ahí por qué también se ordenó a Barrientos a averiguar el número de parcialidades o warancas, para dividir las con exactitud entre los conquistadores que pretendían esta clase de mercedes. Debería indagar, asimismo, sobre las producciones en los tres reinos de la naturaleza, todo con el fin de hacer, según ella, una justa distribución de encomiendas. Otro punto que el gobernador y el obispo quisieron saber fueron las distancias desde los diversos pueblos de la provincia de Cajamarca a Trujillo, para, de acuerdo a esa realidad, señalar los lugares que debían enviar mitayos a aquella ciudad, procurando siempre eximir de ese servicio a los moradores en zonas muy lejanas.

El otro objetivo, el de elaborar la tasa tributaria, fue en esos días uno de los problemas más cruciales desde el punto de vista económico y social; ya que hasta entonces los encomenderos pedían y sacaban los tributos a su arbitrio, sin tasa ni medida, por no haberla. Para reestructurar este

disloque social, Pizarro y Valverde ordenaron a Barrientos realizar una investigación acerca del tributo que los cajamarquinos habían dado al Estado Inca, sobre todo en la época de Wayna Cápac. Luego, debía indagar sobre los productos de la región; y por último preguntar a los curacas sobre las cosas que podían dar a su encomendero en calidad de tributación. En esencia, éstos fueron los motores que obligaron a la realización de la **Visita General de 1540**, en la cual se hallaron comprendidas las provincias de Cajamarca y la de Los Huambos, hoy Cutervo y parte de Chota ⁷.

Las Instrucciones para Cristóbal de Barrientos

En los primeros días de junio de 1540, Francisco Pizarro y Fray Vicente de Valverde decidieron poner en práctica la primera **Visita General** de los Curacazgos andinos. Muchos nombramientos e instrucciones se otorgaron en esos días, todos con el mismo tenor, salvo una que otra diferencia insignificante. El 4 de junio de aquel año se despachó la Instrucción para Cristóbal de Barrientos. Ahí se dice que había sido nombrado para **visitar** las provincias de Los Huambos, Cajamarca y Huamachuco. En esa misma fecha se expidieron algunas Instrucciones más, para **visitar** otros Curacazgos encomendados. Por ejemplo, a Diego de Verdejo, vecino de Trujillo, se le encargó la **visita** de los valles de Chicama a Túcume ⁸.

Cristóbal de Barrientos, por entonces también estaba avecindado en la ciudad de Trujillo. Según las Instrucciones que se le dieron debía penetrar a la sierra norteña, o sea a las provincias arriba mencionadas, las cuales, desde 1535 pertenecían a los **términos** o territorios jurisdiccionales de la ciudad de Trujillo. No debía ir solo sino acompañado con un escribano elegido por él mismo. El escribano debía apuntar

7 Instrucciones para Cristóbal de Barrientos.

8 Roberto Levillier: **Gobernantes del Perú**. Tomo I. Madrid, 1921; pp. 120-25.

todas las preguntas que hiciera el **visitador** y todas las respuestas que dieran los indígenas.

Barrientos debía proceder en la siguiente forma: 1) Antes de comenzar la **visita** oír una misa dedicada al Espíritu Santo, con el objeto de que Este iluminara su inteligencia y su moral para no cometer injusticias. 2) Acto seguido de la misa, jurar solemnemente ante el sacerdote celebrante, de cumplir con toda la fidelidad posible lo que se le había encomendado, sin agraviar a nadie. El mismo juramento tenía que prestar el escribano. 3) Convocar al jatuncuraca o curaca principal de la provincia, y también a todos los de parcialidad o waranca, los cuales debían concurrir con sus respectivos indígenas tributarios. 4) Entrevistar a cada curaca por separado y no en conjunto. 5) Apuntar el número y nombres de los curacas de waranca. 6) Lo mismo respecto a los curacas de pachaca, agregando además el número y nombres de los pueblos donde vivían. 7) El número de tributarios de cada waranca. 8) La cantidad de ganado auquénido y de la extensión y nombres de los pastos existentes en la provincia. 9) Recorrer, acompañado de los respectivos curacas, todos los pueblos ya declarados y apuntados. 10) Empadronar a los habitantes de cada pueblo, observar las chozas de los indígenas y calcular el número de hijos en caso de que sus moradores estuvieran ausentes. 11) Empadronar como a tributarios solamente a los casados hasta los cincuenta años de edad. 12) Los de cincuenta años para arriba, sólo serían empadronados como tributarios en caso de tener hijos solteros mayores de dieciséis años y en condiciones de trabajar. En tales situaciones el joven indígena quedaba considerado como casado y, por consiguiente, obligado a pagar tributo a nombre de su padre. 13) El **visitador** quedaba con facultad, en caso de haber dudas en el padrón, para llamar a los curacas y hacer con ellos una nueva averiguación, con quipus desde luego. 14) Después, ambas cifras: la averiguada por el visitador y la dada por los curacas, debían ser anotadas. Pizarro y Valverde determinarían, en Lima, sobre cuál de ellas era la verdadera. 15) También podría, en caso necesario,

volver a preguntar sobre el mismo asunto al curaca principal. De este modo, preguntando por separado a unos y a otros, se pretendía arrancar la verdad. Todo debía asentarse por escrito. 16) Indagar el número de warancas o parcialidades y el nombre del curaca principal o jefe máximo de toda la provincia. 17) La relación de cada waranca debía anotarse por separado, evitándose cualquier confusión. 18) Anotar la extensión de la tierra ocupada por cada waranca; las minas de oro o plata; las chacras cultivables de maíz y de papas; el ganado y sus pastos; las distancias que separaban el territorio de las warancas desde la ciudad de Trujillo. 19) El número y nombres de los ayllus de mitma adscritos al Curazgo de Cajamarca, y otro tanto con los mitma que funcionaban como colonias o enclaves no adscritos. 20) Oír las quejas contra españoles expuestas por los curacas visitados, debiendo hacer informaciones sobre ellas y sentenciar según los casos. El resultado debía comunicarlo a Pizarro y a Valverde. 21) Investigar sobre todas las producciones minerales, vegetales y animales que los indígenas de Cajamarca estaban en condiciones de dar a su encomendero como tributos. 22) Indagar los tributos que Cajamarca dio al Estado Inca. 23) Averiguar sobre los tributos que los cajamarquinos estaban dando a Melchor Verdugo, desde 1535. 24) Expulsar y multar a Verdugo en caso de resistirse a abandonar la provincia, porque él no debía permanecer en ella durante la **visita** ⁹.

Y por fin, una vez realizado todo, debía cerrar lo escrito, sellar el sobre y remitirlo a Lima a Pizarro y a Valverde. Aquí ya, ellos, de acuerdo a este informe reformarían la encomienda y fijarían la tasa a los indígenas de Cajamarca ¹⁰.

Las visitas posteriores a 1540

Como vemos, no es mucho lo que se quiso saber en 1540, pero de todos modos superó a los meros informes contenidos en la **visita** de 1535.

⁹ Instrucciones para Cristóbal de Barrientos.

¹⁰ Ibid.

En 1549 se hizo una segunda **Visita General** en el Perú. Hemos dicho ya que fue La Gasca quien dio esa orden; y ella superó en extensión y cuidado a la de 1540. Posteriormente se continuaron haciendo otras **visitas**, pero de carácter local, solamente en algunas regiones del Perú, pero siempre con más minuciosidad que las precedentes. Por ejemplo, una de esta clase fue hecha en Cajamarca en 1567 por González de Cuenca, quien recorrió toda la provincia empadronando familia por familia y casa por casa. Y por fin, en 1572-74 se volvió a realizar una tercera **Visita General** por orden del virrey Toledo, sin duda la más completa de todas cuantas se realizaron en el siglo XVI, porque comprendió una averiguación total de la actividad humana del indígena y, además, una pesquisa casi exacta sobre la historia de los Curacazgos y de la anexión de cada Reino al Imperio Incaico. Años después continuaron las **visitas** de carácter local, hasta 1682, año en el cual se efectuó la **Cuarta Visita General del Perú**. Luego vino otra larga pausa, interrumpida sólo por **visitas** locales, hasta 1779, fecha en la cual se llevó a cabo la **Quinta Visita General**. Después de ese año volvió a repetirse la misma historia, hasta 1825, año en el cual Bolívar dispuso otra **visita**, que parece haber sido la última que se verificó con carácter de general; porque las locales o regionales prosiguieron hasta 1854, año en el cual se extinguió el tributo indígena, ya que la **visita** no tuvo otro objeto que el de conocer la realidad económica y social de ese sector mayoritario de la nación, para aumentarles o disminuirles la tasa.

Barrientos y la visita de 1540

De haber cumplido Cristóbal de Barrientos los puntos señalados en la Instrucción que se le dio el 4 de junio de 1540, seguramente que nos hubiera dejado un magnífico informe etnológico sobre Cajamarca, valor que se hubiera acrecentado debido a la época tan temprana en que fue hecha, apenas a los siete u ocho años de la caída del Imperio Andino,

es decir, casi inmediato a los tiempos del reinado de Atawallpa en los Curacazgos de la sierra norte.

Sin embargo, Barrientos, por razones que ignoramos dejó de cumplir algunos puntos. Por ejemplo, no recorrió toda la provincia, ni waranca por waranca, ni pachaca por pachaca, ni pueblo por pueblo, como sí lo hicieron posteriormente Alvarez de Cueto y González de Cuenca. No obstante, los cinco folios dejados por él constituyen el primer informe de índole etnológica acerca de Cajamarca; y ahora es una fuente importante no únicamente para la historia regional sino también para la Andina en general.

Barrientos partió de Trujillo a mediados de agosto a cumplir su encargo. Debió ir primero a la provincia de Huamachuco para dar inicio a su misión. Parece que después de ello retornó a su punto de salida, de donde emprendió su camino a la provincia de Cajamarca. Su ingreso a ella lo hizo por Cascas y Contumazá, pueblos que todavía no existían en aquella fecha. Luego avanzó hasta las minas de plata de Chiquelete —actualmente Chilete—. Viajó acompañado de su escribano Gaspar de Arana y del cura Rodrigo Vázquez, quien después colaboró en la **visita**. De Chiquelete no avanzó más, y allí estuvo ya el 24 de agosto de 1540. Desde ese asiento minero había convocado a todos los curacas de la provincia, inclusive al jatuncuraca o señor de señores de Cajamarca. El intérprete por intermedio del cual se dejó entender fue un indígena llamado Juan.

Asistieron siete curacas de waranca, uno de los cuales, el de Cuismancu o Guzmancu, era al mismo tiempo el Jefe de los seis restantes. A ellos les habló sobre lo contenido y lo ordenado en la Instrucción; y los curacas se comprometieron a declarar la verdad de todo lo que se les preguntara. Desde luego que esto lo dijeron después de haber sido amenazados con severos castigos si se oponían a decir todo con certeza.

Los curacas, ante la primera pregunta referente a la cantidad de tributarios cajamarquinos, se abstuvieron de declarar. Explicaron su temor a errar, y pidieron que la mejor

manera de averiguarlo era si el **visitador** mismo los veía y contaba. Cosa que resultó muy fácil para Barrientos, porque cada curaca de waranca había concurrido con todos sus indígenas tributarios. De manera que, el 24 de agosto de 1540, en Chiquelete se hallaban concentrados 3493 hombres de esta condición, seis curacas de waranca, un jatuncuraca y más de setenta curacas de pachaca entre regnícolas y mitmas. Luego el **visitador** preguntaba y escuchaba, los líderes indígenas oían y contestaban mientras el escribano escribía y escribía. Pero ¿qué es lo que anotaba este funcionario? Pues, lo que los curacas manifestaban: el nombre de los jefes étnicos; de las guarangas y de los pueblos; de los mitma serranos estructurados en waranca y de los mitma costeños que cumplían sus mitas en los tambos de Cajamarca; sobre las minas de plata y las mitas cumplidas en ellas; sobre los tributos que habían dado al inca y los que en esos días estaban dando a su encomendero Melchor Verdugo. Después las cosas tocantes a la calidad de la tierra, de las producciones y la ganadería. Y por último, las distancias de los territorios ocupados por las warancas a la ciudad de Trujillo; para pronto acabar con un resumen de la cantidad de tributarios y la fe del escribano quien autentificó la **visita**.

Como se nota, los resultados apenas si fueron sombra de lo que Pizarro y Valverde pidieron a Barrientos. A pesar de ello, hay datos verdaderamente interesantes y preciosos que no se vuelven a encontrar en las **visitas posteriores**¹¹.

Cuando la **visita** de Barrientos llegó a Lima no pudo ser aprovechada por Pizarro, debido a las circunstancias político-sociales reinantes en ese tiempo. Pero Vaca de Castro sí la utilizó para dividir la provincia de Cajamarca entre dos encomenderos: Verdugo y Alvarado.

11 Léase el texto de la **visita**.

LOS APORTES ETNOLOGICOS

Hemos manifestado ya que la **visita** de Cristóbal de Barrientos no fue lo suficientemente extensa para poder, mediante ella, conocer las estructuras económicas y sociales del viejo Reino de Cajamarca, convertido en Wamani desde 1470 (+), año en el cual Túpac Yupanqui lo conquistó y lo anexó al Imperio del Tawantinsuyu. Estas cosas serán posibles conocerlas sólo gracias a las **visitas** posteriores. Pero he aquí las cuestiones que no se hallan en otros documentos:

Warancas

La Wamani de Cajamarca, llamada por los españoles provincia, y cuyos territorios no fueron otros que los que ocupó hasta 1470 (+) el poderoso Reino de Chuquimancu y Cuismancu o Guzmancu, estuvo dividida en siete warancas. En Cajamarca, los españoles dieron el nombre de **parcialidades** a cada una de éstas. Habían seis warancas compuestas por indígenas cajamarquinos, mientras que la séptima y última, en orden jerárquico, fue la waranca de los mitma serranos. Cada waranca tenía su curaca, pero el jefe de todos ellos era el curaca de la waranca de Cuismancu, quien, en 1540, no era otro que el mismo de 1535: Carwarayco¹². Este jatuncuraca o señor de señores de la provincia, directo descendiente de **Concacax**, último rey de Cuismancu, tenía bajo su mando a doce pachacas que vivieron en pueblos cuyos nombres fueron a veces los mismos que el de los ayllus.

De acuerdo al estricto orden jerárquico del régimen señorial de Cajamarca, al jatuncuraca Carwarayco y a la waranca de Cuismancu, le seguía la waranca de Chuquimancu, de extensos territorios y con diez pachacas y pueblos. En tercer lugar estaba la waranca de Chonta, a la cual en la

12 Creemos que no es oportuno tratar aquí sobre los pormenores de los reyes y del **Reino de Cuismancu**, pero lo haremos en otra ocasión.

visita se la llama **Chondal**. Era la más pequeña en territorios y en pachacas: escasamente cinco. En cuarto lugar, Pampamarca, a la cual los españoles nombraron Bambamarca, de ocho pachacas y pueblos. En quinto lugar figuraba la waranca de **Caxamarca**, con nueve pachacas y pueblos. Y por fin, la sexta y última **parcialidad** integrada por indígenas auténticamente nativos de la región, fue la de Pumamarca, con ocho pachacas.

La séptima waranca, la postrera en gradación dentro de la totalidad de las subdivisiones étnicas, estuvo compuesta por indígenas no oriundos de la zona sino por extranjeros o mitma, procedentes de distintos lugares de la sierra peruana. Esta waranca de los mitma serranos también estuvo estructurada en pachacas. Cada una de ellas estuvo compuesta por un ayllu de mitma originarios de un solo Curacazgo.

En este artículo no meditamos sino comentar lo que se escribió en la Visita de 1540, porque compulsarla con otros documentos iguales y coetáneos sería una cosa muy larga. Con todo, es necesario exponer que los territorios ocupados por cada waranca fueron muy dilatados. Abarcaron lo que ahora son las provincias de Contumazá, Cajamarca, Celendín, San Miguel, Hualgayoc, Santa Cruz y la mitad de la de Chota. Fueron tan extensas que, en 1562-64, Fray Bartolomé de Vega no vaciló en afirmar que cada waranca constituyó una provincia en la demarcación del Reino de Cuismancu, conocido después con el nombre de Caxamarca¹³.

Los mitma en Cajamarca

Un punto crucial en la distribución de encomiendas por los años de 1532-1540 fue el trastorno social provocado por la incomprensión a la estructura creada por los mitma. Muchos —pero no todos— de estos ayllus desterrados o simplemente trasladados que vivían en tierras del antiguo

13 Fray Bartolomé de Vega: "Memorial de... al Real Consejo de Indias sobre los agravios que reciben los indios del Perú". En NCDIHEI, Tomo VI. Madrid, 1896. Vid. pp. 1ú5-131.

Reino de Cuismanco, no cayeron bajo la jurisdicción de los curacas cajamarquinos. Los mitma, aunque lejos de sus patrias, continuaban perteneciendo a sus Curacazgos de origen. Los españoles al comienzo no se dieron cuenta de esta realidad; de modo que a los mitma los empadronaban como a regnícolas o naturales de la provincia donde eran **visitados**. Mientras que, por su parte, los curacas lejanos los contaban como suyos y así lo manifestaban a los **visitadores**. El resultado fue que los mitma aparecieron censados tanto en su tierra de origen como en la tierra que les servía de exilio o nuevo alojamiento. Por tanto, terminaron siendo encomendados a dos encomenderos y obligados a pagar tributo a ambos. La situación, como es de suponer, dio motivo a grandes y dilatados pleitos, debido a los reclamos de los mitma agraviados, quienes pedían tributar a un solo español. Pero ahí no quedó el problema, porque los dos encomenderos acababan disputándose la posesión de los mitma tributarios. Con el fin de subsanar este error, Pizarro y Valverde, en 1540, ordenaron realizar una pesquisa exhaustiva sobre los mitma adscritos y sobre los mitma que funcionaban como enclaves político-sociales. Era necesario tener noticia exacta de ellos para el momento preciso de otorgar las encomiendas y evitar reclamos de mitmas y líos entre encomenderos¹⁴.

Los mitma no fueron otra cosa que ayllus obligados a abandonar sus Curacazgos de origen para trasladarse a vivir en otros. Muchos motivos y muchas clases de mitma hubieron; pero en Cajamarca, según la **visita** de 1540, parece que sólo existieron dos: 1) los políticos-militares y 2) los económicos-sociales.

Los **mitma político-militares** estuvieron integrados por ayllus procedentes de Curacazgos serranos solamente. Barrientos se limitó a enumerar cuatro ayllus de esta calidad, porque no le dio más datos el curaca de ellos. Sin embargo, en documentos posteriores aparecen más de quince. El visitador habla de los ayllus de mitma serranos de Cuntisuyu,

14 Léanse los textos de las Instrucciones y de la **visita**.

Wayucuntu, Cañari y Caxamarca (?). Este debió ser algún lugar homónimo a la ciudad cabecera de la wamani de Caxamarca. Los Wayucuntu dimanaban de una parte del Valle de Condebamba o Cuntipampa, perteneciente al Curacazgo de Huamachuco; y los cañari, originarios del Reino de ese mismo nombre, estaban radicados en las jalcas de Purcon o Porcón.

Todos estos mitma serranos de carácter político-militar, ubicados en los lugares más estratégicos para controlar a la población cajamarquina y a las vías más transitadas, estuvieron organizados en una waranca. Precisamente, el curaca de ella en 1540 se llamaba Puculla y vivía en el pueblo de Ychuca —actualmente Ichocán—. En 1540 esta waranca tenía trescientos diecinueve tributarios de dieciocho a cincuenta años de edad. Si a éstos sumamos sus mujeres y dos hijos por cada casa, tendríamos la cantidad de 1376 habitantes, sin contar a los viejos ni viejas ni viudas, ni huérfanos ni inválidos. Es posible que el número total de unidades domésticas de esta waranca haya llegado a tres mil en 1540. Además, no hay que olvidar que muchos tributarios fueron escondidos por los curacas, para evitar el pago crecido de tributos. Estos mitma serranos en Cajamarca no tuvieron más ocupación que servir de espías y de guarnición armada, listos para sacudir cualquier rebelión o protesta de los cajamarquinos conquistados y sometidos al régimen imperial del Cuzco. En las *visitas* de 1567 y de 1572-74 apareció completa la lista de estos mitma.

La waranca de los mitma serranos, según los documentos posteriores a Barrientos, quedaron desligados de su Curacazgo de origen. Fueron adscritos a la tierra de Cajamarca, y el Jatuncuraca de esta wamani tuvo jurisdicción limitada sobre ellos. Por eso Carwarayco, en sus memoriales, acostumbraba titularse **“cacique y señor de las siete guarangas de Caxamarca”**. No sabemos todavía cómo funcionaba este espionaje al servicio del Estado Inca, bajo el mando del mismo descendiente del destronado rey de Cuismancu.

Los mitma económico-sociales, quienes residieron en diferentes lugares de la wamani de Cajamarca, procedieron casi en su totalidad de los valles costeros —de Santa a Túcume—, salvo los mitma Chachapuya, los chilcho y los wampu o huambos, los dos primeros de la selva alta y el último de la sierra vecina a Cajamarca. Estos mitma no estuvieron sujetos a ningún curaca cajamarquino. Ellos, aunque vivían y nacían ya en esta wamani, continuaban perteneciendo a sus Curacazgos de origen. No fueron empadronados en Cajamarca sino en sus valles de procedencia. El único que tuvo mando sobre ellos en Cajamarca fue el **tutricuc** o gobernador del inca. Todos residían en la wamani de Cajamarca, con el único y exclusivo fin de servir al Estado en la mita de los tambos, ya que los caminos y hospederías de sus tierras no eran muy concurridos. En la **visita** de 1540 se enumeraron los siguientes ayllus de mitma costeros: Pacasmayu, Saña, Collique (o Chiclayo), Chuspo, Cinto y Túcume. Pero en la de 1572-74, se catalogaron algunos más.

Servicio militar

Un dato interesantísimo, y que se halla por primera vez en un documento del siglo XVI, es el referente a la mita cumplida en el servicio militar durante el Incario. La idea que hasta hoy hemos tenido es que en el Tawantinsuyu, todos los varones de dieciocho a cincuenta años (+) prestaban servicios obligatoriamente y sin discriminación en el Ejército. Pero ahora, merced a la **visita** de Barrientos, descubrimos con sorpresa que tal servicio solamente lo cumplieron algunas de las warancas de Cajamarca, y no todas. La **visita** no especifica qué warancas fueron ni cuántas de las siete proporcionaban soldados; pero el testimonio, de todos modos, es novedoso.

Fuera de ello, los tributarios de todas las warancas sembraron y cosecharon maíz y papas en las tierras usufructuadas por el Estado y por la religión. Asimismo, elaboraron chuño y confeccionaron ojotas y municiones de guerra. Tam-

bién sembraron y recogieron coca y ají en los valles cálidos de ceja de Montaña y de Costa. Cuidaron y pastorearon los hatos de llamas estatales y eclesiásticos; trasquilaron su lana y tejieron ropa. De estos trabajos sí que nadie estuvo libre. Pero como sucede siempre con todas las **visitas** tempranas, anteriores a 1560, en la de Barrientos no hay datos numéricos precisos acerca de este asunto tan importante.

La plata de Chiquelete

Otra referencia notable en la **visita** de 1540 es la concerniente a las minas de plata de Chiquelete, en plena explotación durante ese año. El visitador y el escribano constataron de vista esa labor. En ellas trabajaban de ordinario setecientos indígenas, los cuales procedían en número de cien de cada una de las warancas. Seguramente ése debió ser también el monto de mitayos que dieron para ese servicio, pero por turnos, en la época incaica, el mismo que se mantuvo para extraer el rico metal para el encomendero Melchor Verdugo.

El jactancioso y mentiroso Verdugo, conquistador que no defraudó a su apellido, se vanaglorió en la información de sus servicios, de haber sido el descubridor de la minas de plata de Chiquelete. Sin embargo, en las pesquisas de la **visita** de 1572-74, se aclaró con abundantes testimonios de viejos curacas el de haber sido labrada antes de los incas y más aún en la época de Wayna Cápac. Justamente, con la plata de Chiquelete se hizo la vajilla para el palacio real o incawasi de Pultamarca o Baños del Inca, para el jatuntambo o tambo real de Yamobamba, para los adornos del templo llamado Inticancha en Cajamarca y otros tambos reales de la misma provincia.

La ecología

La ecología cajamarquina está retratada tibia y oscuramente en la **visita** de 1540. Se debió a que Barrientos no tuvo las dotes especiales para captarla y porque no recorrió toda la provincia, ni siquiera el 1% de su extensión. Ape-

nas caminó el sendero de Chicama-Cascas-Contumazá-Chiquelete. Todo lo que escribió a este respecto lo hizo a base de lo que vio en la corta vía que anduvo y a los someros datos que le dieron los curacas de Cajamarca. He ahí su error de cálculo al señalar en veintiocho o treinta leguas (ciento cuarenta o ciento cincuenta kilómetros) el largo de la provincia que visitó. En forma muy general describió el paisaje de Cajamarca, pero en términos casi exactos: **tierra de cerros ásperos, de punas despobladas y a veces hasta sin leña, pero con algunos valles calientes de regadío, aunque la mayor parte de ella fría.**

Los principales productos eran entonces, como lo fueron hasta hace poco, el maíz y las papas. También la coca y el ají en los valles cálidos. Otra comida muy abundante y apetecida fue el chuño, y tan codiciada que aparece citada dos veces por Barrientos, como cosa muy común en Cajamarca.

En 1540, los curacas declararon haber muy pocos hatos de llamas en su provincia. El mismo Barrientos dio constancia de que en su viaje él también adquirió esa misma impresión; pero no olvidemos que muy poco fue lo que él anduvo por tierras cajamarquinas.

El tributario

Tributario fue considerado todo hombre desde los dieciocho a los cincuenta años de edad, casado o viudo y con hijos. Los varones de cincuenta años para arriba estuvieron ya catalogados como viejos y, por lo tanto, se les eximía del tributo. Pero esta medida fue elástica y restrictiva, puesto que si el "viejo" tenía un hijo de veinte años o más en estado de soltería, a éste se le obligaba a pagar el tributo de su padre; y si faltaba un vástago de ese número de años, se lo suplía con los hijos de menor edad, inclusive con los que tenían dieciséis años. O sea que un joven indígena, desde los dieciséis, estuvo ya obligado a servir y a tributar a Melchor Verdugo. Pero cosa curiosa, estos adolescentes

no tributaban a nombre propio y suyo, sino en el del padre "viejo". Desde luego que si el "viejo" no tenía hijos mayores de los dieciséis años, quedaba liberado de aquellas cargas económicas. A estos jóvenes solteros, en tales circunstancias se los consideraba como a casados sin estarlos en verdad. En cambio, los auténticamente matrimoniados cumplían con la tributación a título personal.

El tributo a Melchor Verdugo

Cuando se trató de averiguar el tributo que daban los cajamarquinos a su encomendero Verdugo, salió a relucir el temor que habían cogido a este español. No se explayaron en calidades ni en cantidades, y hasta negaron —contra sus voluntades por cierto— el haberle dado oro y plata. Pero en 1567 y luego en 1572-1574, con quipus en mano y testigos de sobra, los indígenas aclararon haberle entregado diariamente cuatro planchas de plata desde 1535 a 1549; centenares de piezas de ropa de cumpi; miles de fanegadas de maíz; miles de cestos de ají y de coca; miles de perdices y de gallinas; ojotas, llamas y yanacunas.

Es verdad que Verdugo murió arrepentido y mandó restituir mucho de lo que robó a los indígenas de Cajamarca; y la misma doña Jordana Mejía, su mujer, donó en 1602 al Hospital de naturales de la Villa de San Antonio de Cajamarca, casi todos los bienes que le había dejado Verdugo, con el objeto de salvar el alma de su marido que, según afirmaban todos los indígenas de Cajamarca y los franciscanos que los adoctrinaban, debía estar condenada para siempre, debido a su infamia, crueldad y sevicia con que se había comportado en vida. Es bastante patético escuchar aún hoy a algunos ancianos de Porcón, esos descendientes de los mitma cañari, relatos incompletos sobre las crueldades de Verdugo y las donaciones que hizo su mujer para rescatar su alma de la condenación eterna ¹⁵.

15 Testamento de doña Jordana Mejía, 1602 y 1603. Archivo de la BPDC.

Verdugo siempre actuó en forma prepotente y brutal. Así se dilucidó después en un proceso criminal que le instauraron los curacas de Cajamarca, en 1567, ante el oidor Gregorio González de Cuenca. Ahí se aclaró que no solamente permaneció en su encomienda durante la visita de Barrientos, sino también el de haber amenazado a los líderes étnicos con quemarlos vivos si se pronunciaban en su contra. Como Verdugo había ya achicharrado a algunos y aperreado a otros, por no haberle entregado el oro y plata que él les había pedido en cantidades increíbles, el 24 de agosto de 1540 los curacas tuvieron que callar y hasta mentir cuando se les preguntó acerca de la calidad y cantidad de tributos que le habían entregado y le estaban dando¹⁶.

TRASLADO AUTENTICO DE LA VISITA QUE HIZO EL SEÑOR CRISTOBAL DE BARRIENTOS A LAS SIETE GUARANGAS DE LA PROVINCIA DE CAXAMARCA, POR ORDEN DEL SEÑOR GOBERNADOR DON FRANCISCO PIZARRO, EL 24 DE AGOSTO DEL AÑO PASADO DE 1540

[I]

Instrucción que el marqués don Francisco Pizarro dio a Cristóbal de Barrientos, para la visita que había de HACER de las provincias de Los Guambos, Caxamarca y Guamachuco

[Los Reyes, 4 de junio de 1540]

Lo que vos Cristóbal de Barrientos, vecino de la cibdad de Trujillo, habéis de visitar es desde la provincia de Los Guambos y Caxamarca hasta la de Guamachuco, que caen en la sierra de la dicha cibdad, en la forma siguiente:

¹⁶ Proceso criminal contra Melchor Verdugo, encomendero de Cajamarca. Archivo de la BPDC.

1] Habéis de ir personalmente a cada una de las dichas provincias e caciques de ellas. Y llegado que seáis, llevando con vos una persona cual vos nombráredes por escribano de la dicha visitación ante quien se haga, el cual escribano ha de estar presente a ello, haréis parecer ante vos a todos los señores de las dichas provincias, e a cada uno por sí e apartadamente les preguntaréis qué caciques e indios son sus sujetos e cuántas guarangas e pachacas tienen e ovejas e estancias de ellas, con sus nombres.

2] E ansimismo los de los principales e pueblos, e asentarlos héis por escrito el nombre de cada cacique de por sí, con sus indios e sujetos; e tomaréis al dicho cacique o caciques de cada provincia donde llegáredes e llevarlos con vos héis por todos los pueblos e principales que él manda e son sus sujetos, e sin pedillos más cuenta de que os señale por vista de ojos los pueblos que os hubiere señalado que son sus sujetos, que lleváredes por memoria. Visitaréis todos los dichos pueblos e sabréis los indios que hay en todos y en cada uno de ellos, mirando las casas do habitan e según vuestro parecer y la experiencia que tenéis veréis por la morada que tienen si los vecinos de ella no estuvieren presentes los indios que pudieren tener. Ansí lo mandaréis asentar al escribano, teniendo repeto que los que ansí visitáredes sean indios casados con sus mujeres e hijos, y no siendo estos tales hijos casados de manera que un indio casado con sus hijos e mujer se cuenten por un indio de servicio. E mirando que los viejos, aunque sean casados que no se pueden poner para servir por su edad que no han de entrar en cuenta sino fuera teniendo hijo de veinte años para arriba que pueda servir; y teniéndolo contarse ha por indio casado, porque el tal hijo servirá por el padre; e si no lo tuvieren de esta edad, supla el que fuera de diez e seis años.

3] Si por esta vía vos pareciere que la visitación no os satisface para quedar confiado que vuestra visitación será verdadera o a lo menos tan bastante, que aunque por ella no podáis alcanzar los indios que hay, para que quedéis satisfecho llamaréis ante vos al principal o principales de los

pueblos. E preguntarles héis a cada uno por sí qué indios tienen casados, según está dicho, e sentarlo héis al pie de lo que hobiéredes vos visitado e junto con ello vuestro parecer de lo que más os satisface. E visto acá lo uno e lo otro podamos juzgar lo más cierto para hacer el dicho repartimiento general como Su Majestad manda, con mejor claridad. E si os pareciere que conviene sobre todo, después de visitado cada cacique con lo a él sujeto, preguntarles héis, acabada vuestra visitación, qué indios tiene en todos los caciques e indios que os nombró sus sujetos; porque presumiendo o considerando el dicho cacique que vos habéis visto su tierra e casas por vista de ojos e que sus principales os han dicho los indios que hay os dirá la verdad más particularmente, e para saberlo no quede diligencia alguna por hacer. E lo uno e lo otro asentarlo héis por escrito, poniendo el cacique principal con los indios que tuviere.)

4] Yten. Ternéis cuidado, e así a vos lo mandamos, que sepáis las parcialidades que hay en la tierra de cada cacique, e cuál es el que más manda. E si las hubiere las asentaréis por sí a cada parcialidad con sus indios aparte con el cacique que la mandare. E pondréis por escrito cuánto hay de una a otra, e cuántos indios tiene; porque si se hubiere de partir el cacique en dos personas sepamos cómo se ha de dividir y se excusen pleitos entre los pobladores e sin ellos puedan mejor servir a Su Majestad y entender en la población de la tierra.

5] Ansimismo, como Su Majestad manda, habéis de traer relación e asentar por escrito la tierra que cada cacique tiene, e a vuestro parecer cuántas leguas son de ella poblado, e si tiene disposición de minas de plata o de oro, y si es tierra de maíz o de papas o chuño, las sementeras que hacen, e si tienen ganado; porque de todo se lleve a Su Majestad relación. E conforme a aquella disposición de la tierra que cada cacique tuviere, e sabido de lo que se ha de servir se dara a cada uno el número de los indios que ha de haber.

6] Yten. Habéis de saber ansimismo e traer asentado en la dicha visitación cuántas leguas está cada cacique de

el asiento de la cibdad o villa do ha de servir, porque teniendo respeto a que está cerca o lejos se dé el número de los indios que pareciere que conviene para que más se conserven los dichos indios e sirvan con menos trabajo.

7] Y porque podría ser causa de las guerras pasadas o por otros fines que los indios tienen, haberse mudado de sus vecindades así los que llaman mitimaes como los que no lo son, e que por esto podríades hallar unos pueblos más poblados que otros, e al tiempo de el repartir si no hallase claridad e información de los indios que cada cacique tiene metidos en su pueblo, ajenos e de otros caciques, visitándose ser naturales de la tierra del cacique a donde se han pasado, repartiéndose después en algún vecino el que tuviere derecho ser suyos los tales indios por razón de tener el repartimiento donde ellos se ausentaron, sacarlos ya después e recibiría agravio al que se lo sacasen, porque con ellos se le hinchó el número de su repartimiento y después se lo disminuyeron, habéis de tener especial cuidado en todos los caciques saber qué indios advenidizos sujetos a otros caciques e mitimaes tienen en sus tierras de otros pueblos. E sabido, habéislo de poner por escrito, porque no se repartan por sujetos de un cacique siendo de otros y después queden embarazados los repartimientos y en pleito los pobladores. E quando hiciéredes la visitación de el cacique do fueren estos indios naturales e vecinos, pondréis en ella: **este cacique tiene tantos indios metido en tal cacique y con este tiene tanto número de indios;** porque después sepa el que los hubiere do están para que los pueda recoger e sacar e tornarlos. E porque se haga como Su Majestad manda e por manera que se tenga por cierto de lo que se hiciere de la dicha visitación e se tenga entera noticia antes que la hagáis, vos mandamos que oigáis una misa del Espíritu Santo para que alumbre vuestro entendimiento e os dé gracia para que bien, justa e derechamente hagáis la dicha visitación. E oída la dicha misa, prometeréis y juraréis solemnemente ante el sacerdote que la hubere dicho, que bien e fielmente, sin cautela alguna ni afición haréis la dicha visitación en las dichas

provincias y en cada una de ellas. E ansimismo ha de jurar la persona que fuere por escribano que no asentará en la dicha visitación otra cosa ni más ni menos de lo que viere el dicho escribano e el visitador le mandare.

8] E porque en tanto que visitáis las dichas provincias podrá ser que los caciques e indios de ellas se quejasen de personas que les han fecho malos tratamientos e conviene al servicio de Dios e de Su Majestad que sean castigados, recibiréis la queja e haréis la información. E fecha, castigaréis a los que lo hubieren fecho, conforme a justicia. Y para ello, Nos don Francisco Pizarro, como gobernador, e don Fray Vicente de Valverde, como obispo e protector de esta Gobernación, vos damos poder para ello tan cumplido e bastante como en tal caso se requiere. E si alguna cosa hubiere que vos podáis castigar fecha la información, nos la enwiad.

9] Yten. Porque Su Majestad manda que los dichos caciques e indios tributen a sus amos e que la tasación hagamos nosotros; e vos, como persona que por vista de ojos ve la tierra e la posibilidad que cada cacique tiene para que se señale el tributo que ha de dar a su amo e podrá ver el tributo que puede dar e de qué cosas, habéis de tener especial cuidado de, según la tierra que viéredes, traer considerado e asentado por escrito lo que el dicho cacique o caciques pueden tributar. E sobre ello, ansimismo, hablaréis a los dichos caciques de el tributo que pueden dar e de qué cosas, según lo que vos viéredes en la tierra y que puedan cumplir, para que visto vuestro parecer e la voluntad que los dichos caciques tienen se haga acá lo que Su Majestad manda.

10] E porque parece inconveniente para hacer la dicha visitación que sus amos de los caciques residan en los repartimientos que tienen, en tanto la dicha visitación se hace, vos damos poder para que podáis mandar e poner penas a las dichas personas que tuvieren encomendados a los dichos caciques para que no entren ni estén en ellos, so las penas que vos pareciere. Las cuales habéis de poner pecuniarias para la Cámara de Su Majestad, que siendo por vos puestas e siendo remisos las condenamos a ellas.

11] E porque Su Majestad manda que se sepa lo que los caciques tributaban a los señores e ingas pasados, para que conforme a ello se les tasan los tributos de las cosas que ellos crian e tienen e nacen en sus tierras e comarcas, sabréis de los dichos caciques lo que antiguamente solían pagar a los señores pasados, e ansimismo lo que agora suelen pagar de tributo a sus amos. E traello héis todo asentado por escrito, según que más largo a vos está dicho. En lo cual ternéis especial cuidado, porque conforme a la relación que trujéredes se hará y proveerá lo que Su Majestad manda cerca de los dichos tributos.

12] Habéis de visitar todos los indios que están en la parte que se os encomienda, así los del rey como los del gobernador e otras cualesquier personas.

13] E por lo que más importa al servicio de Su Majestad e bien de la tierra e quietud de los naturales e conservación de ellos es que traigáis relación así por vuestra instrucción como por confesión de los caciques, qué tributos han dado a Guaynacaba en los tiempos pasados y de qué cosas y lo que al presente pueden dar a sus amos cada año. Procuraréis de hacerlo así, y os encargamos que lo hagáis con toda diligencia de saber de los dichos caciques qué pueden tributar y de qué cosas y qué tanta cantidad, y juntamente con vuestro parecer según la tierra y disposición de ella que viéredes en cada provincia.

14] Lo cual habéis de hacer no visitando vuestro repartimiento [encomienda] si en estas provincias cayere, porque éste visitará la persona que por Nos fuere nombrada.

15] Hecho lo susodicho y visitada la tierra, cerrada y sellada la dicha visitación, nos la traeréis para que se haga el dicho repartimiento general y se entienda en lo que Su Majestad manda, lo cual habéis de hacer con toda brevedad porque así conviene a su real servicio.

Fecha en la cibdad de los Reyes, a cuatro dias del mes de junio de mil e quinientos e cuarenta años. El marqués

don Francisco Pizarro.— Fray episcopus cosquensi.— Por mandado de sus señorías, Cristóbal García de Segura¹.

[II]

VISITA DE LAS SIETE GUARANGAS DE LA PROVINCIA
DE CAXAMARCA

[Chiquelete, 24 de agosto de 1540]

Por Cristóbal de Barrientos

Convocatoria

En veinte e cuatro dias del mes de agosto [del] año del Señor de mil e quinientose cuarenta años, el señor Cristóbal de Barrientos, visitador nombrado por el ilustre y muy magnífico señor el marqués don Francisco Pizarro, gobernador de estos Reinos de La Nueva Castilla por Su Majestad e por el reverendísimo y muy magnífico señor don Fray Vicente Valverde, obispo de esta dicha Gobernación, estando en las minas de plata de Chiquelete, que es [en] tierra de Caxamarca, en presencia de mí Gaspar de Arana, escribano nombrado por el dicho señor visitador, hizo parecer ante sí a todos los señores de la dicha tierra de Caxamarca, que son los siguientes:

Carvarayco, señor del pueblo de Guzmango; e Colquecuzma, señor del pueblo de Chuquimango; e Tantacuyo², señor del pueblo del Chondal; e Carguarriquirá, señor del pueblo de Bambamarca e El Llaucan; e Tomay, señor del pueblo de Caxamarca; e Cuquilimango³, señor del pueblo de Poma-

1 Unas Instrucciones similares, aunque con ligerísimas variantes, se extendieron ese mismo día a Diego de Verdejo, vecino de Trujillo, para que **visitara** los valles de Chicama a Túcume. Roberto Levi-llier, op. cit. pp. 120-25.

2 **Tantapuye**, en la copia de 1596.

3 **Liquilmango** en las de 1571 y 1596.

marca; e Puculla ⁴, señor de todos los mitimas serranos que están en tierra de Caxamarca.

Requerimiento

A todos los cuales habló el dicho señor visitador con un indio lengua que se llama Joan, y el dicho señor visitador les hizo entender con la dicha lengua como Su Majestad había mandado a los dichos señores gobernador e obispo que contasen todos los indios que había en esta dicha Gobernación. Los cuales, por estar ocupados en servicio de Su Majestad no podían ellos en persona contar e ver todos los indios e pueblos de la dicha Gobernación, a cuya causa mandaron por [sic] muchas personas viesen y contasen e visitasen todos los indios de la dicha Gobernación, entre los cuales ellos supiesen que había mandado al dicho señor Cristóbal de Barrientos para que visitase e contase los caciques e indios de la Sierra que caen en los términos de la cibdad de Trujillo, que son Los Guambos e Caxamarxa e Guamachuco. E que supiesen que el dicho señor visitador había de visitar y contar todos los dichos pueblos e indios e casas que hay en esta dicha tierra de Caxamarca por vista de ojos. Por cuanto ⁵ que dijesen e declarasen la cantidad de indios casados de visitación que en toda la dicha tierra de Caxamarca había; e que declarasen las parcialidades que había, e qué pueblos tenía cada parcialidad e con qué contribuían al inga, e agora con qué contribuían a su amo; qué es lo que podrían contribuir de aquí adelante. E que en todo le digan la verdad, donde no que se sabrá de los comarcanos, e pareciendo haber mentido serán castigados.

Obedecimiento

Todo lo cual, después de se les haber hecho bien entender con la dicha lengua dos y tres veces, los cuales dichos

4 Puciella en la de 1596.

5 Por tanto en la de 1596.

señores arriba nombrados dijeron que en todo dirían verdad e declararán los indios e pueblos e principales que cada uno en su parcialidad tiene.

Indios de Visitación

E que no saben la cantidad de indios de visitación que en la dicha tierra de Caxamarca hay al presente; e que fuese el dicho señor visitador a los ver e contar e que él los sabrá después de los haber visto, porque ellos no quieren que después los tomen en mentira.

Hay siete parcialidades

E que en la dicha tierra de Caxamarca hay seis parcialidades naturales de ella e una parcialidad de mitimas serranos naturales de Condesuyo e Guayacondos e Cañares e de otras partes. Los cuales declararon ser los siguientes:

1) Parcialidad de Guzmango

Carvarayco, señor de la parcialidad de Guzmango, quien declaró que tenía los pueblos e principales siguientes:

- a] Capua ⁶, principal del pueblo que se llama Acomarca.
- b] Carnanzel ⁷, principal del pueblo de Xabada ⁸.
- c] Caxacaza, principal del pueblo de Machadan.
- d] Live ⁹, principal del pueblo de Chonda.
- e] Tantatungo, principal del pueblo de Ayamaloma.
- f] Chinalá, principal del pueblo de LLuntume.
- g] Culqui ¹⁰, principal del pueblo de LLaquaz.

6 Cantina en las de 1571 y 1596.

7 Carnanchel en la de 1596.

8 Machadave en la de 1596.

9 Lives en la de 1596.

10 Curque en la de 1568.

- h] LLullisan ¹¹, principal del pueblo de Llamballi¹².
- i] Pomavilca, principal del pueblo de Culquimarca.
- j] Quiquipoma, principal del pueblo de Caxcax ¹³.
- k] Astocochico ¹⁴, principal del pueblo de Taurimarca ¹⁵.

Por manera que en todos los pueblos principales arriba nombrados y en otros que parecen ¹⁶ ser sujetos de esta parcialidad, se contaron entre ¹⁷ el dicho señor visitador y Rodrigo Vázquez, que para ello iban juramentados, y entre mí el dicho escribano, según cada uno dio por cuenta los indios que ha visitado, parecieron ser ochocientos y cincuenta indios de visitación.

2) Parcialidad de Chuquimango

Colquecusma ^{17a}, señor del pueblo de Chuquimango, [quien] declaró tener los pueblos e principales siguientes:

- a] Tantasucan ¹⁸, principal del pueblo de Malcaden ¹⁹.
- b] Quispitongo, principal del pueblo de Chalagadan.
- c] Chuquipoma, principal del pueblo de Cholulo.
- d] Chiquicopi ²⁰, principal del pueblo de Chocales ²¹.
- e] Conti ²², principal del pueblo de Yaode ²³.
- f] Tanta, principal del pueblo de Chundo ²⁴.

11 **Llullisana** en la de 1596.

12 **Esnaboli** en la de 1568.

13 **Caxcas** en la de 1596.

14 **Astochico** en la de 1568.

15 **Tabrimarca** en las de 1571 y 1596.

16 **Pareció** en la de 1571.

17 **Ante** en la de 1596.

17a **Colquisigua** en las de 1568 y 1596.

18 **Tantasucuy** en la de 1596.

19 **Mazgaden** en la de 1568.

20 **Lulquiepi** en la de 1596.

21 **Chochocaden** en las de 1571 y 1596.

22 **Conyl** en la de 1596.

23 **Yao** en las de 1571 y 1596.

24 **Chiendo** en la de 1568.

- g] Puchos, principal del pueblo de Sucos ²⁵.
- h] Cachon, principal del pueblo de Casabul ²⁶
- i] Sellamatan ²⁷, principal del pueblo de Nualpi ²⁸.

Por manera que todos estos dichos pueblos del dicho Colquecusma ^{28a}, señor de Chuquimango, arriba nombrados y otros, se contaron e visitaron entre el dicho señor visitador e Rodrigo Vázquez e de mí el dicho escribano, según que cada uno de nos dio por cuenta los indios de visitación que había contados ²⁹, parecieron ser setecientos e cincuenta e seis indios de visitación.

3) Parcialidad del Chondal

Tantacuye, señor del pueblo e parcialidad del Chondal, declaró tener los pueblos e principales siguientes:

- a] Tantacacas, principal del pueblo de LLapa.
- b] Luchor, principal del pueblo de Polomarca ³⁰.
- c] Carnatongo, principal del pueblo de Pincomarca.
- d] Maxquise ³¹, principal del pueblo de Quesan ³².
- e] Quispe, principal del pueblo de Andamarca.

Por manera que todos estos dichos pueblos e principales de la parcialidad del Chondal, arriba declarados y en otros que dejó por declarar, se visitaron e contaron entre el dicho señor visitador e Rodrigo Vázquez e yo el dicho escribano, según de cada uno de nos dio por cuenta los indios de visitación que había contado, parecieron ser cuatrocientos e veinte e dos indios de visitación.

25 Guca en la de 1596.

26 Casa en la de 1596.

27 Sellton en la de 1571 y Llamata en la de 1596.

28 Nauaspi en la de 1596.

28a Colquisigua en las de 1568 y 1596.

29 Contado en la de 1596.

30 Poloquiara en la de 1568.

31 Mayquisi en la de 1596.

32 Quispi en la de 1596.

4) **Parcialidad de Bambamarca**

Carvarrica³³, señor de la parcialidad de Bambamarca, declaró tener los pueblos e principales siguientes:

- a] Tantayali, principal del pueblo de Bambamarca.
- b] LLuca³⁴, señor del pueblo de Sulluchi³⁵.
- d] Choroco³⁶, principal del pueblo de Guancamarca³⁷
- e] Guamanyali, principal del pueblo de Tacababamba³⁸.
- f] Lampoquiye, principal del pueblo de Animache³⁹.
- g] Tantacundor, principal del pueblo de Quiven.
- h] Malcacacon⁴⁰, principal del pueblo de Cuzo⁴¹.
- i] Coli, principal del pueblo de Ambagay⁴².

Por manera que en todos los pueblos e principales de la parcialidad de Bambamarca, y en otros que dejó de nombrar, se contaron entre el dicho señor visitador e Rodrigo Vázquez e yo el dicho escribano, según cada uno de nos dio por cuenta los indios de visitación que había contado, parecieron ser trescientos e ocho indios de visitación.

5) **Parcalidad de Caxamarca.**

Tomay, señor de la parcialidad de Caxamarca, declaró tener los pueblos e principales siguientes:

- a] Caruacuri, principal del pueblo de Caba.
- b] Machirao⁴³, principal del pueblo de Guacas.

33 **Carnaliquera** en las de 1571 y 1596.

34 **Falta** en las de 1571 y 1596. **Luca** en la de 1568.

35 **Gucucho** en la de 1568.

36 **Zoroco** en la de 1568.

37 **Guamamaro** en la de 1596.

38 **Tacibumba** en la de 1568. Falta en las restantes.

39 **Ymache** en la de 1568.

40 **Malcocon** en la de 1596.

41 **Cupo** en la de 1596.

42 **Ambagor** en las de 1571 y 1596.

43 **Marichidas** en la de 1596. Falta en la de 1571.

- c] Pariaylloca ⁴⁴, principal del pueblo de Chinchin.
- d] Tomay, principal del pueblo de Curi ⁴⁵.
- e] Culquicundor, principal del pueblo de Caxamarca.
- f] Adqueuinda, principal del pueblo de Xoco.
- g] Ponuncanota, principal del pueblo de Xulique ⁴⁶.
- h] LLacacalalla ⁴⁷, principal del pueblo de Pomamamor ⁴⁸.
- i] Tantacaxa, principal del pueblo de Yaocuxulca.

Por manera que en todos los pueblos e principales arriba nombrados de la parcialidad de Tomay y en otros que dejó de nombrar, visitáronse y contáronse entre el dicho señor visitador e Rodrigo Vázquez e yo el dicho escribano, según cada uno de nos dio por cuenta los indios de visitación que había contados, parecieron ser cuatrocientos e cincuenta e un indios de visitación.

6) Parcialidad de Pomamarca

LLiquilla Mango, señor de la parcialidad de Pomamarca, declaró tener los pueblos e principales siguientes:

- a] Tantacondor, principal del pueblo de Guambo.
- b] Tanchuro, principal del pueblo de Capayn.
- c] Paria ⁴⁹, principal del pueblo de Guatayn.
- d] Quillamango, principal del pueblo de Yanamango.
- e] Julcapoma, principal del pueblo de Chuquirar.
- f] Colqueraico, principal del pueblo de Acomarca.
- g] Tantallaxa, principal del pueblo del Callao.
- h] Chuquioques, principal del pueblo de Yauros.

Por manera que los dichos pueblos e principales arriba nombrados de la parcialidad de Pomamarca y en otros que de-

44 **Pariayllon** en la de 1596. Falta en la de 1571.

45 **Carayn** en la de 1568. Falta en la de 1596.

46 **Pelaqui** en la de 1568.

47 **Llapacalla** en la de 1596.

48 **Popama** en la de 1568. Falta en la de 1571.

49 **Panyas** en la de 1596.

jó de declarar se contaron entre el dicho señor visitador e Rodrigo Vázquez e yo el dicho escribano, según de cada uno de nos dio por cuenta los indios de visitación que había contado, parecieron ser trescientos y noventa e ocho indios de visitación.

7) Parcialidad de los mitimas

Puculla, señor de todos los mitimaes serranos, declaró que acudían con él los mitimaes siguientes:

- a] Un principal mitima, natural de Condesuyo.
- b] Y otro principal mitima natural de Caxamarca [sic], que se llama Chuquiguaccha.
- c] Otro principal mitima guayucundo, que se llama Machurampal ⁵⁰.
- d] Otro principal mitima cañari, que se llama Porcón.

Por manera que todos los mitimas serranos que arriba van declarados, y otros mitimas serranos que el dicho Puculla dejó de declarar, se contaron e visitaron entre el dicho señor visitador e Rodrigo Vázquez e yo el dicho escribano, según cada uno de nos dio por cuenta los indios de visitación que había contado, parecieron ser trescientos y diez y nueve indios de visitación.

Mitimas de los tambos

Ansimismo, fueron preguntados por el dicho señor visitador, con la dicha lengua, y en presencia de mí el dicho escribano, a los dichos señores de Caxamarca qué mitimaes había en esta dicha su tierra que no fuesen sus sujetos. Los cuales dijeron que los caciques Guaman e Chilcho, que son en los términos de Los Chachapoyas, servían al inga en los dichos tambos de Caxamarca. E que ansimismo servían en

⁵⁰ Muchampal en las de 1571 y 1596.

los dichos tambos el cacique de Los Guambos. E que de Los Llanos también servían al inga en los dichos tambos de Caxamarca los caciques de Pacasmayo e Saña e Collique e Chuspo e Cinto e Túcume. Todos los cuales dichos caciques, dijeron los dichos señores de Caxamarca, que tenían puestos sus mitimaes en esta dicha tierra de Caxamarca, para que cada cacique de los susodichos pudiesen servir más sin trabajo al inga e poner los tributos con que contribuían al inga en los tambos de Caxamarca. E que hará mucho tiempo que están allí. E que los mitimaes yungas siempre acudieron e sirvieron con sus propios caciques al inga e no con los señores de Caxamarca. E que ansimismo, los mitimaes serranos de Guaman e Chilcho e Guambos siempre sirvieron en tiempo del inga con sus propios caciques e no con los dichos señores de Caxamarca.

Que no faltan indios por visitar

E ansimismo el dicho señor visitador les preguntó a los dichos señores de Caxamarca si quedaban más indios por contar e visitarlos. Los cuales dijeron que no.

Minas de plata

Hay en la dicha tierra de Caxamarca minas de plata, en las cuales el dicho señor visitador e yo el dicho escribano vimos sacar plata e andar en ellas sirviendo los dichos indios de Caxamarca.

Mita de minas

E ansimismo el dicho señor visitador dijo que habían dicho algunos de los dichos señores de Caxamarca que cada uno de ellos daba de servicio ordinario en las dichas minas de plata cien personas de servicio. Algunos de los dichos señores declararon en presencia de mí el dicho escribano lo mismo.

Tributo al encomendero Melchor Verdugo

E ansimismo dijo el dicho señor visitador que habían declarado los dichos señores de Caxamarca que daban para Melchor Verdugo, su amo, que daban indios para hacer[le] ropa de lana e paños de corte; e que le daban maíz e ají e coca e papas e ovejas⁵¹ e ojotas, e indios e indias yanaconas, todos en cantidad, para su casa. E que no le daban oro ni plata, porque no lo tenían.

Tributo que daban al inga

E ansimismo declararon los dichos señores de Caxamarca que servían al inga algunos de ellos con gente de guerra, con maíz e ovejas e ropa de lana e papas e chuño e coca e ojotas e con municiones; e que la gente de guerra daban algunas de las dichas parcialidades. E todas servían en lo arriba declarado, e que esto daban en cantidad.

Tierra y producciones de Caxamarca

Tiene de travesía la dicha tierra de Caxamarca, por el camino real, según lo que al dicho señor visitador le parece⁵², veinte e ocho o treinta leguas, la cual es en muchas partes tierra áspera. E hay en ella despoblados, y en algunas partes es tierra falta de leña⁵³. Es tierra donde se da maíz e papas e chuño e coca e ají, lo cual se coje una vez al año. Hay algunos valles calientes de regadíos. Es mucha parte de la dicha tierra fría. Parece haber en esta dicha tierra poco ganado, y los dichos señores de Caxamarca dicen ser así.

Señores y distancias de las siete parcialidades

Por manera que según de lo arriba dicho, resulta que hay en la dicha tierra de Caxamarca siete señores. Cada uno de ellos es señor de su parcialidad e indios, que son:

51 Abejas en la de 1568. Aves en las de 1571 y 1596.

52 Pareció en la de 1596.

53 Toda esta frase falta en la de 1596.

- 1) Caruarayco, señor de la parcialidad de Guzmango, que está diez y ocho leguas de la cibdad de Trujillo.
- 2) E Colquecusma, señor de la parcialidad de Chuquimango, que está veinte leguas de la dicha cibdad.
- 3) Tantacuye, señor de la parcialidad del Chondal, que estará veinte e cinco leguas de la dicha cibdad de Trujillo.
- 4) Caruarrica, señor de la parcialidad de Bambamarca, que estará treinta e cinco leguas de la dicha cibdad de Trujillo.
- 5) E Tomay, señor de la parcialidad de Caxamarca, que está a veinte e ocho leguas de la dicha cibdad de Trujillo.
- 6) E LLiquilla Mango, señor de la parcialidad de Pomamarca, que estará [a] veinte e cinco leguas de la dicha cibdad de Trujillo.
- 7) E Puculla, señor del pueblo de Ichocan e de los mitimaes serranos arriba nombrados, que estará a treinta e seis leguas de la dicha cibdad de Trujillo.

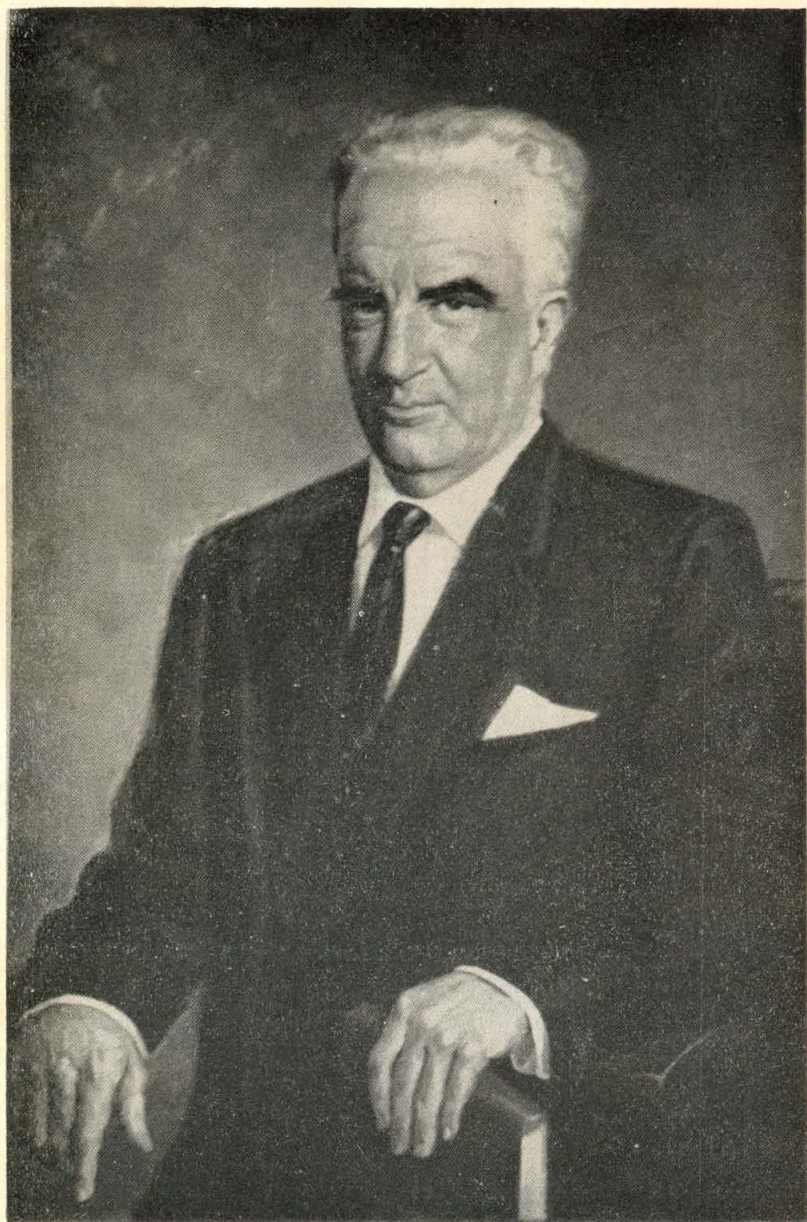
Hay 3493 indios de visitación

En todas las cuales dichas parcialidades arriba nombradas, contamos el dicho señor visitador e Rodrigo Vázquez e yo el dicho escribano, tres mil e cuatrocientos e noventa e tres indios de visitación. Todo lo cual sé que es como arriba va dicho e declarado.

Fe del escribano

Pasó ante mí Gaspar de Arana, escribano nombrado por el dicho señor visitador para la dicha visitación. E porque es así verdad lo firmé de mi nombre. Cristóbal de Barrientos. Gaspar de Arana.

La Casa de la Cultura del Perú rinde homenaje en este número de su revista a Ciro Alegría y a Rubén Darío, grandes figuras de la Literatura Hispanoamericana, con motivo de la muerte del novelista peruano, acaecida el 17 de febrero de 1967, y de haberse cumplido el 18 de enero del mismo año en curso el Primer Centenario del nacimiento del genial poeta de Nicaragua, renovador de la poesía castellana, que falleciera el 6 de febrero de 1916.



C I R O A L E G R I A

Oleo de Etna Velarde

UNMSM-CEDOC

AUTOBIOGRAFIA

Esto de tratar de explicar la vida de uno mismo, me parece una tarea bastante difícil... Después de todo, ¿qué sabe uno de su propia vida? Tenemos sólo referencias de lo que creemos ha sido nuestra experiencia personal.

De todos modos, trataré de hacerlo y, para comenzar, les diré que he tenido mucha suerte con harto palo, como siempre es el humor de Dios.

Ciro Alegría

(Prólogo de un libro inédito)

Ciro Alegría

por ARTURO DEL HOYO

SU nombre es casi un grito de combate y entusiasmo: **Ciro Alegría**. Anuncio de ancha cordialidad y vital actitud. Con solas tres novelas, una de ellas caudalosa y arrolladora como los ríos de su patria peruana, **Ciro Alegría** está sentado entre los grandes y generosos novelistas de América. Esas tres obras suyas no pertenecen al género que los anglosajones llaman parcamente *fiction*, sino a ese otro que arranca de Homero y arraiga en el **Poema del Cid**, la vieja épica cuyo destino era decir a los hombres los grandes sufrimientos, los gozos, los trabajos y días de lucha de otros hombres. Estamos, pues, ante un escritor que inventa, en el sentido primero de esta palabra; que da con su materia, con su pueblo, y lo canta para que otros sepan sus luchas y sus trabajos. **Ciro Alegría** nos entrega en sus tres hermosos libros todo un pueblo, el suyo, peruano, en momentos de égloga y paraíso, y también en su noche triste con anhelo de humanidad y de justicia. Hay como un providencial destino en la vida de muchos escritores americanos. Su participación, sobre todo durante la juventud, en las inquietudes y vida política de sus patrias, los lanza al destierro. Días penosos y errabundos que forjan en ellos una pasión, una reviviscencia de la patria en hombres, paisajes y problemas, que dan energías cuantiosas a su labor literaria. Tal es el caso de **Ciro Alegría**.

Ciro Alegría nació el 4 de noviembre de 1909, en la hacienda Quilca, distrito de Sartibamba, provincia de Huamachuco. Fueron sus padres José Alegría Lynch y María Herminia Bazán Lynch. Tenía cuatro o cinco años de edad cuando pasó, con sus padres, a vivir en la hacienda Marcabal Grande, lindante con el río Marañón. Marcabal Grande era de propiedad de su abuelo paterno, Teodoro Alegría. "Mi

padre administraba la hacienda Marcabal Grande con ánimo justiciero. El tenía características hispánicas y esa aptitud para rebelarse en ideas y hechos que contrabalancea la aptitud para la opresión que también distingue a la raza. En mi madre se combinaban el lirismo irlandés con la ternura nativa. El resultado fue que en Marcabal comenzó a resquebrarse el feudalismo de la región. En aquella hacienda, y en el ánimo justiciero de don José Alegría, hallaron amparo y refugio seguro y firme algunos indios, como el comunero Gaspar, el colono Pancho. Ambos contaron dramáticas historias. Gaspar andaba perseguido por sublevarse, y gran parte de las tierras de su comunidad le habían sido arrebatadas. Pancho llegó con el poncho en hilas, arreando un mohino jumento que cargaba todos sus bienes y seguido de su escuálida mujer y su hijo, un pequeño de grandes ojos asustados. La Policía no arribó nunca por Gaspar, pero comprendí todo su nostalgia de la tierra perdida una vez que le oí tocar su antara, desgarradamente. Los patronos de Pancho lo reclamaron, mandándole decir a mi padre que 'lo devolviera'. Entre los hacendados regía la ley no escrita, pero respetada, de que los indios pertenecían a la tierra. Mi padre no lo devolvió. Muchos casos como éste podría contar".

A los siete años de edad, Ciro Alegría fue enviado a Trujillo, a vivir con su abuela paterna, Elena Lynch de Alegría, a estudiar el primer año de primaria en el Colegio Nacional de San Juan. Por aquella época fue su profesor el poeta César Vallejo.

Por haber enfermado de fiebres palúdicas, Ciro Alegría, en 1920, tuvo que volver a los Andes. Prosiguió sus estudios en el Instituto Moderno de Cajabamba. En 1923 regresó a Marcabal Grande. Con doce peones, indios y cholos, taló la selva virgen. Entre los peones estaba un tal Manuel Baca. Ciro Alegría le recuerda siempre con admiración afectuosa. Llegó Manuel Baca a la hacienda con una terrible llaga tropical que le comía un brazo. Don José Alegría lo curó y empleó en la hacienda. "Era un gran narrador

de cuentos y sucesos, fuera de ser diestro en cualquier faena. Caída la tarde, frente al sol de venados, que es una laya de sol naranja que dora las lomas a la oración, Manuel parlaba con voz de conseja". Esos días de dura faena y estrecha convivencia dejaron honda impresión en Ciro Alegría. "Con todos los seres y las cosas de la tierra intimé allí".

En 1924 volvió a Trujillo. Ingresó de nuevo al Colegio Nacional de San Juan, ahora para comenzar los estudios de enseñanza media. Las vacaciones de 1925 las pasó en una hacienda próxima a Trujillo, donde trabajaba un tío suyo, dedicado al cultivo de la caña de azúcar.

En 1926 su madre murió en Trujillo, adonde la llevaron para ser operada. En los días anteriores a la operación, Ciro Alegría mostró a su madre un cuento y algunos versos que había escrito. "Era la primera persona a quien se los mostraba". Tenía entonces él, diecisiete años. De su madre pudo escuchar palabras de aliento y fe. Ciro Alegría, en ese mismo año, se escapó a Lima con un compañero de colegio. Quería comenzar su vida literaria y sólo halló hambre y derrota. Esta su primera salida había sido prematura. La siguiente, en 1927, tuvo mejor éxito. Con otros alumnos del colegio publicó, como director, un periodiquito llamado **Tribuna Sanjuanista**. Antenor Orrego que era director de **El Norte** de Trujillo, le llamó a su periódico. Ciro Alegría, por entonces, alternó sus tareas reporteriles con la publicación de versos vanguardistas. "Mis versos estaban escritos en minúsculas y exhibían palabras de sílabas y letras des-parramadas a troche y moche".

De la redacción de **El Norte** pasó a la de **La Industria**, en 1930. Y, habiendo ingresado en la Facultad de Letras, se incorporó a un movimiento de reforma universitaria, sustentado por los estudiantes. El movimiento fracasó y, por su participación en él, Ciro Alegría quedó fuera de la Universidad. Poco después, siendo uno de los fundadores trujillanos del Partido Aprista, se lanzó a una intensa actividad política. Desde diciembre de 1931 al 7 de julio de 1932, Ciro Alegría, apresado, estuvo en la cárcel de Trujillo. Una re-

volución le devuelve la libertad. Mas no acabaron ahí sus luchas. Perseguido, huyó a los Andes con ánimo de pasar al Ecuador. Su persecución duró varios meses. Capturado en la provincia de Celendín, fue conducido a la Penitenciaría de Lima. Una amnistía del general Benavides, sucesor del presidente Sánchez Cerro, le libertó en octubre de 1933.

Por su actividad periodística en **La Tribuna**, en virtud de una ley de emergencia, Ciro Alegría fue desterrado a Chile.

En el destierro, acuciado por la necesidad de subsistir, se entrega a la creación literaria. Desde Chile envía, para el suplemento literario de **Crítica**, de Buenos Aires, cuentos de ambiente peruano. En esa época escribe **La balsa**, anticipo de su novela **La serpiente de oro**. Con ésta ganó el concurso de novelas convocado en 1935 por la editorial Nascimento, auspiciado por la Sociedad de los Escritores de Chile.

A finales de 1936, Ciro Alegría, aquejado de tuberculosis pulmonar, hubo de recluirse en el Sanatorio de San José de Maipo, donde permaneció dos años. Las inquietudes de la lucha política y la dura vida de las prisiones y el destierro habían quebrantado hasta ese punto su salud. Y sin embargo, esta etapa tuvo un fruto excepcional: la novela **Los perros hambrientos**, escrita en el Sanatorio de San José de Maipo, premiada por la editorial Zig Zag, en concurso también auspiciado por la Sociedad de Escritores de Chile.

Cuando escribía, en 1938, **Los perros hambrientos**, Ciro Alegría entrevió, panorámicamente, otra novela. La ocasión de escribirla pareció llegar cuando Farrar & Rinehart, editorial neoyorquina, convocó a través de la Unión Panamericana, un concurso de novelas de autores latinoamericanos.

Un grupo de amigos resolvió pasarle una cantidad mensual, con el objeto de liberarle de las tareas que ocupaban su tiempo a Ciro Alegría. Con "esa beca del aprecio y la generosidad" —como él la ha llamado— se pudo escribir **El mundo es ancho y ajeno**. Con ella ganó el premio de

Rinehart —cinco mil dólares—, que recibió en 1941 de manos de Archibald Mc Leish en el Hotel Waldorf Astoria, de Nueva York. Desde 1941 a 1949, Ciro Alegría vivió en los Estados Unidos, como colaborador en agencias de Prensa y en actividades relacionadas con el desarrollo de la segunda guerra mundial. Dictó, además, un curso sobre la novela hispanoamericana en la Universidad de Columbia.

En 1948 se separó del Partido Aprista. Su posición y actitud generales quedan fijadas en declaraciones y artículos publicados entonces en el **Diario de Nueva York**, coincidentes con la que adopta en el prólogo a **El mundo es ancho y ajeno**: “No es tiempo de inhibirse este en que vivimos, y es obvio que, sin situarme ‘por encima de la contienda’ y tratando de librar el buen combate contra todo lo que me parece injusto, mi punto de vista dialéctico está relacionado con la liberación integral del hombre antes que con ningún ismo circunstancial”.

Durante cuatro años (1949-1953) permaneció en la Universidad de Puerto Rico, profesando cursos sobre literatura hispanoamericana y problemas contemporáneos. Desde 1953, reside en La Habana, entregado, casi exclusivamente, a la literatura y al periodismo. Después de veintitrés años de ausencia visitó el Perú, en diciembre de 1957, y se comprobó la enorme repercusión que su obra había tenido en el alma del pueblo. La muchedumbre, congregada en el Estadio de Lima, le ovacionó largamente. Invitado por universidades y otras instituciones, el novelista recorrió el Perú entre grandes, continuas manifestaciones de aprecio.*

Ciro Alegría, en sus novelas, ha escrito la crónica de hermosura e injusticia de la vida peruana. “De tal vida no me habría olvidado jamás y tampoco de las experiencias que adquirí caminando por los jadeantes caminos de la cordillera, de los hechos de dolor que vi, de las historias que escuché. Mis padres fueron mis primeros maestros, pero todo el pueblo peruano terminó por moldearme a su manera y me hizo

* Ciro Alegría retornó definitivamente al Perú en 1960 (N. de la R.).

entender su dolor, su alegría, sus dones mayores y poco reconocidos de inteligencia y fortaleza, su capacidad creadora, su constancia”.

Esta identificación no es casual: “Mujeres de la raza milenaria me acunaron en sus brazos y ayudaron a andar; con niños indios jugué de pequeño; siendo mayor alterné con peones indios y cholos en las faenas agrarias y los rodeos. En brazos de una muchacha trigueña me alboreó el amor como una amanecida quechua. Y en la áspera tierra de surcos abiertos bajo mis pies y retadoras montañas alzadas a mi frente, aprendí la afirmativa ley del hombre andino”.

Ciro Alegría escribió su primera novela, **La serpiente de oro**, en 1935. Con ella ganó el concurso de novela convocado por la editorial Nascimento. El jurado, que lo formaban Marta Brunet, Ernesto Montenegro y Alberto Romero, declaró en el acta: “Después de minuciosa lectura, llegamos a la conclusión unánime de que el premio corresponde, sin lugar a dudas, a la novela **La serpiente de oro**. . . Aunque la obra se desarrolla en un ambiente extraño al nuestro, su belleza, vigor y originalidad la acreditan como digna de recompensa”.

El ambiente de **La serpiente de oro** es un valle del río Marañón, en la sierra peruana, donde se suele oír este cantar:

*Río Marañón, déjame pasar:
eres duro y fuerte,
no tienes perdón.
Río Marañón, tengo que pasar:
tú tienes tus aguas,
yo mi corazón.*

Cantar bravo y antiguo, que es cifra de la pujanza del río y de la vida arriscada de los balseiros del valle de Calemar. Este y otros cantares de su novela, así como los sabrosos cuentos que en ella relata el viejo Matías Romero, los aprendió Ciró Alegría en su niñez de Marcabal Grande, y cuando, en 1923, allí mismo, al frente de doce peones, estuvo entre-

gado a las faenas agrarias. Recuerden que, entre los peones, se hallaba aquel Manuel Baca, manantial inagotable de dichos y cuentos populares. "En las agrestes soledades puneñas la palabra rueda de boca en boca, y cada relato pasa de los padres a los hijos y a los hijos de los hijos hasta nunca acabar. Cuando los hombres de la serranía abren sus bocas, aparecen jirones irrevelados de épocas lontananas con toda su frescura y su propio sabor...". En su destierro de Chile, y con el recuerdo vivido de esos relatos y su conocimiento personal del río Marañón, **Ciro Alegría** escribió **La serpiente de oro**.

Los orígenes de esta novela no dejan de ser instructivos. Antes de alcanzar su forma actual tuvo otros estados. Lo que, en primer lugar, se dispuso a escribir **Ciro Alegría** fue un cuento para **Crítica**, diario argentino en que colaboraba. El cuento se tituló **La Balsa**. Su extensión resultó excesiva para el periódico. **Ciro Alegría**, en vez de reducirlo, lo aumentó a novela corta, que tituló **Marañón**. Por último, la convocatoria del concurso de Nascimento le indujo a rehacer esa novela corta, hasta darle su estado actual. Esos tres títulos —**La balsa**, **Marañón**, **La serpiente de oro**— reflejan tres momentos de inspiración y concepción. **La balsa**, suponemos, no sería más que un relato de la vida dura de los balseros; en **Marañón** ya el río, sus aguas voraces, será antagonista poderoso, como en el cantar aquel, con el tesón y el coraje de un ser vivo; **La serpiente de oro**, logro final, añadió a esos elementos básicos la presencia de un forastero en busca de riquezas, deseoso de fundar una compañía aurífera: "Una compañía que se llamaría, por ejemplo, sí, por ejemplo, 'La Serpiente de Oro'. ¿Qué les parece? La Serpiente de Oro porque el río, visto desde arriba, desde el cerro Campana, pongamos por caso, parece una gran serpiente". Serpiente de oro. Sí, una serpiente amarilla, como el oro, la intiwaraka, emponzoña y acaba con el ingeniero antes que pueda iniciar su empresa.

La estructura de **La serpiente de oro** es muy sencilla, diáfana. Está formada por yuxtaposición de capítulos, de

valor casi independiente, que abarcan en su totalidad la vida de los cholos balseros del Marañón. Dijérase que el autor, al querer descubrirnos este rincón de vida peruana, está presentándonos, con morosa delectación, un anticipo —luminoso, selvático, pungente— de lo que ha de ser, hasta hoy, su mundo novelesco. Pues **La serpiente de oro** no sólo es la evocación de la vida de los cholos balseros del valle de Calemar, sino, además, obertura que conduce a la enrealización novelesca de la vida peruana, en su raíz. Esta evocación primera contiene ya los elementos que configuran hoy a **Ciro Alegría** su personalidad en el marco de las letras hispanoamericanas. **La serpiente de oro** inicia ese epos del Perú que, en cierto modo, constituyen sus novelas.

Es ésta, en el propósito, la más evocadora y regional de las novelas de **Ciro Alegría**. Ayuda a esta idea el hecho de que esté relatada por uno de esos cholos balseros del valle de Calemar. El narrador describe, con sencillez y de modo muy directo y convincente, la vida de los balseros, siempre dura, y a veces trágica, cuando el río crece y arrolla a quienes lo desafían: “Solamente los hombres de estos valles, los cristianos del Marañón, sabemos y podemos comprender el rudo y trágico mensaje de unos cuantos maderos reunidos que van a la deriva, de una perdida balsa solitaria”.

El río. Siempre el río desafiando al hombre. Y el hombre respondiendo al reto, un día tras otro: “Bravo el cholo —le dije a don Matías—. El río también es bravo. De tanto guapiar morimos a veces. Pero no le juímos porque semos hombres y tenemos que vivir comues la vida”.

El narrador, al describir su mundo circundante, inserta, de cuando en cuando, reflexiones propias. Este modo narrativo posee gran fuerza de comunicación. El lector, poco a poco, va siendo, se va sintiendo ganado por los afanes de estas gentes cumplidoras de una milenaria tarea. (Cuando el cuadro y el propósito sean más amplios, como ocurrirá en **El mundo es ancho y ajeno**, esta especie de corroboración producirá resonancias incalculables).

Los apuntamientos del cholo narrador permiten evocar, en toda su amplitud, con fidelidad, la vida del valle, las sabrosas conversaciones de los vallinos, sus afanes y sus fiestas. Como aquella fiesta de Sartín, en que se enredaron el Arturo y la Lucinda: "Yo solamente quiero decirles que la buena-moza Lucinda hace buen juego con la Florinda, y la Hormecinda y la Orfelinda, y la Hermelinda, y todas las chicas que han nacido aquí. Son cotejas. Por ellas, llegado el caso, haríamos lo que el Arturo por la suya. Sus bellos nombres nos endulzan la boca. Ellas mismas nos endulzan la vida". A aquella fiesta subrayada por la violencia y la guapeza de los gendarmes, acudieron los vallinos, con su alegría, y varias bandas de pallas, que son indias danzantes, cantaron y bailaron con incesante colorido... Es una delicia seguir al puntual narrador en esos momentos. O cuando reproduce los cuentos del Silverio Cruz, como aquel de "comues eso e la muerte de los pajaritos". El narrador —Ciro Alegría— se complace, sobriamente, en las evocaciones, dejando en el lector un sabor de cosas milenarias... En esta naturaleza apartada, dominada por la pujanza de las aguas del río, llegan los ecos de ese otro mundo, el de las ciudades. Una vez es el ingeniero que desea explotar escondidas riquezas; otra vez, la silueta desmandada de los gendarmes; otra vez, Lima, "esa mentada ciudad que nosotros conocemos por dos cosas: allí cambian los gobiernos y allí hay una inmensa cárcel". De Lima no les llegan a los cholos, y a los indios, más que leyes sin efectos, amenazas latentes, desamparo, si no injusticia. Por eso, en las novelas de **Ciro Alegría** cruza siempre la bronca personalidad del desvinculado, del bandolero. Aquí está representada por el "corrido", el **Riero**, quien, "como el agua del río, no está quieto jamás. Pero él viene y va, y tan pronto sube el cañón como lo baja. ¿Hasta dónde? ¿Hasta cuándo?". El **Riero** se echó al monte porque así vienen las cosas. "Y es un cristiano como todos: como usted, como yo —dice el narrador—. Sólo que es un corrido". Lo suyo arranca de una fiesta, adonde fue a vender su coca: "Y poray taba, dando güeltas en caballos e paso, una tropa

e togaos... Uno estaba pasando en un caballo de vicio brioso y sin niuna consideración pa los transiutes, y velay que miatropella... Yo me paro diciéndole lo quera, yel senoja y me güelbe a meter su bestia pisotiándome e nuevo... Entón me paro y ya no digo nada dinó que le doy tal corte que liabro la panza... Su mondongo cayó primero yel después... Resultó quera hacendao y las autoridás me persiguieron...". Este pasaje de **La serpiente de oro**, allí uno de tantos, irá adquiriendo en las novelas posteriores la persistencia de un tema dominante. Concebida **La serpiente de oro** no más que como evocación de los bravos cholos balseros del Marañón, con un episodio trágico central, inicia, no obstante, un ciclo de profunda y radical unidad que alcanzará su máxima tensión en **El mundo es ancho y ajeno**.

La segunda novela de Ciro Alegría, **Los perros hambrientos**, tiene un origen singular y patético. Le fue "recetada", en cierto modo, por un médico. Pues, a consecuencia de las luchas apistas, en que había tomado parte, y por las prisiones y el destierro, su organismo había llegado a una debilidad extrema. Una embolia le produjo amnesia parcial, privándole, además, de la vista y del habla. "Para que recuperase la vista — nos refiere Matilde Vilariño—, el doctor que lo atiende le ordena escribir, cosa que le pareció absurda a nuestro escritor, pero intentó hacerlo. Así dio comienzo su segunda novela. Los aullidos de los perros que tenían en el hospital para hacer experimentos trajo a su memoria, en sus noches de enfermedad, el recuerdo de otros que él había oído ladrar, durante una sequía que ocurrió en la sierra cuando era niño".

Esos aullidos lograron devolver al escritor su memoria. En su lecho de enfermo y desterrado pudo oír, además, a otros perros lejanos, los del Perú patrio, los de su infancia peruana. Sobre todo, ése, "el ladrido monótono y largo, agudo hasta ser taladrante, triste como un lamento", con que empiezan **Los perros hambrientos**.

Y si antes, en **La serpiente de oro**, era el Ande y el río,

ahora, en **Los perros hambrientos**, el marco novelesco es la sierra y el altiplano.

Los perros hambrientos es, intencional y originariamente, la novela de unos perros pastores. Perros buenos, fieles, felices. Esos perros fieles viven con hombres, en el paisaje del hombre, ligados a la suerte humana. Y la novela, pese a su planteamiento inicial, y sin dejar de ser evocación de la vida de los perros pastores de la sierra y el altiplano, alcanza cumbres de humanidad.

Se entra en la novela con gozo. En sus primeras páginas está la Antuca, la pastorcita Antuca, con su rebaño y sus perros; con sus cantares, dulces compañeros en la soledad. Esta Antuca, que en la soledad cordillerana llama, jugando, a la nube y al viento, y a veces la obedecen. Chinita de doce años. Y a veces llama a Pancho, un cholito pastor, sonador de una antara de carrizos, con la que entona huainos y tristes yaravíes que sobrecogen misteriosamente a la Antuca. Y está el Simón Robles, padre de la Antuca, el que trajo los perros, tan cachorros que todavía estaban en la lactancia. Sepan que se crían con leche de oveja, disputando a los corderillos la ubre materna. Perros que se llaman Wanka, Zambo, Güeso, Pellejo...

Por este paisaje que debiera ser idílico truena un día la carga de dinamita que se lleva al perro Máuser, se impone la violencia de los gendarmes cuando se apoderan del Mateo, cruza la fiera de los Celedonios, quienes roban a Güeso, uno de los perros de la Antuca, arrastrándole a la vida terrible del bandolero, hasta encontrar, con ellos, muerte violenta... Poco a poco, al correr de las páginas, se va formando una sombra mala, una sorda amenaza.

He aquí que el viejo indio Mashe, y cincuenta más, gemidores bajo sus rebozos y ponchos rotos, como rebaño acosado —su comunidad había sido extinguida por la violencia y la codicia de un hacendado—, acuden a don Cipriano, otro hacendado, en demanda de tierra que trabajar: “un lugarcito mas que seya pequeño”. Este lugarcito, por pequeño que sea —“un pequeño, un pequeño lugar en el mundo”—,

lo piden unos indios que hasta ahora, no más, habían sido dueños de sí, en una comunidad, una de tantas, que sobrevivieron a la Conquista y al Virreinato.

Ciro Alegría, al principio, a este episodio de **Los perros hambrientos** le dio el título de "El mundo es ancho y ajeno".

Escrito ya, advirtió que la destrucción de una comunidad india cualquiera podía ser, era algo más que un simple episodio. Borró el título y lo cambió con "Un pequeño lugar del mundo". Había nacido el tema de una futura novela. . .

Pero volvamos a **Los perros hambrientos**. Una desgracia, por pequeña que sea, llama a otra, mayor. La muerte inesperada de Máuser, la de Güeso, el perro bandolero —una de las figuras novelescas de **Ciro Alegría** mejor trazadas—, el reclutamiento despiadado de Mateo, la exterminación de los Celedonios, el injusto desposeimiento de los indios, son desgracias que, unas a otras, van llamándose, apretándose, formando un clima propicio a todo lo funesto. Hasta aparecer la sequía y con ella la hambruna y el dolor del hombre, que, impotente, presencia la lenta e inexorable destrucción de cuanto con amor y trabajo ha creado. Y es Wanka, la fiel guardiana, la amorosa ovejera de la Antuca, precisamente Wanka, cuyos cachorrillos y ella misma mamaron leche de oveja, la que, ciega por el hambre, inicia la matanza del ganado. Es la hora en que los perros, hasta entonces pastores, se convierten en la peor amenaza del ganado. Solitarios o en grupos, expulsados y aborrecidos por sus dueños, mero-dean como alimañas, a la busca y satisfacción del hambre. Perros aulladores, constantes, en la inmensidad de la noche puneña: "Tornaba el coro trágico a estremecer la puna. Los aullidos se iniciaban cortando el silencio como espadas. Luego se confundían formando una vasta queja interminable. El viento pretendía alejarla, pero la queja nacía y se elevaba una y otra vez de mil fauces desoladas". Derrumbamiento sin fin, en que el perro llega a devorar al perro. . . Terribles cóndores, gallinazos, illaguanguas y demás aves de la carroña vuelan entonces sobre los campos secos, caen sobre los perros que no pueden sobrevivir a la hambruna.

Los perros hambrientos da una impresión de madurez total y de perfección artística; acusa un singular dominio del arte de la novela. **La serpiente de oro**, puntual narración del cholo Lucas, denotaba un gusto de contar y evocar, semejante al que siente quien va descubriendo cosas nuevas, al de quien se interna por un camino que le está anunciando, en cada cosa, la proximidad del hogar. En **Los perros hambrientos** se advierte que el novelista se desenvuelve, con medios adecuados, en un ambiente que es el suyo, que siente como suyo. Por eso, junto a los temas de evocación, se hallan esos otros, ese bordón trágico, esas peripecias abrumadoras, una conciencia humana en cada letra, en cada línea. La impresión de madurez y de perfección de **Los perros hambrientos** es consecuencia de un equilibrio entre el sentimiento y la conciencia, entre la evocación y la significación de la realidad. Cuando termina la sequía y llega la "lluvia güena", al final de la novela, llueven también los ojos del Simón Robles. Wanka, escuálida, lastimosa, está allí, cerca de él. "Escuálida, con el apelmazado pelambre chorreando agua, los ojos enrojecidos y acezante la boca abierta, era muy doloroso su aspecto, y Simón sintió como propios los padecimientos de su pobre animal abandonado. Y enternecióse pensando que había comprendido lo que significaba el cambio de los tiempos como fin de la expulsión y vuelta a la vida de antaño. Y más conmovióse viendo que sólo quedaban dos pares de ovejas en el redil y que Wanka retornaba a ocupar su puesto de guarda". Ese compadecimiento es el que hace decir al Simón Robles: "Wanka, Wankita, vos sabes lo ques cuanduel pobre yel animal no tienen tierra ni agua... Sabes, y puese has güelto... Wanka, Wankita... Has güelto como la lluvia güena".

Entre los más sorprendentes valores de esta novela está su sobria interpretación de la conducta de los animales. **Ciro Alegria** nos lo presenta con esa clase de sentimiento próximo que tienen los hombres del campo hacia los animales que los acompañan en su dura brega. Y, también, como criaturas que son, compañeras del hombre, ligadas a la suerte humana.

Suerte que está ligada, tan verdaderamente, al ancho mundo en que vivimos.

Ya queda dicho que uno de los capítulos de **Los perros hambrientos** se iba a titular "El mundo es ancho y ajeno". Allí aparecían unos indios menesterosos, a quienes había expulsado y expropiado de su comunidad la codicia de un gamonal, amparado en pretensas leyes. "Se me ocurrió —dice **Ciro Alegría**— que había una nueva novela allí. En ese momento me azotó una intensa ráfaga de ideas y recuerdos. Si no con todos sus detalles y su completa estructura, panorámicamente vi el libro casi tal como está hoy". En consecuencia, ese breve y pungente capítulo fue el acta de nacimiento de **El mundo es ancho y ajeno**. Con ella, **Ciro Alegría** se ha situado en la avanzada de la gran novela hispanoamericana de nuestros días. Ella es la que ha dado, hasta ahora, su talla de escritor, de creador.

El mundo es ancho y ajeno recibió, en 1941, el primer premio —cinco mil dólares— en el concurso de novelas latinoamericanas convocado por la Editorial Farrar & Rinehart, en colaboración con la Unión Panamericana. En el jurado estaba, entre otros, **John Dos Passos**. De entonces acá son más de quince las ediciones de esta novela singular. Puede decirse que, con ella, ha llegado **Ciro Alegría** a toda parte donde se habla lengua española.

El mundo es ancho y ajeno narra la vida y la destrucción de Rumi, una que fue feliz comunidad de indios, un aillu, así como la diáspora de sus componentes. Pequeño episodio. Con materia tan pequeña, al menos aparentemente, **Ciro Alegría** construyó una novela que tiene un alcance épico y un tamaño humano no igualados hasta ahora en las letras hispánicas, de aquí y de allí. ¿Cuál es su mensaje? Cuando el indio Mashe dijo, en **Los perros hambrientos**: "Nosotros sí que semos perros hambrientos" puso al descubierto la idea dominante en el autor. Piensen ahora que solamente en el Perú viven cinco millones de indios a quienes la independencia patria y las leyes constitucionales no ha supuesto casi nada. Eso lo ha visto y lo ha vivido, como asunto propio,

Ciro Alegría; eso es lo que, con su novela, nos ha querido decir: "El mensaje fundamental que yo traía era uno recibido de la vida del hombre del pueblo de mi patria y su tierra épica y lírica, que debía escribir al fin". Muchos creen que Montalvo, un siglo antes, lo había recibido, cuando dijo sus famosas palabras sobre la vida del indio. Pero no hizo más que señalar, y volver a su Cervantes y a sus preocupaciones civiles. La actitud de **Ciro Alegría** ante los indios peruanos, ante estos peruanos indios, ante estos hombres expoliados, en quienes tantas veces se han renovado los padecimientos del Cristo, ha dado lugar a que los profesores, a modo entomológico, le sitúen entre los escritores indigenistas. Naturalmente que para algo valen las clasificaciones. Mas evitémoslas, en este caso, porque el indigenismo podría disminuir, disminuye en realidad, la amplitud humana, general, de la concepción épica de **Ciro Alegría**. Quien, fundamentalmente, ni es folklorista, ni regionalista, ni indigenista, sino un escritor de inusitada potencia para describir su ancho mundo.

Indígenas, sí, indios peruanos —en situación "antehistórica", como dice **Ciro Alegría**— son los héroes de **El mundo es ancho y ajeno**. Esa situación puede ser enfocada de varias maneras. El novelista, peruano como sus criaturas, ha explicado la suya en el prólogo de su obra. Pero, siguiéndole, podemos llamarnos a engaño, relativamente, claro está. **Ciro Alegría** ha deseado que su novela sea un alegato patriótico y justiciero; ha denunciado la situación antehistórica en que se hallan los indios peruanos. Cuanto hay de denuncia y alegato en **El mundo es ancho y ajeno** hiere, herirá, la conciencia de todo hombre.

El escritor, por serlo, siente fidelidad a las fuentes de su inspiración, por las que, en cierto modo, es creador; de ellas recibe la sustancia de su mundo. Y para interpretar su obra, vuelve a meterse en su circunstancia y nos explica sus intenciones. Ahora bien: nosotros, en este momento, aquí, tenemos en nuestras manos, ante nuestros ojos, su obra. ¿Qué nos dice? ¿Qué nos dirá más tarde, andando el tiempo? ¿Qué sentirán ante ella otros que nos sucedan sobre la tierra?

En **El mundo es ancho y ajeno**, una vez más, un grupo de hombres han pretendido vivir conforme a sus usos y costumbres. Estos hombres de la comunidad de Rumi producían bienes suficientes para ellos; gozaban de un vivir propio, forjado a través de los siglos. Hasta que la violencia y la falsa interpretación de las leyes los destruyó, lanzándolos a la ruina, a la dispersión, a la muerte. Una serie de hechos, que no es preciso mencionar, han conformado un aparente tipo de vida nacional, del que los indios —cinco millones— han quedado excluidos. Esta situación antihistórica es la que produce el conflicto. No hay obra literaria sin él, sea de una clase o de otra. El conflicto —la confluencia y choque de la población peruana de origen indio y el artificio de las leyes capitalinas, juntamente con la inclinación humana al avasallamiento de los demás— produce una iluminación del verdadero ser de cada uno, una valoración de lo que cada uno es y representa en pie sobre la tierra y ante los demás hombres. Por eso, **El mundo es ancho y ajeno**, a sus valores de alegato y de denuncia, une otros que se salen del mero marco circunstancial. Novela indigenista en su origen, sobrepasa límites y se fija en un ámbito mayor.

Para aproximarnos a lo que realmente es **El mundo es ancho y ajeno** como obra narrativa, bastaría compararla con **Los perros hambrientos**. De ésta se ha dicho que posee cualidades artísticas superiores a **El mundo es ancho y ajeno**. Se referían, con ello, a la adecuación de intento y logro, a la disposición y a la composición. Sin embargo, pese a todo, **El mundo es ancho y ajeno**, por esa intensa luz que en ella el conflicto arroja, alcanza una significación humana mayor que las otras novelas de Ciro Alegría poseen. Son éstas novelas de situaciones, evocaciones. En cambio, **El mundo es ancho y ajeno** no se queda en los límites estrictos del género, sino que salta hasta esa otra clase de libros, los de significación universal. De aquellas novelas a esta obra hay la distancia y diferencias que podemos observar, valga el ejemplo, entre **Noches blancas** o **Pobres gentes** con **Crimen y castigo** o **Los hermanos Karamasov**; entre evocación y conflicto. (Con esto

no quiero decir que falte todo conflicto en determinados casos, sino que en ellos no es lo absolutamente dominante).

Precisamente por esa naturaleza dominante y su fuerza iluminadora, el conflicto de **El mundo es ancho y ajeno** imprime a todas sus páginas una significación sobreindigenista, extralocal, general, humana. Terminada la lectura de **Los perros hambrientos**, los Celedonios, protagonistas de uno de sus episodios mejor trazados, quedan en nosotros como una ráfaga selvática y cruenta de bandolerismo. Pero el **Fiero Vásquez** de **El mundo es ancho y ajeno** es más que una evocación del bandolero. Su integración en el vasto cuadro de la ruina y destrucción de la comunidad de Rumi le dota de señales que indican más que atributos de bandolerismo. Pues todo en esta prodigiosa novela está como lleno de sentido. Sus personajes y sucesos, a medida que se avanza en la lectura, van llenándose de sustancia humana, radicalmente conflictiva. En todo momento hay posibilidad y riesgo. Posibilidad y riesgo que tiñen todos los pasos de la novela y crean una singular suspensión de ánimo, esencialmente trágica. Y esto que sentimos como lectores, lo ha sentido también **Ciro Alegría** a lo largo de su novela, escribiéndola. Nos lo dice su estilo.

Recordemos cómo se produjo el nacimiento de **El mundo es ancho y ajeno**. Cuando **Ciro Alegría** estaba escribiendo el capítulo de los indios desposeídos y errabundos de **Los perros hambrientos**, "en ese momento —dice— me azotó una intensa ráfaga de ideas y recuerdos. Si no con todos sus detalles y su completa estructura, panorámicamente vi el libro casi tal como está hoy". Esta visión panorámica, tan fuertemente sentida, es la que da a la novela su calidad de gran mural omnipresente. Tratemos de representárnoslo tal como el autor lo vio. Panorámicamente. Su tema, la destrucción de Rumi, desarrollado en multitud de escenas y grupos. Escenas y grupos situados en función del gran tema principal. La visión, que en la conciencia del autor fue panorámica, abarcadora, instantánea, en la narración, forzosamente, había de expresarse en sucesión temporal. Esto impone un estilo

narrativo, que pudiéramos denominar indicador. Es decir, *Ciro Alegría* acude a procedimientos estilísticos que la novela contemporánea ha dado al olvido: “Como se ve...”; “Medrano era aquel montonero...” “a quien oímos cuando...”, etc. Este uso tan personal, indicador y directo puede aparecer anticuado. En una novela como **El mundo es archo y ajeno** no sólo tiene justificación, sino que, además, es acorde con su carácter panorámico y mural. La presencia continua del tema obliga al narrador a utilizar estos procedimientos. Cuando la materia, como en este caso, tiene alcance epopéyico y sus personajes son multitud, y todo está tratado en visión abarcadora, al escritor le nace del hondón de su conciencia el estilo adecuado. Así desfilan en ocasiones los personajes por las páginas de esta novela, de manera tan directa; y en contraste natural, hermosas corroboraciones de tipo descriptivo con las que *Ciro Alegría* va como subrayando la presencia de sus figuras: “El trigal y el maizal formaban una gran rondalla pulsada por un eufórico viento. Densos y maduros estaban los trigos, clavados en la gran chacra de la ladera como dardos disparados desde el sol. Cada maíz parecía un gringo barbado y satisfecho...”.

Ante el gran mural de la comunidad de Rumi, *Ciro Alegría* no se mantiene aparte. Es su narrador fiel, y como tal siente y vive lo que esas figuras están diciendo con su presencia. Un deseo inextinguible le anima y le obliga a confiar al lector sus propias actitudes, por medio de digresiones: “La realidad es que cuando evocamos estas tierras cargadas de vida y peripecias —nos dice—, a veces reímos, a veces lloramos, en todo caso, nos envuelve dulcemente el aroma de las saudades y siempre, siempre, nos sobran historias que contar”.

Estos procedimientos narrativos están en íntimo acuerdo con la materia épica que *Ciro Alegría* desarrolla. Contribuyen, además, a crear lazos de unión con el lector, a arrastrarle a una comprensión cabal. A arrancarle de la pasividad e indiferencia, de manera que llegue a contemplar, en toda su significación, las figuras y acciones que le va presentando.

Y llega un momento, ese momento feliz, en que narrador y oyente, rapsoda y público, sienten al unísono. De esa forma, las corroboraciones adquieren un significado de emoción hondísima, aun las escritas con la mayor simplicidad. Así aquella con que termina el capítulo "Juicio de linderos": "Un día amaneció la novedad de que una mujer vieja había pasado por la calle Real, a media noche, llorando. Su llanto era muy largo y triste, desolado, y se lo oyó desaparecer en la lejanía como un lamento... La tierra se volvió mujer para llorar, deplorando sin duda la suerte de sus hijos, de su comunidad invadida. ¡Tierra, madre tierra, dulce madre abatida!". O aquella otra que resume las faenas de la siega en la comunidad: "Es el sol hecho trigo, es el trigo hecho gavillas. Es la siega. Fácil y dulce siega sobre el vientre pardo de la tierra...". Hay algo mágico en la ternura con que Ciro Alegría nos dice cosas antiguas y eternas con palabras sencillas; algo que hace musitar al lector los gritos y cantares de los comuneros de Rumi y seguir la novela —su ruina y diáspora— como cosa propia, como un internamiento afectuoso y apropiación de ese mundo de alegría y tristezas, asediado por la codicia, al que la justicia no ampara...

Acaso lo que hasta aquí va dicho sea lo primero que sobre Ciro Alegría se escribe en España. Deuda y agradecimiento a quien, desde América, es continuador, en nuestra lengua común, de una gran tradición hispánica.

Poesías de Ciro Alegría

El novelista Ciro Alegría también hizo versos, versos vanguardistas. "Mis versos estaban escritos en minúsculas y exhibían palabras de sílabas y letras desparramadas a troche y moche", apuntó risueñamente el gran narrador... Damos en esta página una muestra de su poesía.

EL CABALLO FRATERO

VIENTO puneño se trenzó en sus crines
y en sus cascos chispeaban pedernales.

Cedro y nieve le hicieron la color reluciente.

Caballo hermano,
bueno cual retazo de viento.

De un relincho domaba cuanto cerro saltaba al paso
y los caminos eran hechos polvo por sus ojos tatuados de re-
(lámpagos.

Se hacía acompañar de espuelas
para marcar mejor el trote franco.

Juntos atravesamos mil caminos,
pasamos hambres,
equilibramos nuestra angustia en los desfiladeros,
y nos envolvieron soledades donde era sombra la única pre-
(sencia.

Los dos vivimos sobre la amplia puna
fría y enhiesta,
que afilaba peñascos, batía truenos y aguaceros,
cavando precipicios a un lado y otro de los cerros.

Se llamaba **Canelo**,
y era todo él un corazón latiendo.

Caballo hermano,
ahora es más grande que nunca tu recuerdo.
Ahora que voy a pie por los caminos
y escucho tu relincho como un largo lamento.

EL POEMA INACABABLE

COMO el pulso en mi brazo estás en mí,
como este movimiento en mi mano que ondula y mi aptitud
de ver en la mirada.

Más te oigo con la yema de los dedos,
y mi cuerpo es lo bronco en el dúo arterial de nuestros cuerpos.

Yo dejé mi pasado entre cactus y cerros y magueyes de
(angustia
y ahora estoy aquí —rendido— igual que un animal extraño.

¿Y tú? Si pudiera decirlo yo diría que vienes
como pulpa de noche, agitada por raras convulsiones eléctricas.

Y ahora, ambos a dos, aquí, en la palma de Dios
o solamente en la
quiromántica palma de la Vida.

Ambos a dos, aquí, abrochados de angustia por espacios
(ignotos
donde en el fondo, acaso, están llorando niños.

Ya no contamos nada. Ni alegrías ni lágrimas.
Es una queja alegre ésta del “da y toma” de las mayores
(ansias.

Yo voy a ti, pirata.

Y ven tú a mí, saquéame!...

... hasta la fiebre y el cansancio y la desesperación y la caída.

Naufragamos en islas de soledad.

Perdidos, sordos y yertos al clamor lejano,

estiramos los brazos vanamente, tratando de encontrarnos...

P A C H A M A M A

PACHA MAMA, a ti he hirieron mil pedruscos
destrozando tu ternura de madre;
desde entonces te volviste amarga de lágrimas indias,
y tu alegría de dar la estamos buscando.

Ya el sol no calentó tus lomos amplios,
lloró el agua en tus grietas de pena,
y las plantas crecieron muy pálidas.

Es que sentían todos que ya no dabas para todos,
es que sintieron tu suerte esclava.

Cuatrocientos años nos hemos acercado a tus picos más altos
para ver llegar al nuevo día y preguntarle por tu libertad;
cuatrocientos años hemos esperado y hemos sufrido;
tú habrás sentido la cálida caricia de nuestra sangre.

Pero, al fin, llegó el credo nuevo
como el Inti en sus mejores días;
tú sentiste cómo se alegraron tus hijos indios,
y cómo cantaron sus ojotas sobre tus espaldas milenarias.

Volverá tu amplitud, los comuneros
besarán llorando tus entrañas,
y tú darás siempre para todos...
¡tú volverás a ser la Pacha Mama!

CARCELES

NOS han dado cárceles para ahogarnos las palabras
(y la vida

en las sombras de las celdas frías.
Nos han metido a celdas frías
olvidando que hay fuego en nuestro corazón.

Aquí auscultamos la noche con miradas buidas
y oímos cómo caen a pedazos los pedestales de los déspotas.
Aquí aprendemos que el sufrimiento no dice una palabra
y que es sereno el paso del caminante que va a un sitio
(definido.

Todos los buenos han pasado por las cárceles
y allí aprendieron a amar su esperanza.
Todos los que ahora estamos en las cárceles
sabemos que nuestras ideas son nuestra vida.

¡Venid, tiranos, a tomarnos el pulso
y oiréis la marcha triunfal que entona nuestra sangre!

R U T H

HAY mujeres que conservan en sí algo de la noche.
Que llevan el trémulo efluvio de la sombra,
a través de la luz, y el día resbala sobre su carne
y no las posee.

El deliquio de la oscuridad vive en ellas,
conjuro intenso en su quieta ansiedad;
en él existen ciertos peces como en las negras
honduras del mar.

Así es Ruth. De ella nació sombra,
aún a través de su epidermis tensa y blanca
y su alborotada melena encendida de oros.

Yo no la miro pasar.

Me duele en la crispada vigilia
que me ha abierto.

Su boca está roja a malas,
de aviosos contactos
y colorete sin precisión.

Sus cabellos se amplían en el aire
cual una muelle almohada.

Sus ojos verdes miran a través
de una pantalla.

Su cuello se enarca y se entrega.

El acto es ya una entrega
que alcanza hasta los dedos de los pies,
y sufre, y goza, y muere, y sonríe, y llora
y canta repitiendo el acto que humilla
y engrandece la carne. Ruth es frágil, impura y dulce.
Ahora es de día, pero ella está cargada de noche,
de una sombra constelada de estertores
que es propia de Ruth,
particularmente suya.

Ella ha tomado un retazo
de la intensa y callada negrura
que los más utilizan para descansar
o amar procreando,
y le ha dado un aroma intenso
su huidiza redondez de seno palpitante.

BREVE ENTREVISTA CON LA VIUDA DE CIRO ALEGRÍA

EN una visita que hicimos a la viuda de **Ciro Alegría**, **Dora Varona Gil**, nos enteramos de que el famoso escritor ha dejado obra inédita. Novelas, cuentos y poesías.

—Precisamente estoy ordenando los manuscritos de mi esposo —expresa la señora de **Alegría**.

—Ciro, ¿escribía a mano?

—Sí... Y en los últimos tiempos extendía demasiado las letras... Una escritura casi ilegible... Felizmente yo la entiendo... A veces, cuando él mismo no descifraba lo que había escrito, me llamaba para hacerlo yo...

Ante una pertinente pregunta nuestra, nos informa la señora: "Hasta este momento tengo lista su **Autobiografía**...".

—¿Autobiografía de **Ciro**?

—Sí. Un volumen de 600 páginas... También la novela **Siempre hay caminos**...

—¿Otros libros más?

—Por supuesto. Como le dije, estoy tratando de ordenar la gran cantidad de sus originales... Consagraré mi vida a la recopilación de la obra inédita y édita de mi desaparecido esposo...

—¿Con miras a una edición de sus **Obras Completas**?

—Así es.

Una labor encomiable, extraordinaria, indispensable, y en buenas manos, ya que **Dora Varona** viuda de **Alegría** es una distinguida escritora.

Nos despedimos de la esposa del insigne hombre de letras recientemente fallecido, agradeciéndole esta breve conversación y su gentileza de ceder para nuestra revista el prólogo de la **Autobiografía** y la poesía **Ruth**, también inédita, de **Ciro Alegría**, que publicamos.

F. I. R.

CIRO ALEGRIA

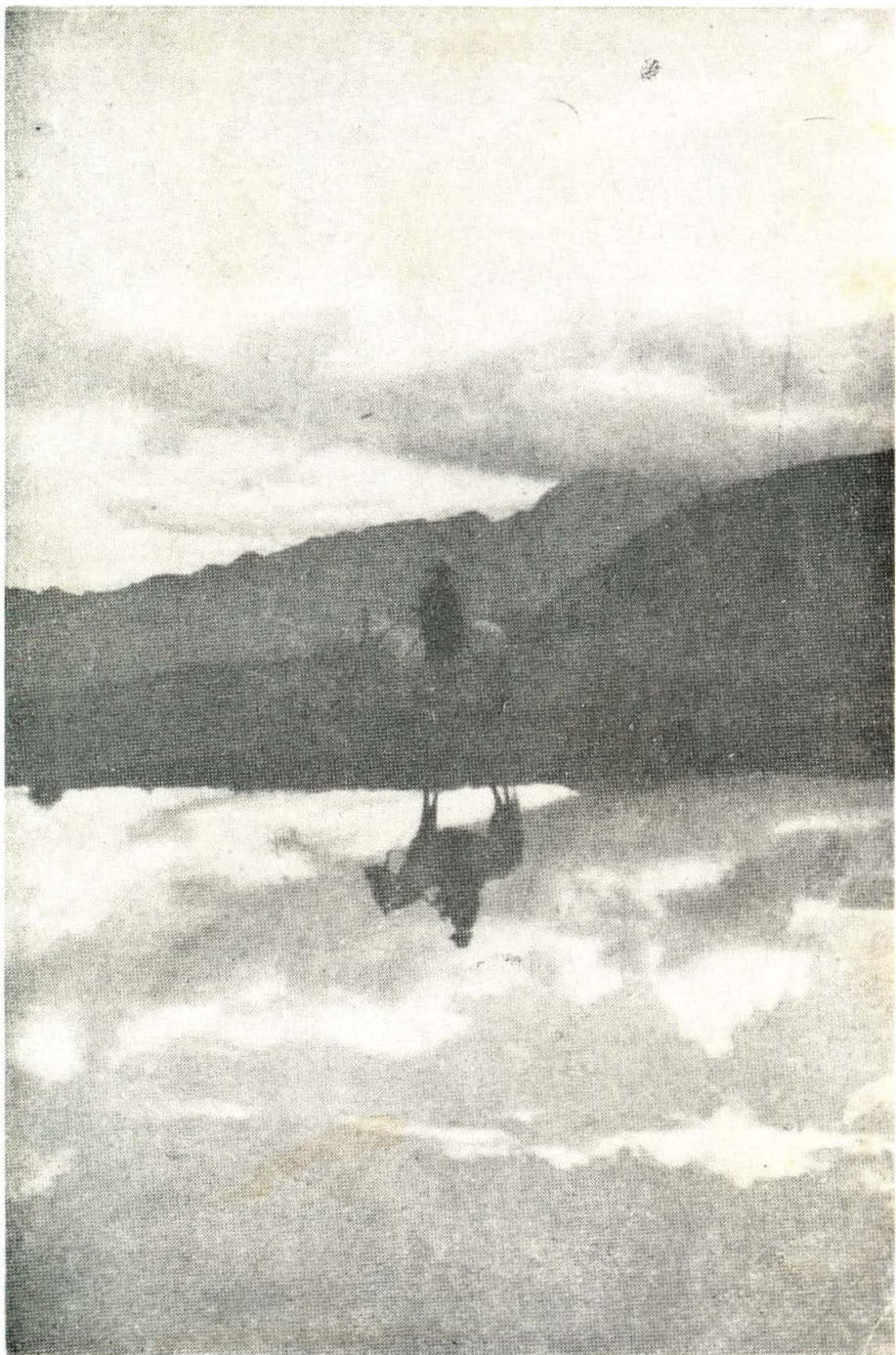
Pequeña nota bio-bibliográfica

Ciro Alegría nació el 4 de noviembre de 1909 en la hacienda Quilca, Distrito de Sartimbamba, Provincia de Huamachuco, Departamento de La Libertad. Y murió el 17 de febrero de 1967, en Chaclacayo, Provincia de Lima.

Escritor peruano mundialmente conocido. Autor de novelas, cuentos y poesías.

Obras:

- La serpiente de oro** (Premio del Concurso de Novela de la Editorial "Nascimento", Santiago de Chile, 1935)
- Los perros hambrientos** (Premio del Concurso de Novela de la Editorial "Zig Zag", Santiago de Chile, 1938)
- El mundo es ancho y ajeno** (Premio del Concurso de Novelas Latinoamericanas promovido por la Casa Farrar & Rinehart de Nueva York. Primera edición, Editorial "Ercilla", Santiago de Chile, 1941)
- La leyenda del nopal** (1940)
- Duelo de caballeros** (Cuentos. **Populibros Peruanos**, Lima, 1963)



Ciro Alegría en los Andes

Poesías, narraciones y artículos, publicados en periódicos y revistas del Perú y el extranjero.

Inéditas: Autobiografía, la novela **Siempre hay caminos**, etc.

La Editorial Aguilar de Madrid, España, ha dado sus **Novelas Completas**, en 1959.

Sus novelas siguen siendo reeditadas en español, y han sido traducidas a otras lenguas.

“Se puede considerar a Alegría como el novelista peruano mejor y más conocido hasta los días actuales”, anota Emilia Romero de Valle en su “Diccionario Manual de Literatura Peruana y Materias Afines” (Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima, 1966).

UNMSM-CEDOC



RUBEN DARIO

UNMSM-CEDOC

Eros y Cronos en la poesía

de Rubén Darío

La proyección poética de una dualidad

por MOSHE LAZAR

Dichoso el árbol que es apenas sensitivo,
y más la piedra dura porque ésa ya no siente,
que no hay dolor más grande que el dolor de ser vivo,
ni mayor pesadumbre que la vida consciente.

(“Lo Fatal”)

GRANDES son las divergencias de opinión suscitadas por la poesía de Rubén Darío, ya que cada comentarista le atribuye un cierto número de cualidades exclusivas, delimitándola con una fórmula o con el rubro de una etiqueta. Así, algunos lo consideran poeta hispano-americano y otros artista puramente español (intercambiando los roles alternativamente). Según ciertos críticos fue esencialmente un discípulo (aunque de los de mayor talla), fiel a diversas escuelas poéticas que florecieron en Francia durante la segunda mitad del siglo XIX —discípulo, sobre todo, de Víctor Hugo, Théophile Gautier y Paul Verlaine—. Según otros, no perteneció ni a su época ni a su tierra. Así, para el poeta guatemalteco Francisco Méndez, Rubén Darío, poeta de Nicaragua y padre de la poesía moderna en lengua española

No era del barro nuestro.

El maíz —oro vegetal— que difunde su sol
en nuestra carne indígena, no fermentó su sangre:
nunca subió a su corazón a gritar como toro

la voz de la montaña.
 Indio... ¿pero era indio?
 Andaba entre nosotros perdido y extrañado,
 como caído de la luna.
 Por los ríos,
 por los desfiladeros
 lo buscaba un afán de otras edades.¹

Para Pablo Antonio Cuadra, que lo define con más exactitud, Rubén Darío fue una "multiplicidad", cuya unidad y centro de gravedad era la América Latina: "Rubén era modernista porque ése era el modo, o la moda, en su tiempo, de ser moderno. Pero luego nos encontramos con él en otros tiempos. Antiguo, sin ancianidad, en nuestros siglos clásicos. Sensible y sensitivo entre los románticos, musical y fugaz a la sombra del decadentismo. Anunciador y profético —"escritor de avanzada"— entre nosotros."²

Independientemente de este problema de pertenencia y origen (étnico y literario), ¿cuál fue la orientación particular de su poesía? ¿Quién fue Rubén Darío, si no en la vida cotidiana, al menos en su obra poética? ¿Fue el vate de la posesión carnal? ¿Fue pagano, epicúreo, o fundamentalmente cristiano? ¿Fue el soñador incorregible que cantaba la evasión desde los confines de nuestro tiempo hacia el mundo de la mitología y de los "paraísos artificiales"? Todo esto se ha dicho de él.

Intentaremos aquí un breve estudio de los temas esenciales de la obra poética de Rubén Darío, de las líneas directrices que la recorren desde sus primeros versos, que escribió a los trece años (1880), hasta sus últimos poemas, compuestos en vísperas de su muerte (1916). Basta una ligera lectura de su poesía para comprobar que su eje central —aunque no sea el único ni el más intensamente vivido— es

1 Francisco Méndez, "Trozo de jade a Darío", citado por Pablo Antonio Cuadra.

2 Pablo Antonio Cuadra, prefacio al tomo V de las **Obras Completas de Rubén Darío**, Afrodísio Aguado, (Madrid, 1953); p. 9.

el amor. Más artísticamente tratado, más profundamente sentido, nos parece el sentimiento trágico de la vida, la conciencia desgarrada y siempre en vela, la dualidad que no permite paz interior. Un hecho, sin embargo, es cierto: en la obra poética de Rubén Darío, todas las vivencias están condicionadas por el clima de amor y erótico.

Intencionalmente hemos dejado de lado los poemas políticos y sociales, los panegíricos dedicados a hombres ilustres o a países, para no considerar aquí más que el mundo interior del poeta ("el Reino Interior") y la expresión de sus diversas manifestaciones. Podremos así comprobar que su alma oscila entre dos polos, entre el cuerpo y el espíritu, entre la pasión del amor y la lasitud espiritual, imantada a la vez por lo erótico y lo carnal. Esta dualidad forma la corriente subterránea de la poesía lírica de Darío, las raíces de sus poemas más auténticos. Trataremos de captar esta corriente y de develar estas raíces tan fielmente como nos sea posible, es decir, basándonos en los textos.

I. CLIMA DE AMOR

Una de las ideas fundamentales expresadas en la poesía lírica de los trovadores provenzales (y de aquellos que continuaron cultivando su estilo en toda la Europa Occidental), es que la vida no vale la pena ser vivida a menos que el amor inspire todos sus actos e inunde a diario los corazones:

Ben es mortz qui d'amor no sen
al cor calque dousa sabor.³

El hombre debe comprometer toda su vida en este amor, y disolverse enteramente en él:

3 Bernard de Ventadour, ed. C. Appel, (Halle, 1915); p. 186; v. 8-9: "Bien muerto está aquél que no siente en el corazón algún dulce sabor de amor."

Cor e cors e saber e sen
e fors'e poder i ai mes.⁴

Estos versos de Bernard de Ventadour, presentando al amor como la razón de ser del hombre y como la exigencia de un compromiso de la personalidad, ilustran a la perfección toda la poesía de amor de Darío, ya que en ésta —y especialmente en las primeras obras —se encuentran a menudo rasgos de la lírica provenzal.

Poética y temáticamente, las primeras composiciones de Darío nacieron bajo la advocación del amor. En sus "**Poemas de adolescencia**" (1878-1881) canta ya el amargo dolor del desdeñado, el lamento del amante abandonado que muere de inconsolable tristeza. La primera nota que encontramos en su gama del amor es una nota de inquietud y congoja:

Y vi un alma
que, sin calma,
sus amores
cantaba en tristes rumores.⁵

Estas coplas de amor que no tienen aún una forma personal y auténtica, que revelan a las claras las influencias sufridas y una cierta dosis de "pose", nos muestran, sin embargo, la vasta cultura del joven poeta, nos hablan de lecturas numerosas y variadas, y nos indican sus primeras fuentes poéticas. En cierto sentido no son todavía poesía propiamente dicha, sino más bien una especie de autobiografía versificada.

¿Que Rubén Darío haya estado "apasionadamente" enamorado a la edad de doce años (!)? Es sorprendente, sí, pero podemos creerlo. Lo que no creemos es que los atributos y calificativos que adjudica a las jóvenes de su edad sean

4 Ibid., v. 5-6: "Corazón y cuerpo y saber y sentidos, y fuerza y poder yo he puesto en él".

5 "A Ti", p. 22. Citamos de las **Obras Completas**, t. V; Aguado; (Madrid, 1953, 1474 p.).

invento propio: **ingrata, ruda, feroz**, etc., no parecen ser un clamor personal. Darío sufre la fuerte influencia de los poetas que acaba de leer (los de la Edad Media y los de la escuela romántica), adopta su vocabulario, emplea sus imágenes y expresiones, hace suyos sus declamatorios gritos de dolor. Por eso, no siempre es fácil determinar qué le es propio en estos poemas, y desbrozarlo de lo artificial e impersonal.

Esta definición del amor, por ejemplo, ¿es realmente suya?

Es un rudo y feroce tormento.⁶

¿Y qué pensar de esta desesperación, que parece expresar el desencanto profundo de un hombre que ha vivido intensamente?

¡Felices aquéllos que nunca han amado!

**¡Felices! ¡Felices que no han apurado
el cáliz terrible de un fiero dolor!**

¡Qué amargo el amor!

**¡Qué amargo es el amor! Así exclamando
yo cruzaré el desierto de mi vida
mostrando a todos mi profunda herida
que lágrimas y sangre está manando.**⁷

Descubrimos estas mismas reminiscencias de la poesía romántica en otro poema, cuya inspiración es más literaria que fruto de la experiencia personal:

Uno aprende muchas cosas
¿no es verdad? con la mujer.

⁶ "Tú y Yo", p. 167.

⁷ Ibid., p. 168. Somos nosotros quienes siempre subrayamos, salvo indicación contraria.

Lo primero, que es **un ángel**
que domina cuanto ve;
lo segundo, que hay **un áspid**
en sus labios de clavel;

lo tercero, que **sus gracias**
son raudales de placer,
y que es **su pecho un abismo**
sinistro y hondo...⁸

Hay también trazas de un preciosismo muy poco original. Descendiente directo de los trovadores y de los poetas italianizantes de España, se presenta en la poesía de Darío más como un juego literario bien aprendido que como la expresión de un verdadero sentimiento. Así, en el poema dedicado a Dolores:

lo que tú llevas por nombre
lo llevo yo dentro del alma.⁹

o bien este cumplido, que adopta el afectado estilo del siglo XVII:

...Y que si el sol, Herminia, te contemplara,
en su rauda carrera se detuviera.¹⁰

Cuando la mujer no es fuente de desesperación, pasa a ser ángel, objeto de adoración. El motivo de la adoración es frecuente en sus primeros poemas:

Al contemplar tus ojos
y las gracias amables con que brillas
¡casi me dan antojos
de ponerme, Lucía, de rodillas!¹¹

8 "Remember", p. 206.

9 "A Dolores García".

10 "Serenta", p. 160. También "Lesbia", p. 192.

11 "Lucía Gallegos", p. 157.

o bien:

Es tanto lo que te adoro.¹²

En otro poema, esta adoración se expresa por un torrente de atributos: **flor encantadora, ángel, vida de mi vida, del corazón la fibra más sonora, mi luz, mi porvenir, mi fe, mi aurora, mi esperanza, mi lloro, mi juventud, mi ilusión divina, etc.**¹³ Esto nos recuerda, entre otros, el **domnejaire** de Arnaut de Marueilh, que expresa una adoración semejante, acompañada de gran número de calificativos:

Dame, je ne puis vous dire le contième
des peines et du martyre,
des angoisses et des souffrances
que je souffre pour votre amour, dame.
Pour votre amour tout vivant brûie. . .

.
plus belle que les beaux jours de Mai,
soleil de Mars, ombre d'été,
rose de Mai, pluie d'Avril,
fleur de beauté, miroir d'amour,
clef du pur mérite, écrin d'honneur,
foyer de générosité, guide de jeunesse,
cime e racine de discrétion,
chambre de joie, demeure de courtoisie,
dame, les mains sointes, je vous supplie
de me prende pour votre serviteur
e de me promettre votre amour.¹⁴

Esta sumisión del trovador ante la señora todopoderosa, esta humildad que es abandono de toda voluntad personal, las volveremos a encontrar en la poesía de Darío:

12 "A Mercedes Manig", p. 174. Cf. también "Tres", p. 172-4.

13 "Ella", p. 171.

14 M. Riquer *La lírica de los trovadores* (Barcelona, 1948); p. 477-8.

Tú eres el juez, yo soy el delincuente,
 sé inflexible, sé ardiente:
 está en ti mi voluntad suspensa...

.....
 Luz de mi alma: el perdón ahora aguardo;
 el perdón, aunque tardo,
 curará las heridas de mi pecho...
 Yo, humilde, a lo que ordenes me acomodo:
 al fin, lo espero todo.
 ¡Lo que tú hagas, mi bien, será bien hecho!¹⁵

Rubén Darío también define el carácter de sus primeras poesías de amor como una ofrenda galante:

Mis versos aduladores
 que estremecido de amores
 ofrezco a las damas bellas,
 como cestillos de flores
 a la luz de las estrellas.¹⁶

Característicos a la mayor parte de sus primeros poemas son la gracia y el encanto, a los que se unen la ligereza y artificialidad, lo formal y lo quintaesenciado, las reminiscencias literarias. Estas canciones de amor continúan, en cierto sentido, la tradición lírica de los trovadores y de quienes los imitaron. Siempre los mismos estribillos, las mismas abstracciones, los mismos superlativos indefinidamente repetidos: llantos, lamentos, suspiros, apóstrofes... en fin: todo lo que pertenece al juego del amor y la rima. ¿En qué puede emocionarnos esta copla, de tema repetido?

Escucha el triste lamento
 de mi pecho palpitante.
 Oye de mi voz amante
 el melancólico acento...

15 "Carta abierta", p. 195.

16 "Amor Lumen", p. 195.

Suspiro yo por tu amor.¹⁷

Es banal, poéticamente vulgar, no más que una frase hecha ya gastada. Todas las poesías dirigidas y dedicadas a un número de muchachas expresan una pasión idéntica: cada una de estas jóvenes es infinitamente bella, angelical en grado sumo, fuente de amor y de inspiración poética; cada una de ellas es objeto de la más rendida adoración. Aun sin haberlas amado a todas, Rubén Darío se nos presenta en su poesía como un Don Juan. La descripción que Albert Camus hace de Don Juan puede también ilustrar el caso de Rubén Darío: "No es por falta de amor que Don Juan va de mujer en mujer. Es difícil presentarlo como un iluminado en búsqueda del amor total. Pero justamente porque cada vez las ama con el mismo transporte, con todo su ser, es que debe repetir ese don y esa entrega. . . Es bastante indignante (. . .) la fabla de Don Juan y esa misma frase, que sirve para todas las mujeres. Pero para quien busca la cantidad en el goce sólo cuenta la eficacia. ¿Para qué complicar las contraseñas, que ya han demostrado su valor? Nadie las escucha, ni la mujer ni el hombre, sino más bien a la voz que las pronuncia. . . ." ¹⁸

Rubén Darío es un Don Juan bien triste y melancólico, sensual y apasionado como su antepasado literario, pero más erótico y desgarrado. Es un Don Juan desdichado. Sólo momentáneamente se le asemeja, y es cuando no se mezclan al gozo despreocupado del instante el llamado imperioso de la conciencia y la sombra inevitable del tiempo que pasa. Ante la joven amada durante unas horas, ante "la bien amada de un día", se presenta generalmente en lucha con aquella su dualidad interior que lo atenace, y que lo perseguirá hasta la muerte. Contrariamente a Don Juan, Darío nunca está **con todo su ser** junto a la mujer amada.

Las asociaciones de palabras, las antítesis, la elección del personaje de Pierrot en uno de sus poemas, demuestran a

17 "A Mercedes Manig", p. 175.

18 Albert Camus, *El mito de Sísifo*, (París; 1947); p. 97.

las claras la falta de plenitud y calma, el estado de ánimo de este ser que incluso en el goce descubre un reverso de tristeza:

Yo la vestimenta de Pierrot tenía,
y aunque me alegraba y aunque me reía,
moraba en mi alma la melancolía.

La carnavalesca noche luminosa
dio a mi triste espíritu la mujer hermosa,
sus ojos de fuego, sus labios de rosa.¹⁹

Es difícil encontrar un perfil de mujer bien definido en la lírica de Darío. En general, trata del alma enamorada del poeta, de las sensaciones que la mujer despierta en él. La mujer no es más que un punto de partida, un "pretexto" poético y emocional. No hay aquí reciprocidad, intercambio ininterrumpido entre dos seres. En las primeras canciones sobre todo, la mujer es incorpórea, una imagen interior:

Es mi anhelo, es mi ventura,
es la ilusión de mi vida...²⁰

(Hay en estos versos un presentimiento muy agudo de su vida futura; en efecto, durante toda su vida buscará la suprema felicidad en la mujer, por la que siente una nostalgia insaciable, pero, a fin de cuentas, el "eterno femenino" será la ilusión de su vida).

El poema "Era un aire suave", primero del libro **Prosas Profanas**, contiene una alusión a todos los temas de amor que desarrollará luego. Evocaciones de la divina Eulalia que ríe, de Diana mostrando su "mármol desnudo", de Madame Pompadour, de las marquesas de Versailles, de las flechas de Eros, de las fiestas galantes, etc., siempre con el amor

19 "El Faisán", p. 788.

20 "La niña de los ojos azules", p. 184.

como tema o telón de fondo. El mundo de la pasión amorosa y de la cosmogonía erótica de Darío adquiere forma desde este poema. La última estrofa, sobre todo, parece particularmente significativa. Es el amor ignorando climas y latitudes, el erotismo liberado del tiempo y del espacio. (Esta estrofa anuncia el tema del poema "Divagación").

¿Fue acaso en el Norte o en el Mediodía?
Yo el tiempo y el día y el país ignoro;
pero sé que Eulalia ríe todavía,
y es cruel y es eterna su risa de oro.²¹

"Divagación" nos presenta un viaje a través de los diversos climas del amor. Pero no malentendamos: no se trata de la simple enumeración de países y ciudades; es una **geografía erótica** nueva en su género. ¿Qué desea el poeta? ¿Un amor florentino? ¿La celeste Margarita? ¿La fascinante Lorelei? O bien un

amor lleno de sol, amor de España,
amor lleno de púrpuras y de oros;
.....
flor de gitanas, flor que amor recela,
amor de sangre y luz, pasiones locas...²²

¿Tal vez amaré a una japonesa? ¿O a una hindú? ¡No! A ninguna de todas éstas y, sin embargo, al conjunto de todas. La mujer real, carnal y viva, apenas aparece en esta excursión erótica a través del mundo. El poeta no busca a la mujer, no es a ella a quien ama. Nos encontramos ante una aventura de amor, en la que el poeta persigue el amor absoluto, menos interesado en la mujer que en su estado de ánimo de enamorado del amor. Y nunca encontrará este Amor en ningún lado, porque él está en todas partes.

21 "Era un aire suave", p. 768.

22 "Divagación", p. 771.

Amame así, fatal, cosmopolita,
 universal, inmensa, **única, sola,**
 y **todas;** misteriosa y erudita:
 ámame **mar y nube, espuma y ola.** (ibid.)

El amor está en todos lados, difuso, vago, indefinido, imposible de nombrar, tal como ese flúido y misterioso deseo erótico que corre por sus venas. El verso "ámame mar y nube..." no es más que la expresión del erotismo total. Encontramos esta misma concepción, formulada de otra manera, en esta poesía:

Y las demás, en **tantos climas,**
 en **tantas tierras** siempre son
 si no **pretextos de mis rimas,**
fantasmas de mi corazón.²³

Es éste uno de los síntomas de la pasión erótica: un amor vivido en la imaginación, que existe sólo en un poema. No es un amor real, vivido entre dos. Es un **juego combinado de amor y rima.** Es el rechazo a la vida cotidiana, simple y dramática, con sus preocupaciones, sus deberes, sus alegrías y sus sufrimientos concretos. Es huir lejos de la mujer real y de su amor igualmente real hacia uno imaginario, hacia el reino del ensueño y las tierras de la ilusión. Juega al amor, al apasionado, pero es un mal jugador, y no será él quien gane la partida. Los juegos de amor y rima, pantomimas de amor imaginario, así como los paraísos artificiales del alcohol y el opio, no le aportarán ni la felicidad ni la paz interior. Por el contrario, bien pronto descubrirán éstos su verdadero rostro, emitirán sonos falsos como un violín mal afinado, abrirán las ventanas del alma sobre una desesperación sin remedio, sobre una existencia irremisible. Las juglarías eróticas, así como los goces vertiginosos del alcohol y los estupefacientes, se convierten, tarde o temprano, en la

²³ "Canción de Otoño en Primavera", p. 903.

guillotina que espera a su víctima en el callejón sin salida. **"Mi sed de amor no tiene fin"**. Sed de amor, amor del alma enamorada, pero no el tormento de esperar a la amada. Hay acá un ligero matiz, una muy pequeña línea de demarcación entre estas dos situaciones, pero es ésta la línea que separa la realidad del sueño, la felicidad del mero espejismo.

Podemos ya sacar algunas conclusiones de lo que hemos visto:

- a) no hay todavía en la poesía de Darío una mujer real, de la que podría esperar inspiración y sosiego, con la que podría hablar cara a cara, por la que valdría vivir todas las horas del día;
- b) el suyo es un amor sin amada, un amor vago, abrumado de nombres de muchachas (a las que tal vez amó durante un día) y de otras a las que sólo conoció en lecturas y ensueños;
- c) el deseo de la situación amorosa, que puede inspirarle rimas sensuales y eróticas. La erotomanía como una enfermedad y una obsesión de la que no puede (ni siquiera piensa) desembarazarse, caracteriza un buen número de poemas (entre otros, "Y la armonía nace de tu boca");
- d) todo es amor y el amor está en todas partes. El cosmos y el "eterno femenino" se confunden en una única realidad. Un ejemplo significativo de esta fusión es el poema "Venus", en el que la diosa y la estrella que lleva su nombre se confunden en un solo objeto. Esta ambigüedad es extremadamente significativa, porque es el reflejo de la ambigüedad propia de Darío frente a lo **ideal** y lo **sensual**. Desde este punto de vista nos recuerda a Fausto, oscilando siempre entre "sus dos almas".

Analizaremos en detalle este último punto. Leamos esta invocación dolorida que el poeta eleva a la **diosa-estrella**, y comprenderemos hasta qué punto esta transferencia de un amor real a un planeta-tomado-como-mujer-viviente, este

erotismo cósmico y este éxtasis frenético son un juego enfermizo. Son los juegos poéticos de un hombre que no supo adaptarse a la existencia, que se equivocó de lugar. Y no olvidemos de prestar atención a las asociaciones de palabras e imágenes, que traducen claramente esta alucinación erótica y sensual:

¡Oh reina rubia! —díjele—, mi alma quiere dejar su
 (crisálida
 y volar hacia ti, y tus labios de fuego besar;
 y flotar en el nimbo que derrama en tu frente luz pálida,
 y en siderales éxtasis no dejarte un momento de amar.²⁴

El último verso del poema anticipa, sin embargo, la imposibilidad de este amor, y denuncia la trágica ilusión de este deseo insensato. Venus-Estrella no responde al poeta, y mira desde lo alto del firmamento (con mirada triste) esta tentativa funambulesca del soñador, este juego de sonámbulo:

Venus, desde el abismo, me miraba con triste mirar.
 (ibid.).

En el poema "Dafne" encontramos nuevamente la idea del amor todopoderoso; si nos detenemos en él, es porque descubrimos una imitación, la copia casi literal de un verso de Dante ("Amor che muove il sole e le altre stelle"):

Y moveré el imperio de Amor, que todo mueve.²⁵

Hasta aquí sólo hemos tratado el tema del amor, o, más exactamente, del **deseo de amor**, y comprobamos que Darío veía en la situación amorosa en sí un fin. Quisiéramos hacer aún hincapié en el soneto "Margarita", que pertenece al mismo ciclo de poemas de amor en los que la inspiración "literaria" tiene un rol preponderante. Es éste el poema de amor más triste, el más concretamente humano de toda la obra

24 "Venus", p. 749.

25 "Dafne", p. 853.

poética de Darío. Las imágenes, el ritmo, los versos impregnados de sufrimiento y de inconsolable melancolía, todo contribuye a hacer de este soneto perfecto un verdadero sortilegio. El último verso, la "caída", es infinitamente punzante por su densidad psicológica y su riqueza sugestiva. Por eso citaremos este soneto íntegramente.

¿Recuerdas que querías ser una Margarita
Gautier? Fijo en mi mente tu extraño rostro está,
cuando cenamos juntos, en la primera cita,
en una noche alegre que nunca volverá.

Tus labios escarlata de púrpura maldita
sorbían el champaña del fino **baccarat**;²⁶
tus dedos deshojaban la blanca margarita:
"Sí... no...; sí... , no..." , ¡y sabías que te adoraba ya!

Después, ¡oh flor de Histeria!, llorabas y reías;
tus besos y tus lágrimas tuve en mi boca yo;
tus risas, tus fragancias, tus quejas eran mías.

Y en una tarde triste de los más dulces días,
la Muerte, la celosa, por ver si me querías,
¡como a una margarita de amor te deshojó!²⁷

El **platonismo** y la **sensualidad** son los rasgos preponderantes en las primeras obras de Darío, acentuados por la atmósfera y el fondo oriental que el poeta confiere a sus temas.

Declaración de amor platónico en estos versos:

Sean felices eternamente
bajo las alas de tu infinito,
materno amor.

26 En bastardilla en el texto.

27 "Margarita", p. 790.

Esos, Señora, son los **deseos**
puros e intensos de este cantor.²⁸

La influencia de la poesía oriental se percibe en numerosos poemas, tanto por su atmósfera como por la elección de palabras e imágenes. Así, por ejemplo:

Con tus labios de rosa,
miel y ambrosía dejas;
y sé que andan en tropa bulliciosa
en busca de tu boca las abejas.²⁹

Este gusto por el orientalismo no es efímero, y se mantendrá constantemente en la poesía de Darío.

II. CLIMA EROTICO

El poema "Venus", citado anteriormente, nos ha ya demostrado que Rubén Darío buscaba menos la amada que la situación amorosa, el hecho de amar en sí. El equívoco doloroso de Venus, estrella-diosa, señalaba el carácter esencialmente erótico de su amor. Este soneto nos hizo ver un mundo de deseos, de sueños de amor, de nostalgia por una amada siempre lejana e inaccesible. Esta princesa-jamás-poseída e imposible de alcanzar será cantada por Darío en estrofas de una particular densidad erótica. Su intención está claramente expresada en los versos de su poema "Eros":

En cada mujer miro como una ninfa griega;
en poemas sonoros sus frescas gracias pinto.³⁰

28 "Serenata", p. 136.

29 "Adela Vidaurre", p. 156 (Cf. también "Magna Veritas", p. 176; "Miel", p. 179; "Trípico", p. 180. (cf. expresiones como: **boca de fresa, encenderte los labios, boca ardiente; rojo beso ardiente; labios rojos que saben hoy más ciencia que los labios, etc....**).

30 "Eros", p. 1381.

Las poesías de amor de Darío son, en su mayor parte, variantes de un solo y único ardor erótico, al que se suma una nota intensa de sensualidad. El soneto "Ite, Missa est" expresa, de una manera que no puede ser más clara, el sentido del deseo de amor. Cada verso, cada imagen, tiende a traducir este ardiente deseo, más impregnado de nostalgia que de verdadera pasión. No cabe duda: el poeta sueña sus amores, los rima en lugar de vivirlos. Ama las palabras de amor, que despierta sensaciones vagas y profundas en el fondo del alma, persigue las imágenes que pintan una mujer irreal, ideal: la Mujer, la femineidad, el "eterno femenino": "Un vasto orgullo... / que aroma el **odor di femina**".³¹

Yo adoro una **sonámbula con alma de Eloísa**,
virgen como la nieve y honda como la mar;
su espíritu es la hostia de mi amorosa misa,
y alzo al son de una dulce lira crepuscular.

Ojos de evocadora, gesto de profetisa,
en ella hay la **sagrada frecuencia del altar**;
su risa es la sonrisa suave de **Monna Lisa**,
sus labios son los únicos labios para besar.

Y he de besarla un día con rojo beso ardiente;
apoyada en mi brazo como **convaleciente**,
me mirará asombrada con **íntimo pavor**;

la enamorada esfinge quedará estupefacta;
apagará la **llama de la vestal intacta**,
¡y la faunesa antigua me rugirá de amor!³²

Hay acá un enmadejamiento incomparable de elementos sagrados (altar, hostia), humanos (labios, beso ardiente), artísticos (Monna Lisa, Eloísa), paganos (vestal, faunesca), enmadejamiento éste que devela toda la complejidad del de-

31 "Por el influjo de la Primavera", p. 896.

32 "Ite, Missa est", p. 793.

seo de amor, del ardor erótico. Hay también expresiones como "convaleciente", "íntimo pavor", que son uno de los evidentes signos de Eros. Este es un "recibo", una necesidad de posesión, la necesidad de llenar un vacío, al contrario de Agape, que es esencialmente la entrega de sí, el deseo de pertenecer a otro. Vemos aquí un Darío deseoso de amar a una "sonámbula", a una "convaleciente", a aquélla que sentirá un "íntimo pavor"; la quisiera débil a fin de poseerla mejor. El nunca se da enteramente: espera que se entreguen a él. Y es entonces cuando Eros adquiere aquí todo su significado, pese al hermetismo que lo envuelve y la máscara que lo cubre. El poeta piensa que el amor de la amada es pasajero y se desvanece en la primera ocasión, en tanto que el deseo erótico (el amor del deseo de amor), no estando sujeto a una mujer real sino al "eterno femenino", no puede desaparecer y es, a su vez, eterno.

Este deseo se realiza en el presente. No tiene pasado ni porvenir. No conoce los recuerdos, los retratos estereotipados, el arrepentimiento; ignora las esperanzas, las esperas, los proyectos. Es una isla cerrada a toda incursión del tiempo destructor. (Si se deja cautivar por una mujer de la mitología o de la historia es porque ella pertenece a la inmortalidad, es decir, a lo eternamente presente). Siendo un presente eterno, el deseo erótico no tiene un objetivo determinado: es una sed insaciable. Este tiempo sin dimensiones —el tiempo del deseo erótico— caracteriza muchos poemas de Darío. Esta estrofa es una elocuente ilustración de ello:

En el reino de mi aurora
no hay ayer, hoy ni mañana;
danzo las danzas de ahora
con la música pagana.³³

Hay en este poema un elemento nuevo, del que aún no hemos hablado. El deseo erótico absoluto suprime total-

33 "Dezir", p. 838.

mente la noción del tiempo. El presente, inclusive, no existe muy claramente para él. Es el **ahora o nunca jamás** en el sentido más prosaico de esta expresión. ¿No estaremos frente a una concepción epicúrea del placer? No es inverosímil, cuando se percibe el verdadero alcance de estos versos:

danzo las danzas **de ahora**
con la **música pagana**.

Suprimir el tiempo es ahorrarse el conocer el arrepentimiento y los remordimientos, la esperanza y la ilusión. Y más aún: es gozar del instante sin segunda intención, sin preocuparse del contenido de este placer ni interrogarse sobre su duración. Vivir, gozar lo más posible. Ahora o nunca jamás. Esto cabe perfectamente en el espíritu de la concepción epicúrea. Muchas poesías de Darío vienen a confirmar esta hipótesis: "Programa matinal", "El clavicordio de la abuela", y otras.

El placer epicúreo es, entonces, una de las fuerzas motrices —y no la de menor importancia— de la pasión erótica de Darío. Pero suele ocurrir que esta última intente salir de los límites del instante (límites demasiado precisos!), y trate de liberarse de las fronteras del "ahora" para unirse a un ser histórico o legendario, a un personaje mitológico, para eternizar su propio destino en la inmortalidad de éstos. Es una tentativa de dar una nueva dimensión al erotismo efímero. Este se tiñe entonces de melancolía y tristeza, se rodea de formas herméticas, se pierde en los senderos discretos de una alegoría, o se concentra en un símbolo, generalmente el **cisne**.

Entre los poetas del siglo XIX Rubén Darío es, sin duda alguna, el más aficionado al símbolo del cisne. Pero no malinterpretemos: el cisne no cumple casi nunca la función de un decorado o una imagen en sus poemas, ni goza de un favor porque es hermoso o por su fascinante blancura, sino que, por el contrario, adquiere casi siempre un valor espe-

cial, un sentido profundo. El cisne es, entre los animales, el que mejor puede simbolizar el alma de Darío y sus aspiraciones íntimas. (Podríamos extendernos en disquisiciones sobre el lugar que ocupa el cisne en la literatura simbolista en general —sobre todo en Mallarmé— y en la de nuestro poeta en particular, pero con ello sobrepasaríamos los límites de nuestro estudio).

El cisne no es simplemente un ave. Tiene una historia, un pasado importante. Y gracias a este pasado se convirtió en un símbolo, en un mito de la poesía. Júpiter, enardecido de deseo de amor, persiguiendo a Leda, y transformándose en cisne fascinante para seducirla mejor. Este pequeño drama entre la bella Leda y el cisne-Júpiter no es de menospreciar, si se quiere comprender la importancia del cisne en la cosmología poética de Darío. El cisne es, pues, el símbolo máximo de la pasión erótica, la más intensa poetización de la pasión de amor. Y se comprende entonces el alcance de estos versos:

...Fui más feliz que el luminoso cisne
que vio de Leda la inmortal blancura.

No hay que olvidar que el cisne contiene la persona de Júpiter, y no cesa de perseguir a Leda:

buscando su pico sus labios en flor.³⁴

El objeto de la persecución está claramente expresado. El cisne busca "los labios en flor" de Leda. Pero hay otra razón, más característica: el poeta desea identificarse con el cisne para poder cubrir a Leda con sus blancas alas:

Cisne, tendré tus alas blancas por un instante,
y el corazón de rosa que hay en tu dulce pecho
palpitará en el mío con su sangre constante.³⁵

34 "Leda", p. 910.

35 "Los cisnes", p. 889-894.

Una vez expresado el deseo de ser cisne, de sentir como corre por sus venas la sangre del ave legendaria e inmortal (**su sangre constante**), el poeta se deja arrastrar a una invocación densa de erotismo:

¡Antes de todo, gloria a ti, Leda!
 Tu dulce vientre cubrió de seda
 el Dios. (ibid.)

(Ya en otras composiciones acentúa el poeta el carácter sagrado del cisne: “¡Cisne! ¡oh pájaro sagrado!” **El cisne**, p. 813, y en **Blasón**, p. 777: “a la eucaristía”, “el cisne, de estirpe sagrada”, “dioses son de un país halagüeño”...).

El acto de unión entre Leda y el cisne, este acoplamiento entre la bella y la bestia, fantástico y excepcional en grado sumo, encanta al poeta, que lo ve como **el acto supremo**, de carácter divino. Darío establece una correlación estrecha entre la sexualidad y la divinidad:

Ante el celeste, supremo acto,
 dioses y bestias hicieron pacto. (ibid.)

Para calificar a los cisnes, el poeta elige adjetivos que son siempre significativos, y tienden a evocar la divinidad del pájaro, su pureza turbadora, lo indefinido de sus contornos, el sortilegio que cautiva al hombre:

Pero vosotros sois los divinos
 príncipes. Vagos como las naves,
 inmaculados como los linos,
 maravillosos como las aves. (ibid.)

El acoplamiento entre el cisne y la diosa, entre lo divino y lo bestial, ha sido calificado de “celeste”. Esto no basta al enardecimiento apasionado del poeta. Este acto debe recibir aún un valor permanente, un contenido erótico que resista la corrosión del tiempo. Darío nos ofrece todo esto en su panegírico al cisne:

Las dignidades de vuestros actos,
eternizadas en lo infinito,
 hacen que sean ritmos exactos,
voces de ensueño, luces de mito. (ibid.)

Pero, al final del poema, vuelve a aparecer la familiar nota de Darío: **la melancolía**. El deseo de ser cisne (“tener tus blancas alas por un instante”) se verá tan ilusorio como imposible fue el “abrazo de Venus”. El sueño se deshace como una pompa de jabón, al chocar con la realidad:

¡Melancolía de haber amado,
 junto a la fuente de la arboleda,
 el luminoso cuello estirado
 entre los blancos muslos de Leda! (ibid.)

Erotismo y melancolía: tal es el clima creado por el cisne en la poesía de Darío.

Pedro Salinas ha analizado sutilmente el motivo del cisne y su importancia en la poesía de nuestro poeta. Citaremos un fragmento suyo: “Rubén Darío emplea las artes císnicas para un fin tan excelso —en la psicología del poeta— como el logro por el hombre de la belleza inmortal, es decir, la realización de lo imposible. Y por eso, el ave se merece esa fama que tan liberalmente le prodigan los poetas, y que llega hasta hoy, radiante como nunca, en la lírica del nicaragüense. Si yo no me equivoco, los versos de Rubén, en cuanto tocan al cisne o a lo císnico ganan un temblor, un estremecimiento extraño, se animan de un alma particular, ya deriven hacia el ditirambo sensual, o a la languidez melancólica. Diríase que este símbolo se le adentró más que ninguno en su sensibilidad, y que los versos que le dictaba provenían de la fuente más honda de su ser, le salían trémulos de milagro. Y así es: porque el cisne consumió —entre la fuente de la arboleda— el milagro más ansiado de Rubén, inmortalizar lo erótico humano y pasajero. Esa

es la grandeza del cisne, que bien compensa su técnica servidumbre".³⁶

En la obra de Darío hay otros símbolos o personajes mitológicos que traducen la nostalgia de la atmósfera sensual y erótica (centauros, sirenas, tritones...), pero el cisne-Júpiter y su acoplamiento pasional con Leda es el dominante, así como el más intensamente poético y el más sugestivo. La valoración simbólica del cisne determina la agudeza y la profundidad del clima erótico en la obra de Darío.

III. CLIMA CARNAL

Ya hemos hecho hincapié sobre la dificultad de definir con precisión el contenido del ímpetu de amor y pasional en la obra de Darío. Hay en él elementos de amor, platónico o no. El erotismo no deja de tener lazos concretos que lo unen a la carne y a la sexualidad, pero, al mismo tiempo, trata de subsistir en la eternidad de lo maravilloso. Contiene además otro elemento, en el que nos ocuparemos ahora: el clima carnal.

También en este terreno existen numerosos grados de intensidad: una sensualidad muy fina, una sensualidad más densa, el deseo carnal insinuado, el deseo carnal expresado sin artificios de lenguaje, la exaltación de la carne.

Generalmente, la sensualidad se insinúa en la poesía de Darío de una manera muy delicada, con trazo muy fino:

Un rojo rubí se enciende
sobre los globos del pecho.³⁷

imagen que se estiliza aún más en la continuación del poema, traduciendo la sensualidad por medio de diferentes imágenes y colores:

36 P. Salinas, *La poesía de Rubén Darío*, (Buenos Aires; 1948); p. 101.

37 *Copla Esparça*", p. 845.

Bajo la camisa asoman
dos cisnes de negros cuellos. (ibid)

La tentación de la carne no es, sin embargo, la contemplación beata de un trozo de carne desnuda sino, esencialmente, una invitación al goce, al placer, a la dicha, una invitación que no sólo se debe aceptar, sino también explotar, y de la que hay que sacar provecho sin segunda intención y, sobre todo, sin pensar en el valor intrínseco de la pasión carnal. La carne (que pasa, se desintegra, se marchita) no da lugar a reflexiones o interrogantes sobre su calidad y duración. No reconoce el derecho a la meditación filosófica. Ignora la sabiduría del Eclesiastés. Se entrega a los sentidos sin intermediarios, presente e inmediata como un árbol, como una piedra o como una de las cuatro estaciones. De ahí ese deseo profundo que no es absoluto epicureísmo simplista:

y de nuestra **carne ligera**
imaginar siempre un Edén,
sin pensar que la Primavera
y la carne acaban también.³⁸

El epicureísmo como filosofía de la existencia está profundamente arraigado en la personalidad de Darío. Ya tuvimos ocasión de señalarlo antes. Completemos esta imagen. Ante la angustia que nace de la ignorancia del mañana, es necesario acoger el presente y glorificarlo:

Epicúreos o soñadores,
amemos la gloriosa Vida,
siempre coronados de flores
¡y siempre la antorcha encendida!

.....

38 "Canción de Otoño en Primavera", p. 901.

Devanemos de Amor los hilos,
hagamos, porque es bello, el bien,
y después durmamos tranquilos
y por siempre jamás. Amén.³⁹

El mismo motivo del *Carpe Diem* se repite en numerosos poemas; por ejemplo:

¡Amar, reir! La vida es corta.
Gozar de abril es lo que importa,
en el primer loco delirio.⁴⁰

Pero, después de todo, ¿la carne es para Darío sólo una fuente de placer sensual? ¿Es solamente una materia, que se adapta a las formas que le impone la mano del varón? ¿No es más que una mujer desnuda, sin ningún valor más profundo? La carne es mucho más para nuestro poeta. Por supuesto, satisface sus instintos, sus deseos de macho; despierta en él sensaciones misteriosas y turbadoras, pero es, ante todo, la grande y eterna fuente de inspiración, el médium que le hace descubrir la estructura y el significado profundo del cosmos, que lo pone en contacto con el "eterno femenino" de la creación; en una palabra: es la Musa. La mujer carnal (y no aquella jovencita de vagos perfiles, protagonista de un sueño) es ahora la musa del poeta. Y es más que una musa. Toda la creación, todos los esfuerzos del hombre, la Naturaleza, el Arte, el Progreso — todo gira en torno a este núcleo central: **la carne**:

Por eso existe el verso de diamante;
por eso el iris tiéndese y por eso
humano genio es celeste progreso.⁴¹

Los dos versos siguientes acentúan aún más esta idea, pre-

39 "Programa matinal", p. 933.

40 "El clavicordio de la abuela", p. 1078.

41 "Balada en honor de las Musas de carne y hueso", p. 1034.

cisándola y definiendo mejor el rol de protagonista que representa la mujer carnal:

Líricos cantan y meditan sabios
por esos pechos y por esos labios. (ibid.)

Hasta acá todo se limita a una simple descripción, a una evocación lírica y ligera, pero luego, en la continuación del poema, éste se transforma hasta convertirse en una verdadera profesión de fe, en una cantata a la mujer carnal, a la **carne-musa**, en un caer de hinojos ante su omnipotencia:

Gregorio: nada al cantor determina
como el **gentil estímulo del beso**;
gloria al sabor de la **boca divina**.
¡La mejor musa es la de carne y hueso! (ibid.)

Habiendo cantado a la mujer-musa, Rubén Darío no agotó su tema: la tentación de la carne. En **Cantos de Vida y Esperanza** hay un poema que es la exaltación suprema de la carne. Pedro Salinas anota, y con razón, que el poeta no se contenta con cantar a la mujer carnal, sino que transforma a la carne en objeto de adoración. La mujer pierde toda cualidad, toda personalidad, para no ser más que carne: la **Carne** femenina. El poema comienza con una invocación y una exaltación:

¡Carne, celeste carne de mujer!⁴²

La carne es endiosada, comparada al pan de la Eucaristía, es decir, identificada con la carne de Cristo:

en ese pan divino
para el cual nuestra sangre es nuestro vino. (ibid.)

42 "Carne, celeste carne...", p. 915.

Este poema vuelve al tema tratado en "Balada en honor de las Musas de carne y hueso" y en otras poesías: la carne como centro de gravedad del cosmos. Ninguna actividad es concebible sin participación de la carne. Ella condiciona la evolución del género humano, las artes, y todas las aspiraciones profundas del hombre:

En ella está la lira,
 en ella está la rosa,
 en ella está la ciencia armoniosa,
 en ella se respira
 el perfume vital de toda cosa. (ibid.)

Si en Dante es el amor purificado, espiritualizado, el que hace mover "el sol y las otras estrellas", en Darío, por el contrario, es el amor carnal, la **sexualidad**, el que sirve de base a la vida humana, al centro de la creación. (Sería interesante constatar en qué medida influyó la filosofía freudiana en la formación de este tema vital de la poesía de Darío). Parece que nuestro poeta afirmara que el amor platónico es sólo una quimera, que no existe en la realidad. No siendo más que una etapa en la ascensión hacia la sexualidad, sólo puede concluir en la carne:

Vamos por partes:
 comenzará muy puro,
 pero al fin... ¡carne! ⁴³

¿Qué ama en la mujer? ¿Sus cualidades espirituales? No. Ama su cuerpo, su carne "rosada y fresca" que ahuyenta al amor platónico:

... las espaldas de nieve,
 en donde, oscuras y gruesas,
 caen, sedosas,

43 "Abrojos", XLI, p. 573.

las gordas trenzas,
y en donde el amor platónico
huye, baja la cabeza,
mientras, temblando, se mira,
la carne rosada y fresca.⁴⁴

Estas ideas se encuentran en otro poema corto, resumidas de una manera decisiva:

Conque quedamos, señores,
en que la Carne es la reina.⁴⁵

Y, finalmente, la sexualidad como tema principal es un soneto, que comienza así:

Mía; así te llamas.⁴⁶

Este primer verso da ya el tono de la posesión carnal. Califica de "mía", con el superlativo de la posesión, a la mujer que ama. No cabe duda de que trata de la posesión carnal:

Tu sexo fundiste
con mi sexo fuerte,
fundiendo dos bronce. (ibid.)

Pedro Salinas, del que aún criticaremos algunos puntos de vista, ha hecho un muy hermoso análisis de este soneto. Nos hubiera parecido perfecto si no fuera porque pasa por alto (¿por qué razón?) el terceto "Tu sexo fundiste", de gran importancia. El comentario de Salinas se basa sobre la palabra "Mía", y el análisis que hace constituye, sin lugar a dudas, una de las más bellas páginas de su estudio sobre Darío. "La finalidad de la palabra es designar, afir-

44 "Abrojos", XLIV, p. 574.

45 "Abrojos", XLIX, p. 576.

46 "Mía", p. 790.

mar la posesión de alguna cosa. Pero el poeta siente con tanta vehemencia la nostalgia de la posesión y sobre todo la gloria de la posesión, que convierte la palabra en sustantivo, en nombre propio. Es una sustantividad absoluta (. . .) Lo que distingue a esta mujer y la eleva por sobre todas las cosas, no son sus cualidades personales, individuales, no: es solamente la ocasión de haber sido esta "mía", de haber sido poseída, de haber dejado de pertenecerse. La impulsión posesiva del poeta la recoge y la absorbe, la aniquila; y ella, que es todo, para serlo debe antes resolverse a no ser nada. Es la **gran cualquiera**, la musa anónima —con sólo el nombre de poseída— de lo erótico. Musa que satisface todas las nostalgias —pues el poeta la hace dispensar armonía, luz, rosas, aroma—, con una sola exigencia, con un sí tembloroso y condicional: **si sé que me amas**. La existencia de esta mujer está condicionada al hecho de amar o no al poeta. . ."⁴⁷

Esta posesión es absoluta, y se expresa con particular insistencia por la repetición del pronombre posesivo (o nombre propio, como se quiera):

¡oh Mía!, ¡oh Mía!

Pero no hay que olvidar el tono del último terceto, ese tono de infinita tristeza, de melancolía y de fatalidad que domina toda la obra poética de Darío, y toda su vida. Este terceto proclama la fatalidad de la pasión carnal, el carácter inevitable de la posesión acompañada de una profunda melancolía.

Yo, triste, tú, triste. . .
 ¿No has de ser, entonces,
 mía hasta la muerte?

Hay en esta estrofa una resonancia de sentencia, de resignación.

47 P. Salinas, op. cit. p. 67-8.

Citaremos un poema más en el que la mujer es calificada de "MIA", y descrita de la siguiente manera:

Luz de sueño, flor de mito,
 tu admirable cuerpo canta
 la gracia de Hermafrodito
 con lo aéreo de Atlanta;
 y de tu beldad ambigua,
 la evocada musa antigua
 su himno de carne levanta.⁴⁸

Los climas de amor, de erotismo y carnal, que intentamos captar hasta ahora, no constituyen vivencias aisladas en la obra de nuestro poeta. Ya hemos observado los atisbos de tristeza y melancolía, de fatalidad y resignación. Más allá de lo erótico y lo carnal hay una profunda desesperación, un gran dolor de vivir, que trataremos de presentar a continuación.

IV. PROYECCION POETICA DE UNA DUALIDAD

¿Es justo afirmar que la poesía de Rubén Darío es unívoca y monocorde? ¿Que su único objetivo es lo erótico y lo carnal? Y sin embargo, esto es lo que Pedro Salinas trató de demostrar en su estudio sobre la obra del poeta, intentando probar, de una manera sistemática, casi matemática, que la evolución del drama interior de Darío desde el amor platónico hasta la exaltación de la posesión carnal, pasa por las siguientes etapas:

- a) el poeta recrea su mirada y se recrea a sí mismo con las hermosas jóvenes que le presentan el pasado y su imaginación. Amor totalmente espiritual;
- b) exaltación de la mujer, musa de carne y hueso;

⁴⁸ "Otro dezir", p. 840.

- c) deificación de lo carnal; sacrilegio de haber comparado la carne y la mujer a la Eucaristía;
- d) delirio de la posesión total, tal como está expresado en el soneto "Mía".

Salinas exagera al afirmar que es ésta la orientación exacta del tema vital de Darío. Niega todo valor a los hechos cronológicos y biográficos, pero pretende, al mismo tiempo, esclarecer la personalidad del poeta en base a su obra. Tiende demasiado a la clasificación, y los atributos que adjudica al poeta, tales como **panerotismo**, **hedonismo**, **furor erótico**, **panafroditismo**, **erotismo trascendental**, etc., hacen de él una suma de abstracciones, quitándole toda vida y todo drama. Como si Salinas hubiera querido establecer una metafísica de Eros basándose en Darío.

Sabemos bien que las fechas de publicación de los libros de poesías no constituyen una prueba real e irrefutable. Ciertos poemas, pueden haber sido redactados con anterioridad a otros y haber sido publicados muchos años después que éstos. Con todo, las fechas contradicen a Salinas: **Mía** (1896), **Carne, celeste carne...** (1905), **Balada en honor de las Músas de carne y hueso** (1907), etc. La progresión del drama interior de Darío tal como la presenta Salinas es, aun haciendo abstracción de estas fechas, absolutamente arbitraria. ¿Por qué no invertir el orden de esta evolución, que tal vez sería así más adecuada a la orientación general de la obra poética en cuestión? Hasta ahora, para no dejarnos arrastrar a conclusiones tajantes o a afirmaciones demasiado exclusivas, hemos acentuado tanto el carácter platónico de la obra de Rubén Darío como sus aspectos erótico, sensual y carnal. Y eso, porque nos parece que esta obra no puede ser limitada con una definición ni encasillada bajo un rótulo, aunque éstos fueran tan estilizados y poéticos como los que propone Salinas. La obra de nuestro poeta refleja, por el contrario, una lucha, un duelo ininterrumpido entre la carne y el espíritu, entre la nostalgia del amor espiritual y la de la posesión carnal, entre la pureza soñadora y el estado de pecado. Es

decir: refleja esa dualidad desgarrante y dolorosa que constituye el drama de la vida de Darío. Intentaremos demostrar brevemente que, aunque la evolución no se haya cumplido en forma absoluta desde la carne hacia el alma, al menos se llevó a cabo **desde una concepción aisladora hacia los dos términos de una dualidad.**

El que las poesías más sensuales de Darío hayan sido compuestas durante su juventud no tiene nada de asombroso. El que la lucha entre la carne y el alma, el que esta dualidad se revele recién en sus obras posteriores es comprensible. En esto Darío se asemeja a Verlaine como un hermano. Son conocidas la admiración y simpatía que sentía por el poeta francés. Había encontrado en él la imagen de su propio ser, o al menos la imagen de lo que aspiraba llegar a ser. Así como Verlaine había hecho su ruta poética y existencial desde "Litanies" hasta "Sagesse", Darío hizo evolucionar su vida y su creación artística —reflejo de la primera— de "Mía" hacia "El reino interior". Es interesante mencionar aquí la opinión de Darío sobre Verlaine: "De los tres Enemigos, quien menos mal le hizo fue el Mundo. El Demonio le atacaba; se defendía de él, como podía, con el escudo de la plegaria. **La Carne, sí, fue invencible e implacable. Pocas veces ha mordido cerebro humano con más furia y ponzoña la serpiente del Sexo. Su cuerpo era la lira del pecado (.) Y ese carnal pagano aumentaba su lujuria primitiva y natural a medida que acrecía su concepción católica de la culpa**".⁴⁹ Este testimonio es una confesión, y se cuenta entre los mejores retratos literarios hechos por nuestro poeta. Este retrato podría ser el de Darío.

Veamos cómo se expresa esta dualidad, cuáles son sus síntomas, cuál su intensidad y qué parte ocupa en el mundo poético de Darío.

El poema alegórico "El reino interior" traduce esta lucha íntima, utilizando las técnicas de la pintura y el drama. Asistimos al desarrollo de la trama, espectadores y testigos

49 "Los Raros", *Obras Completas* (ed. Aguado), t. II, p. 295-6.

a un tiempo. Es el drama de la alma que se contempla, que asiste a su dualidad. Nada falta en el decorado para sugerirnos el sentido de esta alegoría: la **torre** (el cuerpo), donde el alma es la bella prisionera, la **selva** (lo intrincado de los instintos), las dos **procesiones** (la dualidad proyectada al exterior de sí mismo) que son la lucha entre los vicios y las virtudes, etc. Es un cuadro con un "algo" de pintura prerrafaelista.

He aquí el alma, que trata de dilucidar lo que pasa en su interior, y todo lo que pasa en ella es proyectado al marco del paisaje que rodea la torre:

Mi alma frágil se asoma a la ventana oscura
de la torre terrible en que ha treinta años sueño.⁵⁰

Afuera es primavera, y el alma exclama, radiante:

¡Yo soy la prisionera que sonrío y que canta!

Esta prisionera de la torre es presentada como una joven infanta, muy pura, trémula de admiración por el mundo que se ofrece a sus ojos:

Y las manos liliales agita, como infanta
real en los balcones del palacio paterno.

Y es aquí donde comienza el drama. La infancia se mira en el espejo de su conciencia —a través de la ventana de la torre— y percibe la proyección de su dualidad interna bajo la forma de dos teorías que proceden **paralelamente**: De un lado hay:

...siete **blancas doncellas**, semejantes
a siete **blancas rosas** de gracia y armonía
que el **alba** constelara de **perlas y diamantes**.

⁵⁰ "El reino interior", p. 831.

(Los adjetivos y las imágenes insisten en la blancura virginal de las doncellas, que representan las siete virtudes: “sus vestes son tejidas del **lino de la luna**”; sus pies son “como una flor de nieve”; “divinamente blancas y castas”, etc.).

Por el contrario, del otro lado vemos:

...siete mancebos —**oro, escarlata,**
armas ricas de Oriente—, hermosos, **parecidos**
a los satanes verlenianos de Ecbatana...

(Los colores han sido cambiados para expresar la lujuria y la voluptuosidad de los siete jóvenes, que representan los siete vicios; dominan los matices violentos, el rojo, el escarlata...). El parecido de estos jóvenes a los “satanes verlenianos” no es fortuito. El poeta hace todo lo que está en sus manos por acentuar el carácter sensual y lúbrico de aquéllos:

sus labios **sensuales y encendidos,**
 de efebos criminales, son cual **rosas sangrientas;**
 sus puñales, de piedras preciosas revestidos
 —**ojos de víboras** de luces fascinantes—,
 al cinto penden; arden las **púrpuras violentas**
 en los jubones...

y los ojos de estos jóvenes, y sus manos, todo denota en ellos apetito sexual:

...sus ojos, ya **lánguidos,** ya **ardientes,**
 son **dos carbunclos mágicos** de fulgor sibilino
 y en **sus manos de ambiguos príncipes decadentes**
 relucen como gemas las uñas de oro fino.

En estos versos se reconoce una pintura —consciente o no— del arquetipo del hombre “decadente” de fines del siglo XIX.

Estos siete jóvenes, “bellamente infernales”, seductores, son los siete vicios, los siete pecados capitales. Sólo buscan seducir a las vírgenes. Y así se entabla la lucha entre las **rosas blancas** y las **rosas sanguinolentas**:

y los siete mancebos a las siete doncellas
lanzan vivas miradas de amor.

Las dos teorías, que han de desfilar **paralelamente** (no hay relación alguna entre ellas) ante la Bella Durmiente del Bosque —el alma— son la pureza frente al pecado, lo espiritual frente a lo carnal, el amor quintaesenciado frente a la posesión sexual. Esta lucha, esta dualidad trágica es el centro de la vida de Darío, así como el de su poesía. La duda y la incertidumbre desgarran el alma, que se interroga sobre su porvenir. La pregunta que se formula es de una simplicidad dramática: ¿se unirá a la procesión de las blancas vírgenes, o se abandonará al abrazo de los jóvenes de ojos “lánguidos y ardientes”?

Ella no me responde.

Pensativa se aleja de la obscura ventana.

El alma no responde de inmediato. Se aleja de la ventana oscura, de los cristales empañados, de la conciencia perturbada. Esta espera, este silencio, este demorar la respuesta al dilema, no puede resolverse en un instante. La incertidumbre no es un estado momentáneo en el poeta, sino la línea general de su vida. Por el momento, la única salida es la evasión, el desvanecimiento de la conciencia dolorosa: el sueño. Dormir, es olvidar un poco, es postergar el momento de la decisión, es pedir a los sueños una liberación de la realidad torturante, un aplazamiento:

y se adormece en donde
hace treinta años sueña.

El alma se evade de la realidad hacia el reino encantado donde, desde hace treinta años, vive entregada al sueño. La claudicación ante la realidad es absoluta.

Pero el interrogante se mantiene, la pregunta espera una respuesta. Esta existe, pero es expresada en sueños, es decir, de una manera vaga, imprecisa:

Y en sueños dice: ¡Oh dulces delicias de los cielos!
 ¡Oh tierra sonrosada que acarició mis ojos!
 —¡Princesas, envolvedme con vuestros blancos velos!
 —¡Príncipes, estrechadme con vuestros brazos rojos!

Esta dualidad no tiene solución. El alma acepta la lucha, el desgarramiento perpetuo. Pide a las dos procesiones que la acojan.

La cuestión de la dualidad ocupa poco lugar en el estudio de Salinas. No ha intentado verla tal como es, y si se detuvo un instante en ella, fue sólo para tratar de descubrir en esta lucha el combate entre "lo erótico y lo ultra-erótico". Sin embargo, debió haberla considerado como el tema vital y fundamental de toda la obra de Darío. Sólo después de doscientas páginas Salinas parece retractarse; habiendo encontrado una fórmula feliz, nos la libra sin desarrollar, lapidariamente, como de paso. Creemos que, justamente, es la única válida como punto de partida de un estudio sobre Darío, y constituye el objeto de nuestro estudio: el vaivén continuo del poeta entre los dos extremos de su dualidad. "Lo único común a toda la poesía de Darío **en cuanto se la mira en conjunto**⁵¹, es el ir y venir de sus afanes de un arrimo a otro, del amparo de Afrodita a la sombra del Crucificado. Es el mariposeo sin salida."⁵²

Para mejor valorar la importancia del tema de la dualidad, citaremos dos poemas más, compuestos en diferentes épocas y que muestran, sin embargo, una estrecha relación y una sorprendente similitud de contenido con el que acabamos de analizar.

¡Divina Psiquis, dulce mariposa invisible
 que desde los abismos has venido a ser todo
 lo que en **mi ser nervioso** y en **mi cuerpo sensible**
 forma la **chispa sacra** de la **estatua de lodo!**⁵³

51 Lo que Salinas no siempre ha hecho.

52 P. Salinas, op. cit., p. 201.

53 "Divina Psiquis", p. 911.

El alma es comparada con la mariposa, en una comparación familiar al poeta: la mariposa revoloteando de objeto en objeto. Es interesante anotar aquí expresiones autobiográficas como "ser nervioso" y "cuerpo sensible". Por otra parte, la antítesis "chispa sacra" y "estatua de lodo" anuncia claramente la rivalidad existente entre ambas, que dará el tono al resto del poema. La segunda estrofa es semejante al comienzo de "El reino interior", cuyo contenido, por otra parte, resume, tanto por la elección de las palabras como por el tono:

Te **asomas por mis ojos** a la luz de la tierra
y **prisionera** vives en mí de extraño dueño:
te reducen a esclava **mis sentidos en guerra**,
y apenas vagas libre por el jardín del sueño. (ibid.)

El alma es esclava de los sentimientos, y apenas si encuentra alguna libertad en el mundo del dormir y de los sueños. Mientras la conciencia permanece despierta, la dualidad es vivida intensamente, con dolor lacerante y sin posibilidades de evasión. El dormir y el soñar son salidas posibles, pero son salidas provisorias, limitadas por el tiempo.

En "El reino interior" la dualidad está simbolizada por las dos teorías de jóvenes. En "Divina Psiquis" se exterioriza a través de dos imágenes no menos expresivas: los dos extremos de la dualidad, entre los cuales la mariposa —la divina Psiquis— va y viene:

Entre la catedral y las ruinas paganas
vuelas ¡oh Psiquis, oh alma mía! (ibid.)

El poeta acentúa la pureza del alma, que se debate entre dos civilizaciones, entre dos éticas: el paganismo griego y la cristiandad:

Entre la catedral
y las paganas ruinas
repartes tus dos alas de cristal,
tus dos alas divinas. (ibid.)

Pero también aquí el poeta se niega a elegir uno de los dos términos de la dualidad como estado de ánimo permanente, como única condición de su existencia. El final del poema acentúa este rechazo:

Y de la flor
que el ruiseñor
canta en su griego antiguo, de la rosa,
vuelas, ¡oh Mariposa!
a posarte en un clavo de Nuestro Señor.

No hay que interpretar este último verso como involucrando una elección, una decisión de instalarse en el dominio del dolor del arrepentimiento y de lo espiritual, y como el deseo de abandonar el reino sensual, carnal, —la rosa—. La mariposa abandonará la rosa para posarse en un clavo de la Cruz, pero sólo será para dejarlo en seguida y revolotear hacia el perfume rojo de la rosa. En la zona que separa los dos extremos de la dualidad no hay descanso posible ni estaciones intermedias. El mundo de la dualidad carece de puerto, al que se pueda arribar por la eternidad. Si alguna vez se echa el ancla, es para volver a zarpar en seguida hacia alta mar. La dualidad es despiadada, es un infierno que exige su víctima: el alma. Pero, ¿fue Rubén Darío, realmente, una víctima?

Parece que no. Si sus versos emiten a menudo un sonido dramático y triste es porque esta dualidad del ser lo encadena, le quita la paz. El poeta contempla entonces su lucha interior por la ventana oscura de la torre terrible, deseando, ante todo, silencio, soledad y paz. Este deseo de quietud que no ha sido aún abiertamente formulado, encontrará su expresión recién en el poema "La Cartuja", del que hablaremos más adelante.

El poema "Las constelaciones", profundiza el tema de la dualidad:

...se han confundido dentro del alma mía
el alma de Pitágoras con el alma de Orfeo.⁵⁴

En "Divina Psiquis", Darío nos había hablado de su **ser nervioso** y de su **cuerpo sensible**. En este poema completa la definición de su personalidad:

...es abismo mi alma y huracán mi deseo;
que sorbo el infinito y quiero todavía... (ibid.)

Aparece entonces el interrogante ansioso y desesperado del poeta, la pregunta formulada sobre su más profunda intimidad:

Pero, ¿qué voy a hacer, si **estoy atado al potro**
en que, ganado el premio, **siempre quiero ser otro**,
y en que, **dos en mí mismo, triunfa uno de los dos?** (ibid.)

Rubén Darío no podía expresar la tragedia de su desgarramiento interior con mayor claridad de lo que lo hizo en estos tres versos, cargados de madurez psíquica y artística a un tiempo. Hay acá una nota nueva, un nuevo personaje, ese **siempre quiero ser otro** que simboliza el deseo —o la imposibilidad— del poeta de detenerse en uno de los extremos de la dualidad, de recogerse en él y encontrar ahí un poco de paz. Hay en la poesía de Darío (posiblemente de influjo dantesco) la seguridad de un acuerdo posible entre los antípodas: la unión de la carne y el alma al movimiento cósmico. Formar un solo ser con la eternidad de la creación:

...sabe que está el secreto de todo ritmo y pauta
en unir carne y alma a la esfera que gira.⁵⁵

54 "En las constelaciones", p. 1347.

55 "Palabras de la sátira", p. 804.

Pero ese "siempre quiero ser otro" que domina la atmósfera de la dualidad del espíritu y de lo carnal en la obra de Darío, es para éste, como lo fuera para Verlaine, horca y cruz. Ambos poetas han conocido esta áspera lucha entre el alma y la carne, entre la pureza y el pecado, entre el Demonio y Cristo. Ambos vivieron, en su carne y en su alma, ese desgarramiento profundo que hunde a un hombre, o lo transforma en creador. Y ambos nos han dejado obras que traducen con fidelidad el vaivén constante y trágico entre dos nostalgias.

V. TIEMPO Y CONCIENCIA

Hemos visto que Darío intentó negar la noción del Tiempo en el campo de lo erótico, a fin de evitarse las ilusiones de la esperanza y el dolor de los remordimientos, y para poder vivir como epicúreo el presente, el "ahora".

En el reino de mi aurora
no hay ayer, hoy ni mañana;
danzo las danzas de ahora
con la música pagana.

Por otra parte, el Tiempo concretizado en su evasión hacia la mitología, hacia el pasado, y sus aventuras amorosas, hacia lo exótico y el paisaje oriental, es un Tiempo que no lo desgasta, que no despierta en él ninguna inquietud profunda. Es un Tiempo objetivo, en el que el poeta se instala fácilmente, sin desgarramiento de la conciencia. Un tiempo detenido, infinitamente petrificado. Y Salinas agrega: "Más que un elemento temporal, es un elemento histórico. No es el tiempo que pasa, el tiempo en acción, el trágico tiempo-vida, **porque no pasa para él**, pasa para otros, para los griegos, para los cortesanos de Versailles."⁵⁶ En efecto, no se puede hablar del Tiempo vivido. Es un tiempo evocado, visto en

⁵⁶ P. Salinas, op. cit. p. 146.

perspectiva. En el horizonte de una nostalgia, el clima de una pasión, el puerto de aquéllos que se evaden de la realidad y de la vida cotidiana. Este **exotismo a través de los tiempos** (y no solamente del espacio) es una manera de escapar al presente, al tiempo-que-debe-ser-vivido, una manera de esquivar el dolor, despertado por la consciencia del tiempo que pasa. Esta evasión permite al poeta encarnar, en un personaje mitológico o en una época del pasado, nostalgias y deseos que vive en el presente, que no quiere expresar directamente y que desea contemplar a distancia, fuera de sí mismo. Esto le evita, por decirlo así, el estar triste por sí, el llorar por su vida presente sin tapujos, el aceptar responsabilidades y deberes; esto le permite, por otra parte, cortar amarras con la realidad presente, para crear un mundo ficticio en el que pueda alojar sus sueños y aspiraciones. Transfiriendo sus estados de ánimo a un personaje ficticio o a uno que ha vivido anteriormente, no sólo se libera de su dolor presente y de sus nostalgias, sino que crea un nuevo lazo doloroso con ese **yo proyectado** hacia el pasado. El tiempo del hombre que vive es esencialmente dinámico. El tiempo del pasado hacia el cual es posible evadirse, es un tiempo estancado, una forma de petrificación del yo.

¿Es que Rubén Darío no ha buscado otra cosa que evadirse constantemente y petrificarse en imágenes del pasado? También acá hay que tomar en cuenta una oscilación continua, siendo erróneo el afirmar que hay un sentido único.

Abandonar el presente, partir hacia otros cielos, dejarse llevar en alas de una vaga nostalgia hacia "cualquier lado", es uno de los motivos frecuentes en la poesía de Darío;

.....Yo las fiestas
galantes busco...⁵⁷

Tal como esta princesa que es el prototipo femenino del poeta:

57 "Divagación", p. 768.

La princesa no ríe, la princesa no siente,
la princesa **persigue por el cielo de Oriente**
la libélula vaga de una vaga ilusión.⁵⁸

¿Qué desea esta princesa? ¿Los esplendores de su actual palacio? ¿Espera al galán que ha de entretenerla y hacerle la corte? De ninguna manera. Quiero escapar al tiempo, al tiempo que perdura, que sentimos pasar, que nos crea y nos devora. No quiere conocer el tiempo de la metamorfosis y de la espera. Ser otra de repente, o dejar de existir. No ser más la crisálida; ser mariposa ahora mismo:

quiere ser golondrina, quiere ser mariposa,
tener alas ligeras, bajo el cielo volar. (ibid.)

y su reclamo suena así:

Oh, ¡quién fuera hipsipila, que dejó la crisálida! (ibid.)

Todo esto no es más que el murmullo de una nostalgia incurable. Ser otro, estar en otra parte... La evasión no es más que una ilusión efímera, no aporta ni la paz ni el reposo. Es espejismo y fuente de melancolía. Y Darío tiene clara conciencia de ello, cuando confiesa en otro poema:

Ese es mi mal: **Sñar**. La poesía
es la camisa férrea de mil puntas cruentas
que llevo sobre el alma. Las espinas sangrientas
dejan caer las gotas de mi melancolía.

Y así voy, ciego y loco, por este mundo amargo.⁵⁹

Veremos que el tema dominante no es el del tiempo exótico, sino el de la memoria: el pasado vivido dramáticamente en el presente. El tiempo de la conciencia. No es ya un tiempo

58 "Sonatina", p. 774.

59 "Melancolía", p. 925.

estático, marco de recuerdos y retratos; es un tiempo que se sabe situado en el cruce del pasado con el porvenir, que no es más el "ahora" del epicúreo. El tema dominante es, esencialmente, la conciencia de ese tiempo interior, de esta duración flúida a cuya presión me resisto, y que me arrastra, que es posesión y posibilidad al mismo tiempo. Esta conciencia puede ser fríamente objetiva o trágicamente subjetiva. Es la conciencia trágica de lo temporal que impregna la poesía de Darío. Veremos asimismo que cuando busca una posible redención, hay en esta nostalgia menos esperanza que trágica desesperación. Todo esto no es solamente un tema poético, sino el centro de la vida apasionada y despedazada de nuestro poeta. Buscó el gozar el instante sin segunda intención, sin situarse en el tiempo de la realidad; buscó las "fiestas galantes", los castillos y las marquesas de antaño, las olas lejanas y los paraísos artificiales —todo lo que está al margen del tiempo vivido— pero llega un momento y el poeta se detiene, el alma cansada de estas fiestas ("y el duelo de mi corazón, triste de fiestas") harto del champaña y de la vida funambulesca; llega un momento en que devela toda la vanidad, lo perecedero de los fuegos artificiales, porque al terminar la fiesta no perdura nada: la escena está vacía, el decorado roto y descolorido, y el espectador —que es, al mismo tiempo, testigo, actor y espectáculo— vuelve con el corazón vacío. Llega, pues, el momento en que Rubén Darío oye en su interior la misma pregunta punzante que escuchara Verlaine: "¿Qué has hecho de tu juventud?", y su poesía gana entonces en profundidad, adquiere una dimensión suplementaria.

Intentaremos seguir los torbellinos de la conciencia y la angustia del tiempo ido, a través de sus poemas más característicos al respecto (**Canción de Otoño en Primavera**, **Poema de Otoño**, los **Nocturnos**). Veremos luego a qué estado de desesperación llega el poeta (**Lo Fatal**) antes de descubrir, como Verlaine en "Sagesse", un rayo de luz y de esperanza. (**La dulzura del Angelus**, **Spes**, **Soneto Pascual**, **Un gran vuelo**).

La noción del tiempo que pasa, el dolor de ver transcurrir el presente, de sentir cómo la juventud se va para siempre jamás, figuran en los dos primeros versos de "Canción de otoño en Primavera":

¡Juventud, divino tesoro,
ya te vas para no volver!⁶⁰

Luego pasa revista a todas las jóvenes que amó bajo diferentes soles, evocación melancólica de un pasado donjuanesco: este pasado petrificado, que pertenece a la historia, tiene ya la frialdad del mármol:

Plural ha sido la celeste
historia de mi corazón. (ibid.)

Esta evocación es, en su totalidad, no tanto la expresión del deseo de retener la dorada juventud ya ida, como la del deseo de cantar el recuerdo de ésta, que aún existe con intensidad en el presente; esta juventud es también el tiempo de las ilusiones, la época en que gozar el "ahora" parecía lo más importante, en que el clima erótico-carnal era el principio y el fin de la existencia. Ahora, es evidente que la pasión ni es absoluta ni acoraza contra las mordeduras del tiempo: **la primavera y la carne terminan también**. Es un canto de tintes otoñales en plena primavera, la triste canción del desilusionado, del **desencantado**. La primavera no es más la estación de las aventuras amorosas y de los goces epicúreos. La conciencia de que esas aventuras y esos goces son perecederos mina su alma. La primavera en eclosión le pesa por la perspectiva del próximo otoño. De ahí esa "sabiduría", que no habíamos encontrado antes en la obra de Darío:

60 "Canción de Otoño en Primavera", p. 901; imitación tal vez del "Canto de Bacco ed Ariana" de Lorenzo el Magnífico: **Quanto é bella giovinezza/ Che si fugge tuttavia**. Debo esta sugestión a mi maestro H. Peri.

La vida es dura, amarga y pesa.
Ya no hay princesa que cantar. (ibid.)

Son los primeros indicios de melancolía; en otros poemas ésta se tornará más aguda, y llegará hasta la desesperación, el arrepentimiento, los remordimientos punzantes. En cambio, el último verso de este poema suena todavía claro y primaveral:

¡Mas es mía el alba de oro!

Esta alba, ¿significa acaso una esperanza de huida, por la resurrección del pasado? ¿Confianza en el porvenir? ¿O es una alusión a la iluminación que le llegará de Cristo? El poeta no nos lo dice, y nos deja con el enigma de esta posible aurora.

El "Poema de Otoño" empieza con una estrofa que, tanto por su intención como por su ritmo, es sencillamente verleniana. La frase **¿qué has hecho de tu juventud?** estaba probablemente presente en la memoria de Darío cuando escribió su poema:

Tú que estás, la barba en la mano,
 meditabundo,
 ¿has dejado pasar, hermano,
 la flor del mundo? ⁶¹

Al placer sigue el tormento; a la pasión, el llanto y los remordimientos. Las enseñanzas del Eclesiastés afloran aquí, tanto en el tono como en el ritmo:

Tú has gozado de la hora amable,
 y oyes después
 la imprecación del formidable
 Eclesiastés. (ibid.)

61 "Poema de Otoño", p. 1051.

El placer debe ser agotado en el momento, sin segunda intención, antes que se convierta en objeto de lamentos. Este tema alcanza acá una particular intensidad, y las cuatro estrofas que comienzan con la palabra **gozad** sitúan este poema en la mejor tradición de poesías que tratan el **carpe diem**.⁶²

Gozad de la carne, ese bien
que **hoy** nos hechiza
y **después** se tornará en
polvo y ceniza.

Gozad del sol, de la pagana
luz de sus fuegos;
gozad del sol, **porque mañana**
estaréis ciegos.

Gozad de la dulce armonía
que a Apolo invoca;
gozad del canto, **porque un día**
no tendréis boca.

Gozad de la tierra, que un
bien cierto encierra;
gozad, **porque no estáis aún**
bajo la tierra. (ibid.)

Estamos lejos del clima de "Programa matinal" en el que no existía todavía la conciencia del tiempo que pasa, y donde el poeta anulaba "el ayer, el hoy y el mañana". Ignorar el temor al mañana, las preocupaciones y aprehensiones es la primera condición para gozar de la vida y del mundo:

Apartad el temor que os hiela
y que os restringe. (ibid.)

62 Cf. Horacio, Ausonio, Bernard de Ventadour, Garcilaso, Góngora, Ronsard, Corneille, etc.

Sólo el amor puede vencer los embates del tiempo y la muerte omnipresente:

Aún vencen muerte, tiempo y hado
las amorosas. (ibid.)

Epicureísmo y paganismo hacen marco a esta filosofía. Gozar de la "claridad pagana", del sol —exclama el poeta— de nuestra carne perecedera, antes que la muerte nos transforme en polvo y cenizas. El paganismo aflora en todos los versos:

tenemos sangre de sirenas
y de tritones.
.....
tenemos carnes de centauros
y satiresas. (ibid.)

Los dos últimos versos definen claramente la concepción del poeta: ya que marchamos inexorablemente hacia la muerte, tomemos el camino del amor:

¡Vamos al reino de la Muerte
por el camino del Amor!

La conciencia del tiempo ido, tal como la hemos encontrado hasta aquí, aparece siempre sobre un fondo de tintes claros (alba, primavera...) o mates (otoño). Pero hay un gran número de poesías de Darío que tratan de la relación entre el hombre y su término de vida, entre el ser y su tiempo, cuyo telón de fondo lo constituyen la noche, el silencio, la angustia. Para ilustrar esta irrupción violenta del Tiempo como factor determinante en la poesía de Darío, recordaremos los tres **Nocturnos** fuertemente marcados por este factor.

En el primero encontramos, maravillosamente concretizados, el monocorde suceder de los días, la caída de las ilusiones, la insinuación de la angustia en tono mayor:

Quiero expresar mi angustia en versos que abolida
 dirán mi **juventud de rosas y de ensueños**
 y la desfloración amarga de mi vida
 por un vasto dolor y cuidados pequeños. ⁶³

Esta vez Darío nos introduce de pleno en el clima del desencanto. Los versos están impregnados de nostalgia y lamentos, de tristeza, de desilusión, y despiertan nuestra simpatía por su riqueza de imágenes, su sorda musicalidad y su intenso poder sugestivo:

Y el viaje a un vago Oriente por entrevistados barcos,
 y el grano de oraciones que floreció en blasfemias,
 y los azoramientos del cisne entre los charcos,
 y el **falso azul nocturno de inquerida bohemia.**
 (ibid.)

Las dos últimas estrofas del poema, aunque menos ricas en imágenes y despojadas de todo artificio lingüístico, traducen vivamente el dolor, y aún más, el horror de sentir pasar la vida y nosotros con ella, la tortura interior que provoca en nosotros esta situación. Las palabras son violentas, directas, sin tapujos:

El ánfora funesta del **divino veneno**
 que ha de hacer por la vida la **tortura interior**,
 la **conciencia espantable** de nuestro humano cieno
 y el **horror** de sentirse pasajero, el horror

de ir a tientas, en **intermitentes espantos**,
 hacia lo inevitable desconocido, y la
pesadilla brutal de este dormir de llantos
 de la cual no hay más que Ella que nos despertará.
 (ibid.)

63 "Nocturno", p. 899.

El segundo **Nocturno** se cuenta entre los más bellos poemas de Darío. La perfección de la forma, el hechizo de las estrofas, la concisión de los versos, todo se auna para despertar en nosotros los mismos sentimientos que el poeta vivió en faz a la noche y sus silencios, en faz a la noche de su vida. Es el gran insomnio, la percepción de esos ligeros ruidos nocturnos que oprimen el corazón y lo llenan de desasosiego; es la conciencia de vela, al acecho. Son justamente esos rumores nocturnos los que despiertan la inquietud, perturbando la conciencia y encarándola a su realidad. Un sonido cualquiera, una nada y la conciencia queda despedazada:

el cerrar de una puerta, el resonar de un coche
lejano, un eco vago, un ligero ruido... ⁶⁴

Una puerta que se cierra, ¿no es como la clausura de un capítulo de la vida? El ruido de una diligencia que se aleja en lo infinito de la noche, ¿no es la vida que se va, que se escurre para siempre hacia un mar ignoto? Estas percepciones turban la conciencia, así como la caída de un guijarro tirado al azar turba la superficie límpida de un lago. Entonces, de estos remolinos de la conciencia, de estas ondas angustiadas que se van ensanchando hasta rebasar las márgenes, surgen las cosas olvidadas y todo el pasado resurge como un ramalazo de amargura.

En los instantes del silencio misterioso,
cuando surgen de su prisión los olvidados,
en la hora de los muertos, en la hora del reposo,
sabréis leer estos versos de amargor impregnados.
(ibid.)

Las estrofas 3 y 4 resumen todo el drama de esta conciencia turbada por los interrogantes ansiosos que el silencio

64 "Nocturno", p. 931.

nocturno ha despertado. El corazón **triste de fiestas**: he aquí el desencanto sin escapatoria. Estar "triste de fiestas", qué antítesis expresiva hacen estas dos palabras!... Que la fiesta, donde todo es canto y baile, donde todo rezuma alegría de vivir, sea causa de profunda tristeza, ¿no es acaso la expresión poética más cabal que Darío haya podido darnos de la lasitud interior, de la desesperación que corroe lentamente el corazón, del gran "tedio de vivir"? Aparece luego la dolorosa convicción de no haber sido lo que debiera o pudiera, de no ser feliz con lo que es, de haber derrochado y perdido todo lo que hubiera podido crear una dicha apacible, de no ser indispensable en el mundo, porque bien pudiera no haber nacido. El resultado no compensa el esfuerzo. Ha soñado su vida:

Como en un vaso vierto en ellos mis dolores
de lejanos recuerdos y desgracias funestas,
y las tristes nostalgias de mi alma, ebrias de flores,
y el duelo de mi corazón, triste de fiestas.

Y el pesar de no ser lo que yo hubiera sido,
la pérdida del reino que estaba para mí,
el pensar que un instante pude no haber nacido,
y el sueño que es mi vida desde que yo nací. (ibid)

Las dudas, las angustias, los interrogantes, sólo despiertan en la conciencia cuando todo es noche, silencio y soledad:

Todo esto viene en medio del silencio profundo
en que la noche envuelve la terrena ilusión,
y siento como un eco del corazón del mundo
que penetra y conmueve mi propio corazón. (ibid.)

En la agonía de la pesadilla, el corazón del poeta y el del mundo baten al unísono. Ambos están por desvanecerse.

El tercer **Nocturno** que comentaremos aquí para ilustrar la conciencia trágica del tiempo vivido es, desde el punto de vista de la forma, el menos perfecto de los tres.

Trata los motivos y elementos del segundo, acentuando aquellos que traducen el desgarramiento interior.

En torno al alma sólo hay silencio y misterio. Todo parecería anunciar una muerte inmediata —el silencio absoluto— si no fuera por los violentos latidos del corazón, por el correr de la sangre en las venas. Surge entonces el gran interrogante, una cuestión de vida o muerte: ¿A qué hora vendrá el alba?:

Silencio de la noche, doloroso silencio
nocturno, . . . ¿Por qué el alma tiembla de tal
(manera?

Oigo el zumbido de mi sangre;
dentro mi cráneo pasa una suave tormenta.
¡Insomnio! No poder dormir, y, sin embargo
soñar. Ser la auto-pieza
de disección espiritual, el auto-Hamlet!
Diluir mi tristeza
en un vino de noche
en el maravilloso cristal de las tinieblas . . .
Y me digo ¿A qué hora vendrá el alba? . . .
Se ha cerrado una puerta . . .
Ha pasado un transeúnte . . .
Ha dado el reloj tres horas . . . ¡Si será Ella!⁶⁵.

Más que en los **Nocturnos** precedentes, el clima de este último, impregnado de matices y contornos indefinidos, pertenece a la más pura tradición simbolista. Tiene algo de Verlaine y Maeterlinck al mismo tiempo. ¿Qué significa la frase final ¡Si será Ella!? Probablemente, el temor a la Muerte, que roza el umbral, así como **Ella** al final del primer **Nocturno** significa, sin lugar a dudas, la Muerte.

El **mal de vivir** (más profundo que el **mal du siècle** de los románticos, más terrible que el **ennui de vivre** de P. Valéry), es decir, el arrastrar una vida que es constante insom-

65 "Nocturno", p. 1018.

nio y falta de reposo, el eterno interrogarse “¿de dónde vengo?, ¿a dónde voy?”, éste es el tema del poema “Lo fatal”, último del tomo **Cantos de Vida y Esperanza**. En época de Darío esta pregunta era ya un lugar común, pero, bajo la pluma de nuestro poeta, se convierte en un interrogante necesario e inevitable, recibiendo una resonancia y un temblor tan profundamente humanos que hubiera sido imposible pasarla por alto.

El “mal de vivir” procede íntegramente del hombre. Para evitarlo, sería necesario poder dormir, ser insensible, o bien reír. Rubén Darío ignora el reír. Mientras vivió sumergido en los límites del presente, en la densidad del “ahora” epicúreo, agotando el placer despreocupadamente, pudo vivir feliz y libre de toda preocupación existencial. Pero desde el momento en que adquiere conciencia de sí mismo, se sitúa en el Tiempo, en relación al cual se ubica entre el pasado y el futuro, atenaceado por la angustia si no sabe evitar el insomnio, si no sabe ausentarse de su “yo”. Este “mal de vivir” es mucho más profundo, más comprometedor y existencial que el “mal de siglo” de los románticos. Al exclamar: “No hay mayor pesadumbre que la vida consciente!”, Darío resume claramente la situación. Ser un árbol, ser una piedra, he aquí un deseo tan viejo como el mundo: el deseo de no ser sensible o, al menos, de estar inconsciente, de no estar a merced de la conciencia, a fin de ahorrarse el dolor de vivir. Es el negarse a ser Narciso contemplándose en la fuente, para no caer al agua llegada la noche. Pero el deseo de ser objeto o cosa, la aspiración a evadirse de las redes que nos tiende la conciencia en vela, no son más que ilusión. Estamos condenados a estar conscientes, y de ahí el título del poema: **Lo fatal**.

Dichoso el árbol que es apenas sensitivo,
y más la piedra dura porque ésa ya no siente,
que no hay dolor más grande que el **dolor de ser vivo**,
ni mayor pesadumbre que la **vida consciente**.⁶⁶

66 “Lo Fatal”, p. 940. El Prof. H. Peri me recordó la célebre inscripción de Miguel Angel en su Notte: “Caro m’e il sonno e piu

“Lo Fatal” es el único poema en que Darío expresa con tanta intensidad el miedo a la muerte, a su presencia omnipotente en todos los instantes de la vida; la muerte que obliga al hombre a situarse respecto a ella, a instalarse conscientemente en el Tiempo. Porque es ella quien da al Tiempo su contenido de angustia y tragedia. ¿Qué sería el Tiempo sin la conciencia de la muerte siempre presente? Sería un presente eterno, una beatitud sin fallas, y el hombre, frente a este viscoso deslizarse de la eternidad, no sería más que un árbol, o menos aún, una piedra. Pero la muerte está presente y su presencia es un aguijón. Gracias a ella la poesía de Darío adquiere una nueva resonancia, un estremecimiento en sus estrofas líricas. La desesperación no tiene cura, no hay aurora en su horizonte:

Ser, y no saber nada, y ser sin rumbo cierto,
y el temor de haber sido y un futuro terror...
y el espanto seguro de estar mañana muerto,
y sufrir por la vida y por la sombra y por

lo que no conocemos y apenas sospechamos,
y la carne que tienta con sus frescos racimos,
y la tumba que aguarda con sus fúnebres ramos,
y no saber adónde vamos,
ni de dónde venimos... (ibid.)

¿Esta nota de desesperación es la última palabra de Rubén Darío? ¿No hay, pues, ninguna esperanza de claridad, ninguna oportunidad de encontrar una razón de vida y escapar del callejón sin salida de la existencia?

Ya hemos señalado la dualidad fundamental de su ser. También acá hay dos seres en él. El que iba desde la pasión carnal hacia la desesperación, y el que iba del amor espiritual hacia la “sabiduría”, hacia su redención. Tal como Ver-

l'esser di sasso/Mentre che'l danno e la vergogna dura./ Non veder, non sentir m'è gran ventura./ Percio non mi destar! Deh, parla basso!".

laine. Trataremos de ilustrar con algunos ejemplos este otro tema que lo absorbe: el arrepentimiento, los remordimientos, el deseo de perdón, la nostalgia del silencio y de la paz interior.

El poema corto "No obstante" revela ya los síntomas de una primer revuelta contra esta pérdida del "yo" en el reino nocturno de la muerte. Es la voluntad naciente de ser vencedor, de dejar de ser víctima. Para pintarnos esta situación trágica de la que quiere triunfar, Darío llama en su ayuda a Pascal y Baudelaire: el uno, porque habiendo contemplado el abismo y la nada encontró allí a su Dios, y el otro, por haber rozado las alas de la locura en los paraísos artificiales:

De Pascal miré el abismo,
y vi lo que pude ver
cuando sintió Baudelaire
"el ala del idiotismo".

Hay no obstante, que ser fuerte:
pasar todo precipicio
y ser vencedor del Vicio,
de la Locura y la Muerte.⁶⁷

El poema **La dulzura del Angelus** es un paso más hacia la claridad. Absurdo y terrible es el destino del no creyente —afirma el poeta— porque no sabe dónde va, porque no puede gustar de nada en paz, porque su mundo es irremediablemente clausurado. El no creyente vive en un mundo sitiado, en una noche eterna. Pero él, el poeta, acaba de oír las campanas del ángelus y una dulzura infinita invade su alma;

y esa atroz amargura de no gustar de nada,
de no saber adónde dirigir nuestra prora,

⁶⁷ "No obstante", p. 908.

mientras el pobre esquife en la noche cerrada
va en las hostiles olas huérfano de la aurora . . .
(Oh süaves campanas entre la madrugada!).⁶⁸

La invocación al Cristo Redentor se expresa con fe y pasión en **Canto de Esperanza y Spes**. En el primero es la espera impaciente:

¡Oh Señor Jesucristo! ¿por qué tardas? ¿Qué esperas
para tender tu mano de luz sobre las fieras
y hacer brillar al sol tus divinas banderas?⁶⁹

Es también la entrega de sí, el alma que se apresta a recibir la nueva claridad:

Mi corazón será brasa de tu incensario. (ibid.)

En **Spes** el poeta explica de qué quisiera deshacerse, y en qué debe ayudarlo Cristo:

Dime que este espantoso horror de la agonía
que me obsede es no más de mi culpa nefanda,
que al morir hallaré la luz de un nuevo día
y que entonces oiré mi "¡Levántate y anda!"⁷⁰

El poeta espera que su agonía sea aquella que precede a la muerte, aquella que le anuncie "la claridad de un nuevo día". Esclavo de un pasado de recuerdos sombríos, de fiestas galantes, de pasiones carnales, de deseos eróticos y epícurcos, Rubén Darío desea solamente la soledad y la paz interior. Quiere ser **otro**, pero en el marco de lo erótico-carnal. La conciencia trágica del tiempo y de la existencia lo llevó hacia la contemplación y a la admiración de la vida de los anacoretas, de los enclaustrados que encuentran la felicidad en su diálogo con Dios. Aquellos que al rezar oponen:

68 "La dulzura del Angelus", p. 898.

69 "Un gran vuelo de cuervos", p. 881.

70 "Spes", p. 885.

las divinas
ansias celestes al furor sexual.⁷¹

Este deseo de metamorfosis, es decir, el deseo de sembrar al enclaustrado que, entre los cuatro muros de su soledad, ha encontrado la paz de alma y de conciencia, el verdadero amor; ese deseo de vivir con el corazón pleno de los rumores musicales de las campanas y de las plegarias cotidianas, rumor que acalla las tentaciones de la carne y el "furor sexual", todo eso marca una de las grandes etapas en la vida de Darío así como en su mundo poético, uno de los puertos por los que ardía de nostalgia después de haber explorado los abismos de la soledad. El poeta se convierte en el vate de este puerto, donde todo es soledad, silencio y paz, en su poema **La Cartuja**: los monjes conocen **la nada amarga de este mundo**, son castos y pobres, están sometidos a una disciplina de humildad y caridad, han triunfado de las tentaciones y del Diablo, vencido la melancolía y el mal de vida. Darío quisiera ser uno de ellos:

Ah! fuera yo de éstos que Dios quería,
y que Dios quiere cuando así le place... (ibid.)

No ser más, frente al mundo estelar, el contemplativo profano y pagano, no ser más el frío Pitágoras que escudriña la geometría celeste, sino reconocer en ella la presencia divina, escuchar;

como un Pitágoras cristiano
la música teológica del cielo. (ibid.)

71 "La Cartuja", p. 1118. Es digno de comparar esta estrofa y las siguientes con el poema analizado anteriormente, en el cual la palabra **gozad** se repite muchas veces; se puede así comprobar de manera concluyente el recorrido cumplido por el poeta. A los cuatro **gozad** de aquel poema, corresponde aquí cuatro voces de pureza, cuatro fórmulas de renunciación.

Para matar en su corazón el "orgullo malsano y la palpitación de la carne maligna", quiere darse no sólo un alma nueva, sino también un nuevo cuerpo, una carne purificada:

Darme otros ojos, no estos ojos vivos
que gozan en mirar, como los ojos
de los sátiros locos medio-chivos,
redondeces de nieve y labios rojos.

Darme otra boca en que queden impresos
los ardientes carbones del asceta,
y no esta boca en que vinos y besos
aumentan gulas de hombre y de poeta.

Darme unas manos de disciplinante
que me dejen el lomo ensangrentado,
y no estas manos lúbricas de amante
que acarician las pomas del pecado.

Darme **una sangre que me deje llenas
las venas de quietud y en paz los sesos,**
y no esta sangre que hace arder las venas,
vibrar los nervios y cruzir los huesos. (ibid.)

Es de notar que las expresiones **darme otros ojos, darne otra boca, darne unas manos de disciplinante** responden punto por punto a los artículos de fe de su poesía erótico-carnal, de la que el poeta reniega ahora: a los **gozad** gozosos del pasado, el eco responde con el silencio y la oración. La última estrofa traduce toda la intensidad de ese deseo de metamorfosis; sentir que le llevan de la mano e impulsan hacia la vida solitaria del ermitaño:

y quedar libre de maldad y engaño,
y sentir una mano que me empuja
a la cueva que acoge al ermitaño,
o al silencio o la paz de la Cartuja.

¿Ha intentado el poeta realmente llevar a cabo un cambio semejante en su vida? Parecería que no. Lo que sí se puede asegurar es que este deseo de paz interior, esta nostalgia de pureza, han sido vividos por él, y forman parte de su drama existencial como protagonistas. Tres protagonistas se han repartido el escenario de su vida y su obra: el alma, la carne y la conciencia trágica de esta dualidad desgarradora. Tal como en **El reino interior**, el duelo acaba sin vencedores ni vencidos. Los tres protagonistas nacieron con el primer poema personal de Darío, y en los últimos continúan aún su duelo sin clemencia. Esta dualidad constituye el edificio central de la poesía de Darío; los otros motivos son los bajorrelieves. Este duelo constante entre las exigencias de la carne y las aspiraciones del alma, este vaivén interior que ignora la calma, dan a la obra de Darío la tonalidad trágica y profundamente humana que sentimos como un poderoso hechizo.

Poesías de Rubén Darío

+

V E R L A I N E

RESPONSO

PADRE y maestro mágico, liróforo celeste
que al instrumento olímpico y a la siringa agreste
diste tu acento encantador;
¡Panida! ¡Pan tú mismo, que coros condujiste
hacia el propíleo sacro que amaba tu alma triste,
al son del sistro y del tambor!

Que tu sepulcro cubra de flores Primavera;
que se humedezca el áspero hocico de la fiera,
de amor, si pasa por allí;
que el fúnebre recinto visite Pan bicorne;
que de sangrientas rosas el fresco Abril te adorne,
y de claveles de rubí.

Que si posarse quiere sobre la tumba el cuervo,
ahuyenten la negrura del pájaro protervo
el dulce canto de cristal
que Filomela vierta sobre sus tristes huesos,
o la armonía dulce de risas y de besos,
de culto oculto y florestal.

Que púberes canéforas te ofrenden el acanto;
que sobre tu sepulcro no se derrame el llanto,
sino rocío, vino, miel;
que el pámpano allí brote, las flores de Citeres,
¡y que se escuchen vagos suspiros de mujeres
bajo un simbólico laurel!

Que si un pastor su pífano bajo el frescor del haya,
en amorosos días, como Virgilio, ensaya,
tu nombre ponga en la canción;
y que la virgen náyade, cuando ese nombre escuche,
con ansias y temores entre las linfas luce,
llena de miedo y de pasión.

De noche, en la montaña, en la negra montaña
de las Visiones, pase gigante sombra extraña,
sombra de un Sátiro espectral;
que ella al centauro adusto con su grandeza asuste;
de una extra-humana flauta la melodía ajuste
a la armonía sideral.

Y huya el tropel equino por la montaña vasta;
tu rostro de ultratumba bañe la luna casta
de compasiva y blanca luz;
y el Sátiro contemple, sobre un lejano monte,
una cruz que se eleve cubriendo el horizonte,
¡y un resplandor sobre la cruz!

A ROOSEVELT

ES con voz de la Biblia, o verso de Walt Whitman,
que habría de llegar hasta ti, Cazador,
primitivo y moderno, sencillo y complicado,
con un algo de Wáshington y cuatro de Nemrod.
Eres los Estados Unidos,
eres el futuro invasor
de la América ingenua que tiene sangre indígena,
que aún reza a Jesucristo y aún habla en español.

Eres soberbio y fuerte ejemplar de tu raza;
eres culto, eres hábil; te opones a Tolstoy.
Y domando caballos, o asesinando tigres,
eres un Alejandro-Nabucodonosor.

(Eres un Profesor de Energía
como dicen los locos de hoy).
Crees que la vida es incendio,
que el progreso es erupción,
que en donde pones la bala
el porvenir pones.

No.

Los Estados Unidos son potentes y grandes.
Cuando ellos se estremecen hay un hondo temblor
que pasa por las vértebras enormes de los Andes.
Si clamáis, se oye como el rugir del león.
Ya Hugo a Grant lo dijo: Las estrellas son vuestras.
(Apenas brilla, alzándose, el argentino sol
y la estrella chilena se levanta. . .) Sois ricos.
Juntáis al culto de Hércules el culto de Mammón;
y alumbrando el camino de la fácil conquista,
la Libertad levanta su antorcha en Nueva York.

Mas la América nuestra que tenía poetas
desde los viejos tiempos de Netzahualcoyotl,
que ha guardado las huellas de los pies del gran Baco,
que el alfabeto pánico en un tiempo aprendió;
que consultó los astros, que conoció la Atlántida
cuyo nombre nos llega resonando en Platón,
que desde los remotos momentos de su vida
vive de luz, de fuego, de perfume, de amor,
la América del grande Moctezuma, del Inca,
la América fragante de Cristóbal Colón,
la América católica, la América española,
la América en que dijo el noble Guatemoc:
"Yo no estoy en un lecho de rosas"; esa América
que tiembla de huracanes y que vive de amor,
hombres de ojos azules y alma bárbara, vive.
Y sueña. Y ama, y vibra, y es la hija del Sol.
Tened cuidado. ¡Vive la América española!
Hay mil cachorros sueltos del León Español.

Se necesitaría, Roosevelt, ser, por Dios mismo,
el Riflero terrible y el fuerte Cazador,
para poder tenernos en vuestras férreas garras.

Y, pues contáis con todo, falta una cosa: ¡Dios!

FILOSOFIA

SALUDA al sol, araña, no seas rencorosa.
Da tus gracias a Dios, oh sapo, pues que eres.
El peludo cangrejo tiene espinas de rosa
y los moluscos reminiscencias de mujeres.
Sabed ser lo que sois, enigmas, siendo formas;
dejad la responsabilidad a las Normas,
que a su vez la enviarán al Todopoderoso...
(Toca, grillo, a la luz de la luna, y dance el oso).

NOCTURNO

QUIERO expresar mi angustia en versos que abolida
dirán mi juventud de rosas y de ensueños,
y la desfloración amarga de mi vida
por un vasto dolor y cuidados pequeños.

Y el viaje a un vago Oriente por entrevistados barcos,
y el grano de oraciones que floreció en blasfemia,
y los azoramientos del cisne entre los charcos,
y el falso azul nocturno de inquerida bohemia.

Lejano clavicordio que en silencio y olvido
no diste nunca al sueño la sublime sonata,
huérfano esquife, árbol insigne, obscuro nido
que suavizó la noche de dulzura de plata...

Esperanza olorosa a hierbas frescas, trino
del ruiseñor primaveral y matinal,
azucena tronchada por un fatal destino,
rebusca de la dicha, persecución del mal...

El ánfora funesta del divino veneno
que ha de hacer por la vida la tortura interior;
la conciencia espantable de nuestro humano cieno
y el horror de sentirse pasajero, el horror

de ir a tientas, entre intermitentes espantos,
hacia lo inevitable desconocido, y la
pesadilla brutal de este dormir de llantos
¡de la cual no hay más que Ella que nos despertará!

LA DULZURA DEL ANGELUS

LA dulzura del ángelus matinal y divino
que diluyen ingenuas campanas provinciales,
en un aire inocente a fuerza de rosales,
de plegaria, de ensueño de virgen y de trino

de ruiseñor, opuesto a todo el rudo destino
que no cree en Dios... El áureo ovillo vespertino
que la tarde devana tras opacos cristales
por tejer la inconsútil tela de nuestros males,
todos hechos de carne y aromados de vino...
Y esta atroz amargura de no gustar de nada,
de no saber adónde dirigir nuestra prora,

mientras el pobre esquife en la noche cerrada
va en las hostiles olas huérfano de la aurora...
(¡Oh süaves campanas entre la madrugada!)

GAITA GALAICA

GAITA galaica, sabes cantar
lo que profundo y dulce nos es.
Dices de amor, y dices después
de un amargor como el del mar.

Canta. Es el tiempo. Haremos danzar
al fino verso de rítmicos pies.
Ya nos lo dijo el Eclesiastés:
tiempo hay de todo: hay tiempo de amar,

tiempo de ganar, tiempo de perder,
tiempo de plantar, tiempo de coger,
tiempo de llorar, tiempo de reir,

tiempo de rasgar, tiempo de coser,
tiempo de esparcir y de recoger,
tiempo de nacer, tiempo de morir.

NOCTURNO

LOS que auscultásteis el corazón de la noche,
los que por el insomnio tenaz habéis oído
el cerrar de una puerta, el resonar de un coche
lejano, un eco vago, un ligero rüido...

En los instantes del silencio misterioso,
cuando surgen de su prisión los olvidados,
en la hora de los muertos, en la hora del reposo,
sabréis leer estos versos de amargor impregnados.

Como en un vaso vierto en ellos mis dolores
de lejanos recuerdos y desgracias funestas,
y las tristes nostalgias de mi alma, ebria de flores,
y el duelo de mi corazón, triste de fiestas.

Y el pesar de no ser lo que yo hubiera sido,
la pérdida del reino que estaba para mí,
el pensar que un instante pude no haber nacido,
¡y el sueño que es mi vida desde que yo nací!

Todo esto viene en medio del silencio profundo
en que la noche envuelve la terrena ilusión,
y siento como un eco del corazón del mundo
que penetra y conmueve mi propio corazón.

DE OTOÑO

Yo sé que hay quienes dicen: ¿Por qué no canta ahora
con aquella locura melodiosa de antaño?
Esos no ven la obra profunda de la hora,
la labor del minuto y el prodigio del año.

Yo, pobre árbol, produje, al amor de la brisa,
cuando empecé a crecer, un vago y dulce són.
Pasó ya el tiempo de la juvenil sonrisa:
¡dejad al huracán mover mi corazón!

“ ¡ E H E U ! ”

AQUI, junto al mar latino,
digo la verdad:
Siento en roca, aceite y vino,
yo mi antigüedad.

¡Oh, qué anciano soy, Dios santo;
oh, qué anciano soy! . . .
¿De dónde viene mi canto?
Y yo, ¿adónde voy?

El conocerme a mí mismo,
ya me va costando
muchos momentos de abismo
y el cómo y el cuándo...

Y esta claridad latina,
¿de qué me sirvió
a la entrada de la mina
del yo y el no yo...?

Nefelibata contento,
creo interpretar
las confidencias del viento,
la tierra y el mar...

Unas vagas confidencias
del ser y el no ser,
y fragmentos de conciencias
de ahora y ayer.

Como en medio de un desierto
me puse a clamar;
y miré al sol como muerto
y me eché a llorar.

TRISTE, MUY TRISTEMENTE...

UN día estaba yo triste, muy tristemente
viendo cómo caía el agua de una fuente.

Era la noche dulce y argentina. Lloraba
la noche. Suspiraba la noche. Sollozaba
la noche. Y el crepúsculo en su suave amatista
diluía la lágrima de un misterioso artista.

Y ese artista era yo, misterioso y gimiente,
que mezclaba mi alma al chorro de la fuente.

PASA Y OLVIDA

PEREGRINO que vas buscando en vano
un camino mejor que tu camino,
¿cómo quieres que yo te dé la mano,
si mi signo es tu signo, Peregrino?

No llegarás jamás a tu destino;
llevas la muerte en ti como el gusano
que te roe lo que tienes de humano... ,
¡lo que tienes de humano y de divino!

Sigue tranquilamente, ¡oh caminante!
Todavía te queda muy distante
ese país incógnito que sueñas...

Y soñar es un mal. Pasa y olvida,
pues si te empeñas en soñar, te empeñas
en aventar la llama de tu vida.

A FRANCISCA

I

FRANCISCA, sé süave,
es tu dulce deber;
sé para mí un ave
que fuera una mujer.

Francisca, sé una flor
y mi vida perfuma,
hecha toda de amor
y de dolor y espuma.

Francisca, sé un ungüento
como mi pensamiento;
Francisca, sé una flor
cual mi sutil amor;
Francisca, sé mujer,
como se debe ser...

Saber amar y sentir
y admirar como rezar...
Y la ciencia del vivir
y la virtud de esperar.

I I

AJENA al dolo y al sentir artero,
llena de la ilusión que da la fe,
lazarillo de Dios en mi sendero,
Francisca Sánchez, acompaña-mé...

En mi pensar de duelo y de martirio,
casi inconsciente me pusiste miel,
multiplicaste pétalos de lirio
y refrescante la hoja de laurel.

Ser cuidadosa del dolor supiste
y elevarte al amor sin comprender;
enciendes luz en las horas del triste,
pones pasión donde no puede haber.

Seguramente Dios te ha conducido
para regar el árbol de mi fe.
¡Hacia la fuente de noche y de olvido,
Francisca Sánchez, acompaña-mé!...

Rubén Darío:

VIDA Y OBRA

Apuntes por ESTHER M. ALLISON

NACIO el 18 de enero de 1867 en el pueblecito de Metapa, antes Chocoyos, del departamento de Segovia, en Nicaragua. En la Catedral de León se encuentra la partida de bautismo de "Félix Rubén, hijo legítimo de Manuel García y Rosa Sarmiento". El poeta llevó, sin embargo, —como sus demás parientes— el apellido de Darío, que, desde Darío Mayorca, abuelo de ambos cónyuges, se convirtió en patronímico de la familia. A los tres años sabía ya leer, y sus primeras lecturas fueron la Biblia, El Quijote, Las mil y Una Noches, los Oficios de Cicerón, un tomo de comedias clásicas españolas y las obras de Moratín. Escribió desde muy pequeño: "Ello fue en mí orgánico, natural, nacido...", declara en su autobiografía. Alboreando su adolescencia, partió de León a Managua, donde el "poeta-niño", como se le llamaba, pronto adquirió renombre nacional y aun centroamericano.

En la capital, gracias a un empleo en la Biblioteca Pública, pasó largos meses sumido en la lectura de los clásicos hispanos, razón de su cabal dominio del idioma y su temprano conocimiento de la literatura castellana. A los catorce años, ya "ardiente muchacho cenceño y de cabellos largos, ensoñador y lleno de deseos", como a sí mismo se describe, fue a El Salvador, donde conoció a Francisco Gavidia, y, a través de él, a Víctor Hugo. Tornó a Nicaragua en 1884, y al año siguiente publicó una selección de sus versos bajo el rubro de "**Primeras Notas. —Epístolas y Poemas—**". Desencantos juveniles lo condujeron en 1886 a Chile, al que llega con "su pobre cuerpo de muchacho flaco, su cabellera larga, sus ojeras...". Surgen allá, en 1887, "**Abrojos**", "**Canto Epico a las Glorias de Chile**", y "**Emelina**" (en colaboración con Eduardo Poirier).

“Otoñales. Rimas” precede en 1888 a la aparición de “Azul...”, prístina llave del movimiento literario que encabezó en el continente castellano. En Chile tuvo fieles amigos: Pedro Balmaceda, el recordado “A. de Gilbert”, —título de la obra que en 1889 publicó en el Salvador—, con quien largamente saboreó la nueva literatura francesa; Manuel Rodríguez Mendoza, Tondreau, Ossa Borne... Luego, con la corresponsalía del diario bonaerense “La Nación”, en el que colaboró hasta su muerte, regresó a su patria, —pasando antes por Lima, donde expresamente se detuvo para conocer a don Ricardo Palma— y, nuevamente abandonándola por ciertas complicaciones sentimentales, se radica otra vez, en 1889, en El Salvador.

Encuentra allí, ya en bella juventud, a una de sus antiguas compañeras de juegos, Rafaelita Contreras, (cuyo padre, Alvaro Contreras, brillante orador hondureño, fundó en Panamá durante la Guerra del Pacífico un periódico para defender la causa peruana), autora ella también de delicadas páginas, con la que se casa civilmente el 22 de junio de 1890. Esa misma noche, no obstante, al estallar la insurrección de los hermanos Ezeta contra el Presidente Menéndez, se ve obligado a refugiarse precipitadamente en Guatemala. Por ello, el matrimonio religioso se celebró siete meses después en ese país, y, establecido posteriormente en Costa Rica, nace en la ciudad de San José su primogénito.

Vuelto a Guatemala, recibe la noticia de su nombramiento como miembro de la Delegación Nicaragüense que va a España en 1892, con ocasión del Cuarto Centenario del Descubrimiento de América. Tras encontrarse, de tránsito por La Habana, con Julián del Casal, arriba, a los veinticinco años, a la Península. Valera, Menéndez y Pelayo, Núñez de Arce, Castelar, Campoamor, Zorrilla, la Condesa de Pardo Bazán, Salvador Rueda, le dispensan cálida acogida. Ya de retorno a León, la muerte de su esposa, que le significó “la pérdida de quien era su consolación y apoyo moral”, le asesta golpe de veras tremendo, y embriagado de pena y de licor, le acontece “el caso más novelesco y fatal” de su existencia,

como deja entrever en sus notas autobiográficas, su repentino enlace con Rosario Murillo, vínculo del que pretende desasirse de inmediato alejándose de su país. Designado Cónsul General de Colombia en Buenos Aires, se dirige primeramente a Nueva York, donde entabla relación con José Martí, y, luego, a París.

“Yo soñaba con París desde niño, —escribe más tarde—, a punto de que en mis oraciones rogaba a Dios que no me dejase morir sin conocer París. Es la ciudad del Arte, de la Belleza y de la Gloria...”. Allí se encuentra con Verlaine, el “Pauvre Lelian”, Morice, Moréas, Duplessis... Se embarca al fin para Buenos Aires, su punto de destino, donde permaneció cinco años, cinco años de periodismo activo alternado con la intensa poesía. Como a un Maestro lo rodean Angel Estrada, Leopoldo Lugones, Luis Berisso, Ingenieros, Ghiraldo, Díaz Romero... Funda, con Ricardo Jaimes Freire, “La Revista de América”, de breve vida, aunque brillante. Y en Buenos Aires aparecen casi simultáneamente, en 1896, “**Los Raros**” y “**Prosas Profanas**”, que despiertan el entusiasta saludo de José Enrique Rodó y sacuden todos los ámbitos literarios.

Concluida la guerra entre España y los Estados Unidos, en su calidad de redactor lo envió “La Nación”, coincidiendo con su propio deseo, a la Península, en diciembre de 1898. El tiempo no ha transcurrido en vano: “Cánovas, muerto; Zorrilla, muerto; Castelar, desilusionado y enfermo; Valera, ciego; Campoamor, mudo...”. Pero al lado de las cúspides vencidas se alzan nuevas cimas pujantes: Benavente, Baroja, Maeztu, Azorín, Unamuno. Alborozadamente lo reciben Antonio y Manuel Machado, Juan Ramón Jiménez, Pérez de Ayala, Marquina, los González Castro, Mariano de Cavia, Cristóbal de Castro, Villaespesa, Ramón del Valle Inclán... Tras su “**Castelar**” —Madrid, 1898—, se instala en 1900 en París, donde se anuda su amistad con Amado Nervo y con Gómez Carrillo, y publica su “**España Contemporánea**”, en 1901. Por la misma época emprende viaje a Italia, “sueño deseado por todo poeta y todo artista”, y condensa su emo-

ción en **"Peregrinaciones"** —París, 1901—, que, entre otras muchas, recoge la honda impresión que en él suscitara León XIII. Nuevamente envuelto por el ambiente parisiense, se divide entre sus funciones de Cónsul de Nicaragua y sus colaboraciones en **"La Nación"**, acogiendo cordialmente asimismo a la multitud de jóvenes escritores que acuden a visitarlo. Recorre, en viaje de primavera, Inglaterra y Bélgica. Retorna a París, y, después, en prolongada trayectoria, va a España una vez más, pasando por Gibraltar y Tánger, y se encamina hacia Austria, Hungría, Italia, Alemania, Bélgica, en 1902 y 1903, año este último en que sale a luz en París **"La Caravana pasa"**. En 1904 imprime en Madrid sus **"Tierras Solares"**. En la estación estival de 1905 regresa a España, donde aparecen sus **"Cantos de Vida y Esperanza. Los Cisnes y Otros Poemas"**. En ese mismo año marcha a Río de Janeiro como Secretario de la Delegación de su patria a la Conferencia Panamericana, y de la capital brasileña se dirige a Buenos Aires. Toma después la ruta de París, publicando allí su **"Oda a Mitre"** en 1906 y en Madrid sus **"Opiniones"**, y, atraído por su devoción a Raimundo Lulio, pasa un invierno en Palma de Mallorca.

En 1907 edita en Madrid **"El Canto Errante"**, y tras una ausencia de catorce años (**"Necesito ir a mi tierra, nos decía sonriendo por los ojos, respirar ese aire, ver ese cielo..."** refiere Francisco Contreras) regresa a su país. Fue recibido apoteósicamente, con entusiasmo digno de su fama. Declarado Huésped de Honor del Gobierno y de su ciudad, se adornaron las calles con palmas y laureles, estremeciéndose por campanas y vítores. De allí se le envía a Madrid como Ministro de Nicaragua, y a su **"Parisiana"** —París, 1908—, sucede **"El Viaje a Nicaragua"**, publicado en 1909 en Madrid. Se inician ya en su salud los primeros quebrantamientos, suscitados por la agitación continua, la labor incesante, los no pocos sinsabores y el alcohol. Pero en medio del tráfigo había hallado ya en la española Francisca Sánchez la abnegada compañía que cerca de veinte años le fue ternura leal y refugio íntimo. En 1910 se añaden a su copiosa producción

“Poema de Otoño y otros poemas” y un folleto, **“Alfonso XIII”**, también en edición madrileña.

Ese mismo año, con ocasión de las Fiestas Centenarias de México, va hacia esa República con el título de Embajador Extraordinario, tributándole la admiración popular encendidos homenajes. En su nueva llegada a la capital francesa, se plasman **“Letras”**, París, 1911, y **“Todo al Vuelo”**, Madrid, 1912. La fundación de una revista, **“Mundial”**, que, como en tantas otras oportunidades, no fue más que pretexto para lucrar con su celebridad, lo atrae una vez más a América: Río de Janeiro, Montevideo, Buenos Aires. El corazón, ya amenazante, no le permite trasponer los Andes para visitar Chile, y torna a Europa. 1913 lo ve en Mallorca. En 1914 edita en Madrid su **“Canto a la Argentina y Otros Poemas”**, y de abril a diciembre permanece en Barcelona, —ciudad en la que aparecería en 1915 **“La vida de Rubén Darío escrita por él mismo”**— pero, en octubre, un malhadado aventurero, Alejandro Bermúdez, lo inquieta para efectuar una gira de paz por América, con el ya consabido propósito de aprovechar su prestigio. No obstante sus anteriores experiencias, el poeta acepta, aceptando con ello, sin presentirlo, su calvario. En Nueva York lo asalta una pulmonía que es por poco mortal. Se ve abandonado y enfermo. Merced al Gobierno de Guatemala y a la gestión de varios amigos de Estados Unidos, puede llegar a esa nación centroamericana en abril de 1915. Presentes ya los síntomas de la dolencia final, parte para su patria a principios de diciembre, sabedor de que iba al abrazo de la muerte: **“Me alejo de Guatemala en busca del cementerio de mi pueblo natal”**, le escribe a Gómez Carrillo. . .

Y mientras se imprime **“Cabezas”** en Buenos Aires, obliga la cirrosis a la operación urgente. Dos días después de la intervención quirúrgica, en su casa natal de León, a los 49 años, enmudeció para siempre su voz el 6 de febrero de 1916, a las 10 y 15 minutos de la noche, el mismo año en que se conmemoraba la muerte de Shakespeare y de Cervantes.

Queda de él un retrato en su lecho de moribundo, cerrando los párpados, la fina mano sobre la frente húmeda del sudor de la agonía, y, sobre su pecho, el Crucifijo. . . “El Gobierno le tributó honores de Presidente de la República, y le rindió la Iglesia el homenaje que concede a sus príncipes. Por las calles donde pasó, en hombros, el cadáver, —anota Rafael Heliodoro Valle— la muchedumbre regó guirnaldas, y de todo el país mandaron palmas y rosas como para un Domingo de Ramos. . .”. Se le enterró en la Catedral de León, en la nave derecha, al costado del altar mayor. . . “Jamás la muerte de un escritor castellano tuviera resonancia tan amplia, suscitara impresión tan profunda, —escribe Contreras—. Fue el duelo de un continente, de un mundo, de una raza”.

Notas y Comentarios

Los aciertos indigenistas de Enrique López Albújar

por FRANCISCO E. CARRILLO

SE ha escrito considerablemente sobre la descripción del alma indígena, sobre la penetración psicológica que realiza López Albújar en su obra indigenista. Pero, en verdad, no hay tal análisis ni tal penetración, si seguimos la estricta disciplina de la ciencia. El mismo autor confunde sus logros al titular "Sobre la psicología del indio" al conjunto de observaciones sociológicas y culturales que publicó en *Amauta* en 1926¹, como complemento de sus cuentos andinos. El indio es hermético —lo dice a menudo— y este hermetismo permaneció siempre inalterable para él. El observa al indio y encuentra ciertas relaciones de causa y efecto, ofensa y venganza, resquebrajadura de la ley de la comunidad y castigo colectivo, ensimismamiento ante el blanco, expansión entre los suyos; y la desconfianza, impasibilidad y crueldad individuales; y las costumbres religiosas, festivas, laborales, colectivas; pero no llega a explicar los resortes que dan vida a estos seres dolorosamente humanos. López Albújar se acerca al indio, toca al hombre, pero no penetra en el alma, en su mundo síquico. Ese es su acierto y ésta es su limitación.

Igualmente se ha afirmado e, incluso, analizado, la preocupación social de López Albújar en los cuentos andinos². En verdad, López Albújar se acerca al indio y lo descubre en su miseria humana, en sus ritos ancestrales levemente tocados por la civilización occidental, pero esta miseria es relativa al punto de calificación del lector, a sus prejuicios. Justamente nos asombra el mundo humano de López Albújar porque lo desconocemos, porque no lo comprendemos. Pero sus conflictos tienen solución dentro de sus círculos culturales y la intrusión de la cultura occidental —recordemos al indio Ponciano Culqui de "El brindis de los Yayas"³ quien se esfuerza por cambiar las cos-

1 *Amauta*, Lima, N° 4; 1926 págs. 1-2.

2 Hugo D. Barbagelata, *La Novela y el Cuento en Hispanoamérica*, Montevideo, 1947, pág. 46; y César Angeles Caballero, *La Crónica*, Lima, 13 de junio de 1959, pág. 6, entre otros, se han referido a lo social en los cuentos andinos de López Albújar.

3 *Nuevos Cuentos Andinos*, Santiago, Ediciones Ercilla, 1937.

tumbres de la comunidad— es la que rompe el equilibrio preexistente. Sus cuentos andinos, sus legítimos cuentos andinos, se hallan libres de intención social. "Huayna-Pishtanag", de **Nuevos Cuentos Andinos**, constituye la excepción. Por primera y única vez, expone López Albújar un conflicto entre el blanco gamonal, con todos los atributos negativos que la literatura social le atribuye, y la joven pareja india, víctima del patrón. Pero el cuento carece de fuerza comunicativa, se ve trabajado con elementos de moda (el libro fue publicado en 1937 cuando el indigenismo social dominaba el mundo literario peruano). Es decir, López Albújar ha inventado su cuento; no lo ha cogido como producto de su observación. Por esta razón, fracasa su mensaje. Pero este cuento —aparte de sus méritos o deméritos narrativos— no lo hace social. Y extraño, extraño desde el punto de vista social, es lo que nos dice en "Cómo habla la coca": el indio por su fe cree y espera, sufre

"todas las exacciones que inventa contra él la rapacidad del blanco y del mestizo. Posiblemente la coca es la que hace que el indio se parezca al asno; pero es la que hace también que ese asno humano labore en silencio nuestras minas; cultive resignado nuestras montañas antropófagas; transporte la carga por allí por donde la máquina y las bestias no han podido pasar todavía; que sea el más noble y durable motor del progreso andino" ⁴

Así, por la coca, el indio es el "más noble y durable motor del progreso andino". La coca es, pues, medio de progreso y de olvido de la explotación del blanco. López Albújar la acepta y él mismo la probó y la encontró satisfactoria. Más aún, siguiendo su línea social, si el indio se siente explotado, se puede levantar y erigir en vengador. El indio bandolero es su mejor ejemplo del explotado que se redime por sus medios. El indio siervo, el de las mayorías, el que constituye básicamente el problema social del Perú, permanece en la penumbra para él. El problema que exasperó a Clorinda Matto y que exaltó a González Prada es para López Albújar una visión parcial y prejuiciada de la lucha. El autor piurano, o chichlayano, ve al hombre como un ente que lucha, no como un grupo que azota a otro. No nos asombre, pues, que César Vallejo lo dejara frío, como él mismo lo admite ⁵.

4 **Cuentos Andinos**, Lima, Librería "Mejía Baca" Editorial, 1950. Tercera Edición. Pág. 151.

5 Igualmente lo dejaba frío Neruda. Véase M.V.LL., "Narradores Peruanos. Enrique López Albújar", **El Comercio**, Suplemento Dominical, 11 de setiembre de 1955, pág. 5.

Por otro lado, el sentimiento trágico, horroroso, que los críticos ven en la obra indigenista de López Albújar es, simplemente, el que resalta a nuestros ojos desacostumbrados a la realidad. Si miramos al indio desde el mismo ángulo del autor, lo vemos amoroso, filial, dando su vida por pasar unas horas con su madre; admirable en su laboriosidad comunal; sensible en la conservación de sus leyendas; respetuoso y solemne con sus leyes y costumbres; alegre hasta la exageración en sus fiestas; humorístico y pícaro en el "El trompizo" de **Nuevos Cuentos Andinos**; heroico cuando descubre la patria; sobrio en lo demás. El mérito de López Albújar consiste, precisamente, en haberse acercado al indio sin prejuicios sociológicos o literarios, y ha logrado, por esta razón, captarlo en sus diferentes aspectos. Y debe el lector ponerse en el mismo ángulo para lograr recrear su mundo.

"El maicito" de **Las caridades de la señora de Tordoya**⁶, su cuento más hermoso, más lírico, escrito después de los cuentos andinos, es el que mejor sutaliza las cualidades del indio dramáticamente diferenciado del mundo costeño que lo rodea. Santos Chura, ahora en Tacna en virtud de un "enganche" que él mismo no se explica bien, es el indio sobrio hasta la miseria, cumplido en su trabajo, casto en espera de la novia que posiblemente aguarda su regreso. Al poco tiempo encuentra compañía y felicidad en un "maicito" que la casualidad ha dado vida junto a su choza. Lo cuida como si fuera su hijo, apartado de las burlas de los costeños que no comprenden el mundo de este hermético carácter. El fatal desenlace al ver destruido su tesoro se explica por la incomprensión de dos mundos distintos. Este es el más logrado esfuerzo de López Albújar para penetrar en las motivaciones síquicas del individuo, pero para ello, tuvo que sacarlo de su terruño, de su comunidad y tuvo que agudizar los valores más cercanos a nuestra comprensión: el amor al maicito es igual al amor que el costeño, o el cholo o el blanco, tiene por su hijo. La pequeña planta es su hijo y por eso su celo ciego y su dolor de animal al perderla. Bello cuento, redondo, perfecto, pero no pertenece a la agrupación de sus dos colecciones de cuentos andinos. En éstos, en su comunidad, el indio queda irremediabilmente escondido para nosotros. Su mundo síquico permanece intocado.

Dentro de los límites impuestos por él mismo, hay variedad en su temática aunque resalta una manifiesta tendencia a los asuntos de justicia, en sus aspectos positivos y negativos, en las comunidades y en los casos que pasaron por su deespacho judicial. Siguen en su interés la religión adaptada a las rústicas necesidades, que no se resiente ante la ancestral superstición del indio; la lenta y difícil in-

6 **Las Caridades de la Señora de Tordoya**, Lima, Juan Mejía Baca & P.L. Villanueva, editores; 1955.

tromisión del mundo occidental en las comunidades; el lirismo en "Las tres jircas"; el héroe indio, etc. Es inaceptable, pues, creer que López Albújar no ve otras cosas que "tragedias y más tragedias" y que los "temas... se parecen unos a otros como un huevo a otro huevo" ⁷. Calidad narrativa, cultura humanística y realismo se unen armoniosamente en su obra indigenista.

De las observaciones anteriores, claramente se ve la acertada valoración e interpretación del tema que lo absorbe. Su genio de escritor se agudiza cuando observa con paciencia y frialdad características del juez... Y decae notablemente cuando se deja llevar por algún entusiasmo que rebasa su ecuánime capacidad de observación. La invención y la imaginación puras disminuyen la calidad de su narrativa. Por ejemplo, "Juan Rabines no perdona" y "Una posesión judicial" de **Nuevos cuentos andinos**, aunque basados en hechos reales, han sufrido excesiva elaboración de parte del autor, excesiva intervención de elementos románticos en uno y una no sutil integración del terror de Poe en el otro; sufren en calidad y concluyen inexpresivos. Y de la primera serie de cuentos andinos bien pudo sacrificar "La soberbia del piojo" cuyo insípido mensaje contrasta con la dignidad de los cuentos restantes. López Albújar es narrador veraz, acertado, de lo que observa o experimenta; fallido en lo que su imaginación aborda, en la invención de fábulas. Y sus positivas cualidades se agudizaron en sus cuentos andinos, con el personaje indio, a quien él, como costeño y con gran proporción de sangre negra, pudo observar con frialdad clínica. No es casual, por lo tanto, que el mejor cuento de **Las caridades de la señora de Tordoya** sea "El maicito", el único indigenista de la colección, que resalta como joya finamente labrada. En cambio, sus mejores cuentos no andinos, los urbanos de manera especial, abrumados de imaginación, no pasan de ser agradables en sus más acertados. Sus cuentos de ambiente social limeño, saben a falso, a menudo melodramáticos y, no pocos, francamente aburridos. **Las caridades de la señora de Tordoya** contiene análisis superfluos de personajes vacíos o frívolos —muñecos como los de "Los esposos Diez"—, sin empuje humano. Y es que en la ciudad, López Albújar no se libra de sus complejos provincianos. El cuento que da el título al libro es un lamento de la moralidad provinciana asombrada de la pecaminosidad limeña. Apenas si la ironía —que sobra en "El cuentista que vivió su cuento"— logra esbozar las andanzas de los personajes cuya caracterización ha quedado en el tintero. Por eso, quizá, José Jiménez Borja lo encuentra digno de una novela ⁸ —porque es un cuento incompleto—; pero lo

7 Afirmación de David Rubio, "Nuevos Cuentos Andinos", *Revista Iberoamericana*, vol. II, noviembre de 1940, pág. 511.

8 Véase el prólogo a *Las Caridades de la Señora de Tordoya*, págs. 7-23.

real es que López Albújar no podría hacer una novela de ambiente capitalino. Nos basta citar su fracasada **El hechizo de Tomaiquichua**⁹ cuyo argumento tiene como escenario el pueblo de Tomaiquichua, situado en el departamento de Huánuco, y Lima. Trata nuestro autor de analizar la polarización que hay entre la capital y un pueblo de la sierra; la diferencia de sicología entre limeños y serranos o, más exactamente, la diferencia entre todo lo limeño, y generalmente defectos, y lo serrano que es lo opuesto. El indeciso doctor Quesado, hijo único de una distinguida familia de Lima, compite con Gregorio Ferrer, natural de Tomaiquichua, mozo lleno de hombría; las jóvenes de la sociedad limeña, débiles físicamente, falsas de pensamiento y de moral corrupta, no pueden competir con las robustas, honestas y bellas muchachas de este pueblo serrano. Pero el tema, en sí ya lleno de debilidades, resulta banal en sus manos. Su sermón regionalista sin ninguna sutileza, está basado en suposiciones arbitrarias. López Albújar ha sido siempre reacio a la capital y por eso ha encontrado tales o cuales defectos en ella. Y, en suma, no sublima artísticamente sus complejos de provinciano que mira con ojos asombrados el escaparate de la frivolidad limeña.

Es, pues, en conclusión, logrado artísticamente el mundo sociológico de sus cuentos andinos mientras siguen su línea de observación fría y realista. Fracasa cuando ingresa en la moda social. Su indigenismo es el punto preciso que une la violencia indigenista de la generación del 85 que no analizó al indio, con el indigenismo de Ciro Alegría y José María Arguedas, quienes logran sucesivas penetraciones del mundo externo e interno del indio peruano. En este sentido, López Albújar orienta con hondura el proceso del indigenismo en la literatura peruana.

9 **El Hechizo de Tomaiquichua**, Lima, Ediciones "Peruanidad", 1943.

Crítica de Libros

AMOR MUNDO Y TODOS LOS CUENTOS DE JOSE MARIA

ARGUEDAS. Francisco Moncloa Editores S. A. Lima, 1967.—

Este volumen reúne los cuentos de Arguedas (se sabe que algunos no han sido recogidos, el autor prefiere olvidarse de ellos) y otros cuatro nuevos relatos que llevan el título común de "Amor Mundo". A lo largo de los trece cuentos del libro se observa, en primer lugar, un proceso de depuración en el tratamiento; los primeros están escritos como amplios frescos de la vida comunal, formados por abigarradas "estampas"; si bien la aparente torpeza narrativa de esos cuentos está motivada en el tema de la rebeldía, que es el sentimiento dominante de esos primeros textos. En cambio, los cuentos escritos a partir de la década del 50 revelan un tratamiento más ceñido, un lenguaje más ajustado a las situaciones, una mejor estructuración al servicio del drama; al mismo tiempo la economía verbal suscita el impacto de las situaciones. Pero lo importante es advertir que casi todos los cuentos de Arguedas anuncian un decidido nivel autobiográfico; casi todos ellos presentan al personaje en primera persona, y es constante la presencia del niño como relator central. Ahora bien, parecería que estos cuentos autobiográficos están planteados como una larga ascesis, en una suerte de liberación y reconciliación con la realidad vivida.

En los primeros textos —"A-gua", "Los escoleros", "Warmá Kuyay"— el nivel biográfico vie-

ne inscrito en el panorama, abigarrado, cotidiano, de la vida comunal que es puesta en tensión por la experiencia de la injusticia: el personaje —un niño mestizo— revela aquí su agitada e impotente rebeldía contra los "principales" que sojuzgan y humillan a los indios. Es esa impotencia lo que en estos cuentos busca reconciliarse con la conciencia de una situación, a través de la piedad, de la conmoción afectiva del rebelde. La rebeldía también establece su escala de valores: el mundo, en la conciencia del niño, aparece ya escindido entre la maldad y la vida natural, entre la inocencia y la injusticia; el injusto orden social es así revelado psicológicamente. Al mismo tiempo, estos textos anuncian la profunda ligazón del individuo a su medio concreto.

Pero el nivel profundo de esta aventura de reconciliación autobiográfica radica en los problemas de la ambigüedad racial. En estos relatos, Arguedas configura al niño evocado como íntimamente escindido por una ambigüedad mestiza. El personaje niega, a partir de su rebeldía social, el marco protector de las divinidades indígenas, pero no podrá desligarse del mismo y se apoyará más bien en ese paternalismo sagrado cuando el drama se insinúa.

Será, pues, la conciencia del mal lo que marcará al personaje-actor, llevándolo a la negación

racional del universo religioso indígena, si bien la conciencia racial, la ambigüedad mestiza, habrá también marcado su participación y su distancia con el mundo originario. El final de "Warmá Kuyay", parece abandonar al personaje-niño y es Arguedas el que habla y se declara "amargado y pálido, como un animal de los llanos fríos, llevado a la orilla del mar".

Ese texto es de 1938. A la ambigüedad racial corresponde, así, la escisión geográfica. Para los indios el destino era evidente, casi determinado: el mundo intrincado y cerrado que atomiza a las comunidades y las enraiza en la tierra y en un orden social injusto; para el mestizo, para el niño rebelde, el destino era ya la sociedad, el orden social, que suscitaba en él la conciencia y la rebeldía; pero la conflictiva participación en lo indígena seguirá marcándolo, aun fuera del marco comunal. "Orovilca"

(1954) es un relato que tiene como marco la provincia costeña del Perú, (Ica), pero un marco todavía tradicional, con valores a los que el adolescente mestizo puede ajustarse: un principismo moral y una vertiente mágica. Lima, en cambio, es la otra cara de la medalla; sobre la vida en Lima, Arguedas escribirá, simbólicamente, **El Sexto** y aquí, como ha observado el crítico Alberto Escobar, la sociedad peruana es simbolizada en el cerrado mundo de la prisión. La cárcel revela así la vastedad del malestar social experimentado.

"El Forastero" (1964) es el único cuento de Arguedas que acontece fuera del Perú. Obviamente autobiográfico, aquí el personaje es ya adulto; el relato narra experiencias en el **lumpen** de Guatemala. Una experiencia amorosa suscita en el personaje, otra vez, la conciencia ideofec-

tiva de su escisión racial: la atmósfera tensa y cargada de lacerante afectividad replantea el conflicto mestizo; aquí Arguedas se vuelca hacia su origen indio; y el sufrimiento y la soledad —como destino— anuncian, con un patetismo maduro, la profundidad de esta problemática racial. Por eso, si hay una novela de la tierra y otra de la ciudad, yo creo que Arguedas ha formulado una narrativa de la **raza**.

Los últimos cuatro relatos son todavía más descarnadamente autobiográficos; y se vuelven de frente hacia otro nivel de esta ambigüedad mestiza: la experiencia sexual. Otra vez el personaje es un niño que narra en primera persona. Pero aquí Arguedas es más directo, busca apresar los hechos sin detenerse mayormente en los ambientes. Y a pesar de la estructura suelta de estos relatos, el dramatismo y la brutalidad de las anécdotas crean un clima de pesadilla. Lo insistente de esta exploración es ahora el conflicto entre el sentimiento de una culpa religiosa frente al mundo sexual, y el sentimiento indígena de la piedad y la pureza natural de este mismo mundo.

Estamos, pues, ante un conjunto de relatos que, aparte de su notable calidad literaria, transparentan un complejo y abigarrado mundo mestizo, una sicología mestiza, típicamente nuestra. Si bien el mestizaje peruano es mucho más amplio de lo que aparece en esta colección de cuentos, Arguedas señala con ellos un logro fundamental en la creación de una literatura que concientializa las estructuras del individuo dentro de una sociedad concreta, nuestra. Y logra esto, naturalmente, a través de una ya probada capacidad literaria.

Julio Ortega

Padre Diego de Torres Rubio — en 1616.
Arte de la Lengua Aymara — Gramática y Vocabulario.
 Actualización — Uso del Nuevo Alfabeto Científico ILA, por Mario Franco Inojosa, en 1966.
 de Libros y Revistas S.A., 1967. Lima, Perú, Empresa Editorial

El escritor Gamaliel Churata presenta elogiosamente al actualizador de este opúsculo señor Mario Franco Inojosa. De nuestra parte damos una bienvenida cálida por tal esfuerzo. Pocas, muy poquísimas, son las personas que, sin bombos ni alharacas, trabajan en silencio sin esperar aplausos. Sabemos por experiencia que la publicación de un libro de esta clase significa mover una montaña de obstáculos. Ahí está nuestro "Diccionario Castellano-Quechua y Quechua-Castellano", obra que comprende todos los dialectos del quechua, que a pesar de haber sido recomendada por el Jurado Nacional del Concurso de los Premios de Fomento a la Cultura, que reiteró su recomendación para que sea publicada la obra "Nuevo Diccionario Qechua-Español" de J.M.B.F. todavía en 1957, busca un Mecenas sin encontrar uno hasta ahora. Por eso aplaudimos el esfuerzo del señor Mario Franco Inojosa por publicar esta obra.

Diego de Torres Rubio, ilustradísimo religioso, del siglo de oro de la literatura española, ya había publicado su Gramática y Vocabulario en Quichua, Aymara y Español, en Roma, 1603. El trabajo que nos ocupa es la primera edición en Lima; ese mismo año re-edita su "Arte de Lengua Aymara", también en Lima.

Hay que tener presente que la lengua aymara o qolla, propiamente haqe-arú, equivalente al runa-simi, tiene varios dialectos y uno de ellos es el lupaka, luphi-haqa, ruphay-runá o inti-runá en quechua.

La obra sobresaliente acerca de esta lengua es la obra de Ludovico Bertonio "Vocabulario de la Lengua Aymara", de 1612. El equivalente en quechua es el "Vocabulario de la Lengua General de Todo el Perú Llamada Lengua Quichua o del Inca", 1608, de Diego González Holguín.

La obra de Torres Rubio se extendió en los siglos XVII y XVIII. Fue un políglota: dominaba quechua, aymara y guaraní. Era un maestro en el manejo y en la enseñanza de lenguas aborígenes. Enseñó en Chuquisaca y Potosí. En la presentación de sus trabajos es sencillo y certero con una capacidad de síntesis. De aquí nace la supervivencia de su obra.

El aymara tuvo una gran difusión en una época prehistórica. Sus huellas se pueden encontrar aún en gran parte del Perú antiguo. Sorprenderá a muchos que los nombres de Callao, Ancón, Chosica, etc., son voces aymarás. La misma lengua kauki o haqe-arú fue un tiempo un dialecto aymara como indica su nombre. Hemos tenido la suerte de estudiar esta lengua y de reconstruir también su nombre de una voz confusa acaro. Hay voces aymarás en los dialectos quechuas, especialmente en el wanka y Ancash.

¿Qué relación hay entre el aymara y el quechua? Fonéticamente no es total la semejanza. En el aymara en las consonantes sordas: en las oclusivas p, t, ch, k, la postvelar q, la aspirada ph, th, chh, kha, la postvelar aspirada qh, la glotalizada p', t', ch', k' y la postvelar glotalizada q',

las fricativas palatal y alveolares s, sh; y la fricativa velar h participan en común con el quechua. Asimismo las nasales m, n, ñ; las laterales l, ll; la vibrante r, y las semiconsonantes w, y. Las diferencias están en la oclusiva, postvelar q que se muta en h suave como en **taycaha** (taycaxa), **t'aho** en **t'aqo**, algarrobo que no es exactamente como en el quechua. Por otra parte, dentro de una misma palabra aymara ocurren dos sonidos globalizados — **k'umt'aña** (agacharse), **ch'icht'ani** (brote de árbol); asimismo ocurre con th, kh en **thakhi** (camino). En el quechua nunca ocurre este hecho. Es frecuente la mutación de r en l, la ch en t la w en m, como **rupha** en **luphi** y **qocha** en **qota**, **waman** en **mamani**.

Generalmente las voces bisílabas son quechuas y el aymara las hace trisílabas, v. g. **kuntur** = **kunturi**, **waman** = **mamani**, **ch'awar** = **ch'awara** (cabuya), **qelqa** = **qelqata** (escrito); **wakcha-khuyay** = **wakchakhuyiri** (amor al pobre) caridad, **wawa-uyway** = **wawatuywaña** (criar niño), criar.

La transcripción fonética es la adoptada hace 25 años. Tomaron parte en las reuniones las personas amantes de las lenguas aborígenes. Nos tocó redactar el acuerdo final, el que se presentó al XXVII Congreso Internacional de Americanistas reunida en Lima, 1939.¹ Nunca pretendió ser un alfabeto científico ni mucho menos el del III Congreso Internacional Indigenista, 1954, de La Paz. No se consideraron allí los dialectos. Además tiene fallas garrafales. Sin embargo, todos estos alfabetos rompen las amarras

“de escribir a lo español”. Eso es un gran avance. La mejor transcripción usada para el aymara es la del Prof. Weston La Barre. El Dr. Alejandro Franco Inojosa hace una breve reseña sobre el alfabeto aymara. Su inquietud es plausible.

Ahora, consideraremos el trabajo sumario de Torres Rubio. Su labor no puede ser sino el fruto del conocimiento de la época. El latín era el patrón, la suma perfección, el espejo de todas las lenguas. El quechua y el aymara tenían que estudiarse a través de esta lengua que, además, era la lengua de la religión y, por lo tanto, se escribía para el servicio de los catequistas de esta confesión. Salvando estas trabas históricas, el aymara sale bien librado en manos de este docto doctrinero ignaciano. No vamos a analizar aquí la morfología y la sintaxis de esta lengua. No es el sitio. Basta indicar que lo que vale aquí es el vocabulario más que la parte gramatical, según nuestro modesto juicio. El vocabulario es una mina para estudiar las mutaciones de la fonética y la morfología no sólo dentro del aymara sino también en relación con el quechua. Sólo un investigador con preparación lingüística, y con un conocimiento profundo del aymara y sus dialectos, podrá darnos un cuadro completo del proceso dinámico de esta lengua que cada día se va quechuzando y castellanizando. No se puede decir menos del quechua: el impacto del castellano, de la radio, de los periódicos, de los libros, de los vehículos automotrices están borrando muchos términos quechuas y presentándonos un **pidgin-español**, como el **pidgin-english** del Oriente. Eso es inevitable. Las lenguas nacen y mueren con el proceso de las culturas. A los estudiosos nos toca estudiarlas para poner al servicio del

1 Actas y trabajos Científicos del XXVII Congreso Internacional de Americanistas (Lima, 1939) T. II Lima-Perú, 1942 — pág. 33.

Todo gira en torno a la tierra, en donde el hombre está hasta las cejas. ("Campesinos he visto —viejos robles clavados en la tierra—"). Además, en comuniones sucesivas, los atributos de la tierra pasan a ser del hombre, y, viceversa, entonces en una suerte de animismo. ("A esta pobre comarca le han cruzado la piel a latigazos").

El fuego solar y el fuego terrestre arden acá constantemente. Y el elemento predilecto de los antiguos vuelve a ser exaltado hoy, en una y otra forma y en todos los grados, hasta alcanzar el símbolo puramente erótico:

y es imposible entonces no
(acosarte y vencerte
con sedientas hogueras.

Pero ER, que mora bajo la permanente advocación del fuego y la tierra, se conmueve hasta la gravedad cuando divisa que, en medio de la vasta naturaleza, la cruda agricultura de los injustos siembra solamente cardos. Y es entonces, en fin, que este bucólico moderno compromete su zampona en favor de los desheredados de la tierra.

Carlos Germán Belli

JUAN MARIATEGUI MALARIN "LINEAMIENTO DEL DERECHO DE INTERPRETE"

Editorial e Imprenta del Ministerio de Educación Pública —
Lima, 1967.

Recientemente, bajo los auspicios de la Casa de la Cultura del Perú y el Instituto Peruano de Fomento Educativo, se ha publicado la obra "Lineamiento del Derecho de Intérprete", del Dr. Juan Mariátegui Malarin.

Este libro tiene un antecedente importante: está basado en la Tesis de Bachiller en Derecho que presentó el autor, con la cual, obtuvo Mención Honrosa en el Premio "Francisco García Calderón", del Concurso de Fomento a la Cultura, en 1964.

La obra en referencia está presentada por el Dr. Fernando Silva Santisteban, quien expresa: "El planteamiento, que por primera vez en el país se enfoca en forma amplia y definida, señala un paso significativo en la legislación peruana. Con verdadera satisfacción recomendamos su difusión y esperamos que las importantes sugerencias que plantea sean acogidas por el Poder Legislativo y, como una obra

de interés nacional, se haga realidad el anhelo de un gran sector de personas que se dedican a las actividades artísticas en nuestra Patria". El presente estudio, está prologado por el Dr. Mario Alzamora Valdez, Decano del Colegio de Abogados de Lima.

La concepción jurídica romana solamente aceptaba la existencia de los derechos personales, reales y de obligación, desconociendo los derechos intelectuales. El reconocimiento de los derechos intelectuales es reciente, son de naturaleza sui generis y tienen por objeto las proyecciones del espíritu y no de las cosas materiales. Citaremos estos derechos: el Derecho sobre las obras literarias y artísticas (Derecho de Autor), los inventos, los modelos y dibujos industriales, las marcas de fábrica y las enseñanzas comerciales.

Aceptado el Derecho de Autor, en la doctrina, legislación y en las reuniones de nivel interna-

cional (Convención Universal sobre los Derechos de Autor, Ginebra, 1952), se presenta a consideración el reconocimiento de otros derechos, "conexos" al Derecho de Autor, tales como: el de los artistas intérpretes o ejecutantes (Derecho de Intérprete), de los Productores de discos, de los Organismos de Radiodifusión, el derecho sobre las cartas y el derecho sobre la propia imagen.

En el consenso jurídico universal se ha verificado un avance notable en el reconocimiento del Derecho de Intérprete. En la obra se cita jurisprudencia argentina, mexicana, alemana, y asimismo, legislación donde se otorga protección al derecho de intérprete, como en Argentina, Uruguay, Italia, Gran Bretaña, El Salvador, México, Alemania Occidental, Brasil y Checoslovaquia. Es necesario informar también que este Derecho ha sido sancionado a nivel internacional, en la Convención Internacional de Roma (1961), extendiendo su amparo a los Productores de Discos y a los Organismos de Radiodifusión. Numerosos países se han adherido a este importante documento internacional; en el Perú, es preciso que el Congreso ratifique la citada Convención de Roma, que fue auspiciada por la O.I.T., la U.N.E.S.C.O., y la Unión de Berna.

El Derecho de Intérprete nace de la utilización de las interpretaciones o ejecuciones del artista intérprete o ejecutante, que realiza la Radio o la Televisión, con fines de lucro. Se entiende que hay fines de lucro, cuando quien utiliza la actuación del artista pretende un aprovechamiento económico directa o indirectamente de la utilización. El Derecho de Intérprete aparece con el advenimiento de la Radio, y, pos-

teriormente, se amplía con la Televisión. Es diferente de los aspectos laborales de las peticiones del artista.

Se refiere fundamentalmente al reconocimiento de un derecho moral (identidad e integridad de la interpretación), de un derecho pecuniario y a establecer sanciones civiles y penales a los transgresores del derecho moral y pecuniario, de los artistas intérpretes o ejecutantes.

En esta obra documentada y sistemática, con bibliografía en español, portugués, italiano, inglés y francés, el autor expone el tema con amplio conocimiento, y delimita las pautas que se deben seguir en nuestro país, para el reconocimiento del Derecho de Intérprete. Asimismo, ha elaborado un Anteproyecto de Ley, en el cual se considera artista intérprete o ejecutante:

a) Todo actor, cantante, músico, bailarín u otra persona que represente un papel, cante, recite, declame, interprete o ejecute en cualquier forma una obra literaria o artística.

b) Los artistas de variedades, así no ejecuten una obra literaria o artística.

b) Los deportistas profesionales, cuando sus actuaciones son radiodifundidas, televisadas o difundidas por otro medio técnico análogo, gozarán de amparo, en lo que concierne al derecho pecuniario.

El Dr. Mario Alzamora Valdez, en el Prólogo de la obra expresa: "Creo que el trabajo del Dr. Juan Mariátegui —realizado con esmero y pulcritud— aparte de sus méritos intrínsecos, abre camino hacia un nuevo campo para la investigación jurídica entre nosotros".

Francisca Santolalla Fernández

César Vallejo. *Novelas y Cuentos Completos*. Francisco Moncloa Editores S. A. Lima, 1967. 325 pp.

De menor fortuna entre los lectores que su extraordinaria poesía, la prosa de César Vallejo requería del volumen que con necesario rigor la recogiese íntegra. Este libro cubre, pues, un vacío bibliográfico que era notorio.

"Escalas melografiadas", "Fábula salvaje", "El Tungsteno", "Hacia el reino de los sciris", "Paco Yunque" y cuatro cuentos inéditos, constituyen la prosa completa de Vallejo. Las "Escalas" son de 1923, los últimos cuentos de 1936.

Estos diversos textos revelan por lo menos una doble motivación: el especial tratamiento idiomático en los dos primeros libros, y la intención crítica o social en los demás. Es claro que a partir de "El Tungsteno" (si bien hay textos cronológicamente anteriores que ya anuncian esa intención), Vallejo había decidido utilizar la prosa dentro de las pautas críticas del "realismo socialista".

Los primeros textos —que recorren experiencias de la cárcel y de su vida en Lima—, denotan un tratamiento idiomático muy peculiar. El mecanicismo que utiliza Vallejo está impregnado de una suerte de prosa poética, de atmósfera verbalmente densa y plástica. Es obvio que los resultados no son muy halagadores: el rebuscamiento y cierto exotismo verbal no aseguran la eficacia, ni siquiera la intención poética. Una suerte de tremendismo verbal orilla comúnmente el mal gusto. Vallejo está en estas prosas de "Escalas" decidido a captar "en profundidad" situaciones o estados de ánimo que se esfuerza por proyectar en ideas generales.

En todo caso, resulta inevitable referir la prosa de Vallejo —to-

da su prosa— a su propia poesía, y, por cierto, a sus ideas sobre la literatura. De tal modo que estos primeros textos podrían ser asumidos como experiencias de nuestro poeta en el uso del lenguaje. Es curioso observar cómo aquí Vallejo recurre a contextos muy populares y, no obstante, el gusto literario, la intención literaria, hurga en un vocabulario rebuscado, estridente.

"Fábula salvaje", a pesar de su argumento más coherente, tampoco elude esta suerte de patetismo desnudo y de un solo plano que Vallejo prefiere para su prosa.

"El Tungsteno" también recurre a ese tipo de escenas (como la pesadilla de Benites), si bien aquí la intención es marcadamente otra. Vallejo está aquí decidido a hacer una novela, una novela crítica y dedicada a un amplio público. Los resultados literarios son bastantes discutibles, pues aparte de la simple estructura narrativa —que no logra crear una tensión literaria— la narración es escueta, de una "objetividad" empobrecedora. "Sabiduría", una primera versión del capítulo I de la novela, revela una sobrecarga de patetismo que, ya en la novela, Vallejo limó.

"Hacia el reino de los sciris", de ambientación incaica, es asimismo una narración bastante esquemática, al parecer inconclusa.

En cambio, "Paco Yunque" parece ser el mejor cuento de Vallejo. Escrito, sin fortuna, como "cuento para niños", "Paco Yunque" sí logra tensión dramática y una ternura abrupta, desnuda. La narración es más económica, más tensa, y por eso el mensaje

social se transparenta gradualmente, impactando al lector. Los cuentos inéditos revelan también esta economía verbal si bien no alcanzan aquella tensión.

La prosa de Vallejo, es evidente, no es una prosa de especial calidad, y es notablemente inferior aun a sus primeros trabajos poéticos. No obstante, mantiene un interés lateral, pues a través de ella es posible completar la imagen de este escritor. Tanto por sus opciones idiomáticas como por sus ideas de una literatura social, ideas que no tuvieron cauce directriz en su poesía.

Es curioso, por lo demás, cómo esta prosa de intención preceptiva, social, aparece ahora inscrita en una etapa ya concluida de la literatura. Lo cual no hace sino contrastar con mayor evidencia la distancia de esta prosa con su poesía que es, por cierto, mucho más que "poesía social". En todo caso, el libro adquiere validez porque acentúa el conocimiento de quien es nuestro más importante creador.

Julio Ortega

Ortiz de Zúñiga, Iñigo... Visita de la provincia de León de Huánuco en 1562, Huánuco, Universidad Nacional "Hermilio Valdizán" 1967, 433 p.p. (adjunta mapas y cuadros comparativos).

La evidencia de nuevas fuentes para la historia y etnología andinas tomó cuerpo cuando en 1964 la Casa de la Cultura publicó la **Visita hecha a la provincia de Chuquito...**¹, en adelante se avivó el interés por este tipo de documentos que, alejados de la simpática y manoseada "crónica", venían cargados de información lúcida y directa del quehacer cotidiano de la colonia. La que hoy comentamos es publicación de una universidad provinciana, su esfuerzo es doblemente loable en tanto que a partir de su propio ámbito descubre posibilidades de investigación a todo especialista del área andina, además, ha sabido aprovechar la permanencia del Instituto de Estudios Andinos

que aportó la calidad de sus miembros para el cuidado de una edición que sin duda la prestigia.²

"La visita de la provincia de León de Huánuco" está complementada por a) índices onomástico, geográfico y etnológico, b) cuadros comparativos y mapas y c) ensayos a cargo de especialistas en Historia, Arqueología, Demografía, Etnobotánica y Etnohistoria del área andina; en ellos se analiza las posibilidades de estudios que presenta el documento en cada una de las disciplinas señaladas.

El carácter del documento está definido por el propio Felipe II: "Por que habiéndose de dar orden en los repartimientos de

(1) Diez de San Miguel, García... **Visita hecha a la provincia de Chuquito**, Lima, Casa de la Cultura del Perú, 1964.

(2) Se anuncia la aparición de un segundo tomo con la visita de Iñigo Ortiz a los yachas y mitimaes de Huánuco.

los indios de las provincias del Perú en lo de la perpetuidad o en otra cualquier manera es necesario tasar y declarar justamente los tributos rentas y derechos que los indios han de pagar para que esto se pueda hacer más justificadamente." ³ Se trata, pues, de una encuesta burocrática, una **visita general** que encuadrada en el marco de la época significa un ajuste administrativo en el intento de aumentar las rentas reales y consolidar el poder estatal en donde se habían hecho fuerte las encomiendas.

La indagación va a llevar duras críticas a la organización española que empieza a plasmarse sobre los despojos de la hueste conquistadora, la inevitable comparación con el Tawantinsuyu (tan recientemente fenecido) coloca a los encuestadores en el papel de registrar el resultado de su propia "conquista": "En cuanto al tercer capítulo de la dicha instrucción de que si son al presente más o menos indios que en el tiempo del ynga dijo que en tiempo del ynga los que de este repartimiento se llaman chupachos solían ser cuatro guarangas que son cuatro mil indios y al presente estas cuatro guarangas son seiscientos ochenta y tres indios casados que tributan..." ⁴ Es de notar que frente a esto la recomendación oficiosa de Ortiz señalará tan sólo la conveniencia de aprovechar las tierras con una redistribución de la mano de obra, cosa que más adelante llevaría a cabo Toledo: "Pareció por vista de ojos que solos estos pocos indios tienen muchas y muy buenas tierras y en ellas hechas sus sementeras

y que podían hacer más siendo más indios es tierra muy buena para ganados y ovejas cabras y vacas" ⁵. A lo dicho hay que agregar algo interesante, en 1549 Paucar Guaman, Querín y Xulca Condor, curacas de los chupachos declaran a renglón seguido "lo que daban al ynga" y "lo que dan" a su encomendero Gómez Arias de Avila; la comparación de ambos tributos revela circunstancias sorprendentes; de ser cierta la información, el Tawantinsuyu aparece organizando cuidadosamente el trabajo de los hipotéticos "cuatro mil indios" que se atribuye a Huánuco prehispánico, hay un acento en el reclamo de labor para cada chupacho: "...Más daban cuarenta carpinteros para hacer platos y escudillas y otras cosas para el ynga y lo llevaban al Cuzco. Más daban cuarenta olleros para hacer ollas y las llevaban a Guánuco. Más daban sesenta y ocho indios para guarda del tambo de Guánuco." ⁶; a su vez Gómez Arias exige la entrega de productos elaborados o abastacimientos sin tener en cuenta las posibilidades que los indios encomendados tenían de cumplirlas: "Más cada quince días veinte costales hechos de cabuya... Más le dan cada quince días cuarenta pares de alpartas de cabuya... Más le dan cada quince días cincuenta panes de cera..." ⁷. No obstante no hay quejas contra el amo español, sus criados o el curaca (aunque cabe dudar de la veracidad de los informantes que a la salida del visitador quedaban indefensos), apenas si toda quejella parece dirigida a los mestizos que desde su incómoda posición entre dos mundos empie-

(3) Ortiz de Zúñiga, Iñigo...
Visita de la... p. 16.

(4) Ibidem p. 35.

(5) Ibidem p. 109.

(6) Ibidem pp. 305-306.

(7) Ibidem pp. 306-307.

zan a manifestar su hostilidad a la sociedad indígena ⁸.

Pero, por encima de todo, esta visita resulta importante cuando nos habla de los curacas, son ellos el sujeto de la encuesta, se les reconoce como el punto de partida de toda la organización política de la Colonia. A través de los curacas se concreta el dominio sobre la sociedad vencida, son el mando intermedio en el virreinato, su prestigio que se enraizaba en antecedentes pre-incaicos se transforma pero no decae (hasta parece que aumenta) en la Colonia. "La Visita"... tiene un documento sintomático que refiere este proceso al "derecho de sucesión" de los curacas, en él se aprecia las trabas que impuso el gobierno de los incas interviniendo de manera definitiva en la vacancia de un curacazgo: "Que muriendo el cacique principal si tenía hijo grande que pudiese mandar no se osaba de su autoridad entrar en el señorío hasta ir al Cuzco personalmente al ynga para que le diese licencia y silla de su cacicazgo y así el ynga se lo daba y si el hijo del cacique era muchacho y no para mandar lo llevaban al Cuzco y el ynga nombraba un deudo o pariente más cercano del cacique muerto que fuese cacique en su lugar y éste lo era en tanto que vivía y no lo quitaba y que en la sucesión de los bienes los padres a los hijos y estas chacaras se las había dado en la fundación de los pueblos y que las tierras nuevas que había las repartían los curacas y que no teniendo hijos sucedían los hermanos y parientes más propincuos y que no los teniendo sucedían las mujeres y no teniendo mujeres ni parientes les daban los caciques a otros indios" ⁹. Al parecer la inva-

sión española que destroza la maquinaria estatal, da bríos a los curacas para que en plena crisis organicen un nuevo status, es así como don Cristóbal Xulca Condor muestra una "familia" con un record total de siete mujeres: "...el dicho don Cristóbal cacique principal de cuarenta años casado su mujer se llama Ana Callis de treinta y cinco años no tiene en ella hijos tiene una manceba que se llama Marina Pampayana de treinta años tiene en ella dos hijos que se llaman Miguel Porosongo de ocho años otro Juan Cocha Condor de tres años tiene en Huánuco otra manceba que se llama Caxaguacac que no es cristiana muy vieja no tiene de ella hijos tiene otra india su criada que se llama Barbora Pomallano de veinticuatro tiene de ella una niña que se llama María Chacara de un año tiene el dicho don Cristóbal otra hija que se llama Francisca Pilco de doce años hija de una india que se huyó que se llamaba Guachocaxa puede haber diez años tiene otro hijo que se llama Cristóbal Ruco diecisiete años soltero su madre de éste se casó con otro indio en Queros tiene el dicho don Cristóbal otro hijo que se llama Pedro Cochacondor de doce años hijo de la india que se ahorcó como está en la dicha cuenta antes de ésta..." ¹⁰.

El documento de Huánuco es también una agradable caja de sorpresas con respecto a información nueva: aparece una medida de peso (?) poco común: "...seis yçangas de papas..." ¹¹, surge la importancia de la huaca Huanacaure fuera del ámbito cuzqueño ¹², se hacen notorios los elementos de una sociedad en conflicto: indios hui-

(8) Ibidem pp. 67-77.

(9) Ibidem p. 25

(10) Ibidem p. 168.

(11) Ibidem p. 98.

(12) Ibidem p. 27

dos¹³, suicidios¹⁴, etc. En resumidas cuentas, la visita de los chupachos resulta un sólido testimonio de las relaciones de dependencia de esta etnia con

(13) Ibidem p. 259.

(14) Ibidem p. 168.

OSCAR LEWIS

Los hijos de Sánchez

Un mundo de violencia al que están condenados a sobrevivir grandes grupos humanos al margen de importantes ciudades, particularmente en aquellas que integran el orbe del subdesarrollo, está magistralmente expuesto en un libro de índole documental y de evidente valor literario que ha conmovido a quienes lo han leído. En las quientas páginas que lo conforman, su autor vierte el testimonio oral de una familia mexicana de la barriada de Bella Vista, que cuenta con lujo de detalles su experiencia vital.

Los hijos de Sánchez(1) titula su obra el destacado antropólogo estadounidense Oscar Lewis, quien después de una larga experiencia puertorriqueña y mexicana, ha señalado con rigor científico los caracteres de una sociedad limitada por tremendas presiones externas que la obligan a desarrollar lo que él llama la **cultura de la pobreza** y que tiene tanto virtudes como defectos inherentes a su **status**.

En un artículo publicado últimamente Lewis, sintéticamente, afirma que la **cultura de la pobreza** se da en diversos contex-

tos históricos, pero en las condiciones siguientes: "1) economía monetaria, trabajo asalariado y producción con fines utilitarios; 2) índice elevado y constante de subempleo y desempleo para el obrero no especializado; 3) salarios bajos; 4) carencia de organizaciones sociales, políticas o económicas, ya sean privadas o estatales, para el auxilio de la población de ingresos reducidos; 5) régimen de parentesco más bien bilateral que unilateral, y, por último, 6) la existencia de un sistema de valores en la clase dominante que propone la acumulación de riqueza y propiedades, acentúa la posibilidad de ascenso en la escala social y el ahorro y explica la indigencia económica como resultado de la incapacidad e inferioridad personal"(2).

Los hijos de Sánchez, dividido en tres partes, tiene un prólogo y un epílogo. Las tres partes mencionadas recogen el testimonio de la vida de Manuel, Roberto, Consuelo y Marta, hijos de Jesús Sánchez, quien cuenta, también, su historia y está vertida en el prólogo y en el epílogo.

(1) Lewis, Oscar. **Los hijos de Sánchez**, México, Joaquín Mortiz, 1966, 521 p., sexta edición.

(2) Lewis, Oscar. **La cultura de la pobreza**. En: Mundo nuevo, No. 5, Nov. de 1966, p. (36).

La biografía de cada uno de los "protagonistas" de esta obra fue grabada en cinta magnetofónica por Lewis. La versión escrita tiene sólo ligeras modificaciones —no conceptuales, por cierto, sino meramente formales— que corresponden a la técnica de "montaje" que, usada por el cine, primero, ahora emplea con éxito la literatura. Aunque, Lewis, no ha pretendido "crear" una obra literaria, lo es de suyo, tanto por sus características formales cuanto por su profundo mensaje. La "denuncia" vigente en la narrativa actual toma en esta obra caracteres patéticos y pone de relieve la calidad y la condición humana, así como la tabla axiológica de una sociedad cuyo nivel es inferior al de los pueblos primitivos.

Jesús Sánchez, empieza su historia: "Puedo decir que no tuve infancia." (p. 3) y luego, en el atardecer de su vida añade: "Todo lo que hago es trabajar y cuidar de mi familia. Nunca voy a fiestas. Sólo una vez, cuando vivíamos en la calle de Cuba, fui a una fiesta que hacían personas de la misma vecindad donde yo estaba. Allí bailé un poquito..." (p. 9).

"Cuando tenía trece años, o así, tenía yo unos amigos más grandes que yo y quisieron llevarme a Tintero, con las prostitutas..." dice Manuel (p. 37). "Un casamiento por lo civil cuesta menos que el de la Iglesia, pero es más bien que uno rehuye las responsabilidades legales. Tenemos muy pegado el dicho aquel: "La ilusión del matrimonio se termina en la cama", agrega Manuel (p. 60).

Roberto: "Empecé a robar cosas de mi propia casa cuando niño." (p. 61). "No hay un sólo Estado en la República en que yo no haya puesto el pie. Y me

he ido a la frontera en dos ocasiones..." (p. 86). Por supuesto, que ambos casos no están ligados: el primero, parece ser motivado por un trauma síquico; el segundo, lo estimula la necesidad en encontrar un mejor horizonte, aunque inútilmente.

Consuelo: "Yo no sé que mi padre se haya presentado en la escuela ni una sola vez durante los años que estuve en la primaria. Nunca supo nada de lo que sucedía en la escuela..." (p. 116). "En la vecindad, por distintas razones, casi siempre había un baile. Pero por supuesto mi papá no nos dejaba salir." (p. 123). "No es cierto, papá, yo nunca tomo nada. —Sentí un latigazo en pleno rostro..." (p. 130).

Marta: "Hay vecindades como la Ciudad Perdida; como media manzana de puras casuchas de madera y el suelo de pura tierra. Bella Vista está reina al lado de aquella." (p. 147). "Nadie me aconsejó, máxime que me veían jugar siempre con hombres; unos no sólo juegan, sino se aprovechan para tentar a uno" (p. 153).

En la segunda parte, Manuel cuenta: "Cuando veo como viven otras gentes... casas bonitas en el cine, en las revistas, en las colonias de gente rica, cuando veo que existen tantos lujos y se puede vivir con tanta comodidad, uno se siente desgraciado..." (p. 181). Y en la tercera parte Manuel, nos dice:

"En lugar de tratar de elevar la moral al individuo aquí tenemos por lema: "Si yo soy gusano, al otro lo hago que se sienta piojo". De veras, aquí siempre debe uno estar más arriba" (p. 343).

"Hice mi Primera Comunión ahí en la cárcel a la edad de veintiún años. Para hacerla como la hacen los pequeños, nos

dieron una vela y una estampa..." (p. 393), dice Roberto en la tercera parte del libro.

"Siempre tuve aspiraciones de llegar a "algo", diferente de lo que hasta entonces conocía..." (p. 436), cuenta Consuelo en la tercera parte.

"Yo soy muy rencoroso y tengo mucho en contra de mis tres hijos...", finaliza Jesús Sánchez (p. 495, comienzo del epílogo).

Después de tan dramática narración, cuyo contenido supera a la ficción, ¿cabe hacer un análisis literario: estético o estilístico? Resulta obvio; su contenido, el mensaje que encierra es suficiente. Claro que se trata de un **documento** antropológico y no de una novela. Sin embargo, cuánta afinidad se advierte con la narrativa reciente en hispanoamérica. Aunque su temática es distinta se alinea junto a **La ciudad y los perros**⁽³⁾ de Mario Vargas Llosa y a **Con las prime-**

ras luces⁽⁴⁾ del uruguayo Carlos Martínez Moreno. Aquí, también, —en **Los hijos de Sánchez**— está expresada la versión hispanoamericana de ese otro mundo de alienación y violencia que presenta Frantz Fanon en su ensayo **Los condenados de la tierra**⁽⁵⁾.

Así, el documento antropológico, la novela realista que emplea las técnicas en boga o el ensayo sociológico, nos muestran en similar manera, todas las lacras que presentan las estructuras actuales de nuestros países, y, son, en esencia, una advertencia y un llamado para la formación de una sociedad más justa, donde el hombre sea plenamente humano.

José Felipe Valencia-Arenas

(3) Vargas Llosa, Mario. **La ciudad y los perros**, Barcelona, Seix Barral, 1963.

(4) Martínez Moreno, Carlos. **Con las primeras luces**, Barcelona, Seix Barral, 1966.

(5) Fanon, Frantz. **Los condenados de la tierra**, México, Fondo de Cultura Económica, 1963.

FRANCISCO IZQUIERDO RÍOS **Santi, el Viborero**

Narraciones. Colección de Narradores Peruanos.

Ecos, Editores, Lima, 1967.

Francisco Izquierdo Ríos (1910) es uno de nuestros principales narradores regionalistas de hoy. El escenario, y el tema, de su obra en prosa es el difícil y complejo mundo de la selva, de la región amazónica del Perú. Difícil porque mucha literatura ha intentado asumir el tema sin mayor fortuna. En el caso de Izquierdo Ríos la narración logra comúnmente salvar el escollo del peso regionalista, y en varios momentos nos entrega

cuentos y páginas de real eficacia literaria.

En Izquierdo Ríos el escollo es salvado por un proceso literario adecuado: sus cuentos asumen de frente situaciones y personajes para revelar conflictos típicos, en una prosa directa y nerviosa, en una atmósfera tensa. Estos cuentos, pues, transparentan con fortuna el drama humano de individuos concretos. De aquí que en Izquierdo funcione fundamentalmente la in-

tención más clásica del narrador: el revelar la compleja vida humana en un marco concreto.

Con sencillez, la prosa franca de Izquierdo nos introduce con rápidas pinceladas en el mundo intrincado de la selva. Mientras leemos estos cuentos, tenemos la firme impresión de seguir a un cronista: el autor recorre o evoca —en un ligero tono legendario— los sucesos y personajes que la selva configura. Así, este regionalismo no recarga sus tintas. Coinciden, sin violencia, los niveles del ambiente, la situación y el drama.

Los quince relatos de este libro recorren y muestran distintos planos literarios. Desde la recreación imaginaria hasta la anécdota localista que toma forma de crónica. Izquierdo Ríos capta situaciones mínimas, cotidianas, enmarcándolas en el proceso lineal, abierto, de su prosa. No es tema fundamental de Izquierdo Ríos, en estos cuentos al menos, la famosa "lucha del hombre con la naturaleza"; simplemente porque este narra-

dor escribe sus cuentos "desde adentro": su tema es, por eso, la lucha por la concreta existencia en el nivel más cotidiano. Lo cual no impide el toque fantástico, legendario, como en el cuento que da título al libro, o en historias de aparecidos y prestigios típicos de la selva, que nimbán lo cotidiano.

Y en la corriente temática de una "lucha cotidiana por la existencia", no es pues extraño que el trabajo sea un tópico constante en estas prosas. El hombre selvático, en la prosa de Izquierdo, aparece así siempre en función de la selva: a través del trabajo o sea en su manera de participar, diferenciándose, en un medio que es su contexto vital.

Son, pues, narraciones que logran captar el interés del lector porque reflejan, de una manera sencilla y abierta, el rico mundo selvático, humanizado aquí por la presencia constante del individuo definiendo su peculiar estilo de vida.

Julio Ortega

MARIO BENEDETTI **Contra los puentes levadizos**

Editorial Alfa, Montevideo, 1966.

Al hablar del uruguayo Mario Benedetti, y desde estas latitudes, forzosamente se nos viene a la mente el recuerdo de Sebastián Salazar Bondy: coetáneos ambos, infatigables, casi vecinos estéticos y cultivadores de varios géneros.

Y al igual que el peruano, MB respeta fielmente la sentencia dariana, de que la primera ley del creador es crear. Pues con la misma constancia con que Salazar Bondy nos solía acostumar, el escritor uruguayo no declina en ningún momento el ejercicio de la pluma.

Contra los puentes levadizos se denomina su nuevo libro de versos y en él el autor se presenta como el eterno refractario a toda retórica, tal como ya le conocemos. En efecto, pertenece a ese sector de la poesía hispanoamericana que no guarda parentesco alguno con el lirismo y el lenguaje tradicionales, y cuyos ancestros remotos pueden ser —como ocurre con toda la poesía esencialmente antirretórica— Dadá o los francos tiradores del humor negro.

Renente a la más mínima gala, MB eleva su voz directa-

mente desde la realidad, pero con total preeminencia de lo humano; acá no hay cabida para los otros reinos de la creación. Estamos, pues, ante un poeta antropocéntrico y, por añadidura, fidelísimo testigo de su siglo. Y si bien existencial, practica más bien la inspección ocular, en vez de la recóndita introspección.

En fin, tantas son las cargas y tensiones de hoy, que comprendemos y justificamos que este poeta tenga sólo aliento para los de su especie, ya que sería mucho pedirle más. (Tal vez vendrán mejores tiempos —y bien él lo sabe— en que habremos el debido sosiego para reflexionar sobre los seres de los otros linajes, y escribir por igual acerca de sus dramas cotidianos y angustias internas, como ahora solamente hacer con los nuestros).

Ahora bien, MB comprometido enteramente con su estirpe, justo es que clame primeramente contra la inveterada alienación; y lo hace desde el poema inicial, mirando largamente hacia atrás, hasta los tiempos de los primeros amos; y arrancando una sombría letanía en que enumera uno a uno a los infelices de la época, remata diciendo:

**comprenderán ustedes que en
(esas condiciones
eran imprescindibles los puen-
tes levadizos**

Pero estos problemas de la enajenación, del aislamiento, que separa la ciudad del prado sosegado, como son los puentes levadizos, persisten, aunque a medias, hoy en día, por culpa exclusiva de nuestros propios semejantes en general. El poeta sale al encuentro de tal situación, y acá está precisamente la clave de su credo: "Puedo per-

manecer en mi baluarte/en ésta o en aquella soledad sin derecho..." O más adelante: "Puedo asomarme al tiempo/a las nubes al río/perderme en el follaje que está lejos". Y, en seguida, hace patente el sentido de su vida y de su obra:

**pero me consta, y sé
y nunca lo olvido
que mi destino fértil
(voluntario
es convertirme en ojos
(boca manos
para otras manos bocas y
(miradas**

Así bajo la égida de la comunicación, MB adentra al lector en su mundo, que es el humano tal como el que vivimos hoy, esto es, erizado irremediamente de excrescencias, rencores, soledades, y, sobre todo, de prójimos siniestros. En efecto, en este valle, el que le ha tocado vivir al poeta, los injustos avasallan a los justos, y ello ocurre de tal modo que la imagen del ser avieso cubre todo, y termina por ser el prójimo en sí, como sucede en el asfixiante texto titulado "Sabe vengarse".

Estamos ante un alma trepada de dudas y temores. Por una parte, fe absoluta en la Arcadia futura, y, por otra, gran pavor de no alcanzarla. Por último, en "Habanera", su exaltación, su duda y su fe se suceden rápidamente ante una nueva realidad, que no es la suya; reconociendo que el peso existencial le frustra la adecuación perfecta, para luego abrigar la esperanza que en un futuro probable habrá un entendimiento entre él y la arquetípica realidad recién nacida.

Carlos Germán Belli

NOTICIA SOBRE LOS COLABORADORES DE ESTE NUMERO

WALDEMAR ESPINOZA SORIANO.— Historiador peruano. Acucioso investigador. Catedrático de la Universidad Nacional del Centro del Perú.

ARTURO DEL HOYO.— Escritor y crítico español. Su interesante estudio sobre *Ciro Alegría* y su *Obra*, que se publica en este número de la revista, es el Prólogo a la edición de las **Novelas Completas** del escritor peruano, hecha por "Aguilar", Madrid, España, 1959.

MOSHE LAZAR.— Director de los Departamentos de Lenguas Romances y de estudios Iberoamericanos de la Universidad Hebrea de Jerusalén. Realizó en 1966 una gira de estudios de seis semanas por quince países de América Latina. En Lima, en la Casa de la Cultura, ofreció el 13 de agosto del año mencionado la conferencia sobre Rubén Darío, "con motivo del 50 aniversario de su muerte", que se publica en este número de la **Revista Peruana de Cultura**. Dicha conferencia fue auspiciada por la Asociación Nacional de Escritores y Artistas (ANEA) que, por entonces, presidía el recientemente fallecido novelista *Ciro Alegría*, y por nuestra Casa. El ilustre humanista hebreo tuvo la gentileza de dejarnos el original de su notable ensayo.

ESTHER M. ALLISON.— Poetisa, periodista y educadora peruana. Autora de cuentos y de libros de poesía. Se doctoró en Letras con una tesis sobre Rubén Darío.

FRANCISCO E. CARRILLO.— Peruano. Poeta, crítico, editor y profesor universitario. Ha publicado libros de poemas y antologías de narraciones. Dirige la revista de poesía **Harauí**.

JULIO ORTEGA.— Poeta, crítico y periodista peruano. Autor de obras de teatro, de cuentos y poesía.

JOSE M. B. FARFAN.— Lingüista. Jefe del Instituto Nacional de Lenguas Andinas, Museo Nacional de la Cultura Peruana.

FRANCISCA SANTOLALLA FERNANDEZ.— Peruana. Bachiller en Derecho.

JOSE FELIPE VALENCIA-ARENAS.— Peruano. Escritor, profesor y crítico de arte.

LUIS MILLONES.— Peruano. Historiador y especialista en Ciencias Sociales. Catedrático de la Universidad Nacional de Huánuco.

CARLOS GERMAN BELLI.— Poeta peruano. Premio Nacional de Poesía. Ha publicado, entre otros libros: “¡Oh Hada Cibernética!”, “El Pie sobre el Cuello” y “Por el Monte Abajo”.

Publicaciones de la

CASA DE LA CULTURA DEL PERU

Director: Dr. Fernando Silva Santisteban

Jefe : Francisco Izquierdo Ríos

REVISTA PERUANA DE CULTURA

CULTURA Y PUEBLO

UNMSM-CEDOC

3916



Esta Revista se terminó de imprimir el 14 de Junio de 1967, en los Talleres Gráficos P. L. Villanueva, S. A., Reg. Ind. 9796 - Jirón Yauli 1440-50 - Chacra Ríos - Lima, Perú.

P

