

1

Universidad Nacional Mayor
de San Marcos

- 2 DIC. 1964

BIBLIOTECA CENTRAL
CVA P-10

*REVISTA
PERUANA
DE
CULTURA*

ORGANO DE LA COMISION NACIONAL DE CULTURA

3

UNMSM-CEDOC

REVISTA PERUANA DE
CULTURA

3



ORGANO DE LA COMISION NACIONAL DE CULTURA

UNMSM-CEDOC

LA REVISTA PERUANA DE CULTURA
aparece trimestralmente.

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

UNMSM-CEDOC

REVISTA PERUANA DE CULTURA

ORGANO DE LA COMISION NACIONAL DE CULTURA

No. 3

LIMA

OCTUBRE 1964

<i>Nota Editorial</i>	2	
<i>Homenaje a Alberto Ureta</i>		
Variaciones sobre Ureta	3	FRANCISCO BENDEZU
Pequeña antología poética	8	ALBERTO URETA
Noticia bio-bibliográfica	15	ARTURO CORCUERA
<i>Commemoración de don Pedro de Peralta y Barnuevo</i>		
Lima Fundada: Teoría y táctica	18	LUIS ALBERTO SANCHEZ
La ciencia y la técnica en la filosofía	60	FRANCISCO LI CARRILLO
Poemas	74	SEBASTIAN SALAZAR BONDY
Todas las sangres	78	JOSE MARIA ARGUEDAS
Vida y Muerte en la Poesía de Javier Heraud	94	JOSE MIGUEL OVIEDO
<i>En el centenario de Unamuno</i>		
Universalidad de lo Hispánico: Lo Castizo	113	PERCY GIBSON PARRA
El arte precerámico de Huaca Prieta	121	JUNIUS B. BIRD
<i>Notas y Comentarios</i>		
Uno o muchos libros	130	BLANCA VARELA
Un movimiento nativista del siglo XVI: el <i>Taki Onqoy</i>	134	LUIS MILLONES SANTA GADEA
De "Taki Parwa" a "Taki Ruru"	140	JOSE MARIA ARGUEDAS
<i>Crítica de libros</i>	145	ABELARDO OQUENDO, ALBERTO ESCOBAR, S. SALAZAR BONDY, FRANKLIN PEASE G. Y.

Ninguna figura de las letras del Perú contemporáneo merecía más un homenaje que don Alberto Ureta y al poeta, que en breve cumplirá los ochenta años de edad y cuyo prestigio no ha sufrido eclipse en el curso de los años, y más bien se ha ido afianzando y extendiéndose, seguramente nada será más grato que comprobar que quienes han colaborado en este homenaje son dos representantes de las nuevas generaciones de poetas peruanos.

La celebración el próximo mes del tercer centenario de Peralta y Barnuevo dará motivo, como es usual, a nuevos enjuiciamientos y valoraciones de su obra, lo cual, tratándose de un escritor multifacético, suscitará sin duda una igual diversidad de reacciones. Por ello, y no siendo posible dedicar íntegramente un número de la REVISTA PERUANA DE CULTURA para reunir cierto número de ellas, nos proponemos ofrecer más adelante, como complemento del que aquí publicamos, otros ensayos y artículos en que halle expresión aquella variedad de pareceres y puntos de vista.

En una revista como la nuestra no habría lugar para ocuparse en todas las notabilidades de las letras y las ciencias que cada año son conmemoradas en el mundo. Sin embargo, una de ellas, Miguel de Unamuno, ha estado tan presente en la evolución del pensamiento y la literatura de este siglo y este continente y su posición polémica está aun tan viva y actuante que no podíamos menos de incluir, en ocasión del centenario de su nacimiento, unas cuantas páginas referentes a un tema en que Unamuno insistió repetidas veces y que en países como el nuestro ocupa el primer plano del interés y la preocupación intelectuales: el discutible problema de la identidad nacional y del destino de los pueblos en la historia.

Homenaje a Alberto Ureta

Variaciones sobre Ureta

por FRANCISCO BENDEZU

I

Largo y tormentoso —la guerra del 14, la revolución rusa, el fascismo— fue el período en que escribió Ureta su breve, apacible y luminosa obra poética. Ureta publica en 1911 su primer libro y cierra su ciclo creador en 1937. En 1946 sacó a luz la **Antología poética** de Losada, cuerpo en que el poeta reunió, a menudo con variantes de puntuación, léxico y disposición estrófica, las composiciones predilectas de sus cuatro libros de poesía: **Rumor de almas** (Lima, 1911), **El dolor pensativo** (Lima, 1917), **Las tiendas del desierto** (Lima, 1933) y **Elegías de la cabeza loca** (París, 1937). Desde aquella lejana fecha —1946— no ha vuelto a publicar ni sueltos ni en volumen nuevos poemas. Estamos, pues, frente a una obra concluida y, sobre todo, frente a una obra impar dentro de la literatura peruana, una obra que conserva a través de los años, y a pesar de ellos, por sobre modas, estilos y antagonismos de escuela, su frescura virginal, su impacto primigenio. ¿Cuál es el secreto del encanto inmarcesible de estos versos? ¿Qué don mágico les ha insuflado Ureta a sus criaturas? **A thing of beauty is a joy for ever**, decretó Keats...

A despecho de la rigurosa trabazón lógica de su discurso, Ureta expresa ensueños, fantasías, experiencias irreductibles por parte de alguien que no sea radicalmente poeta a la tonalidad de objetivación que poseen. En los pasajes más felices de su creación, Ureta casi alcanza el éxtasis contemplativo o arrobamiento místico que los antiguos llamaron ilapso:

que está tu alma de gris, como la arena eternamente gris de los caminos.

(Romero del Ideal...)

II

Cuando no sin sorpresa advertimos que tantos poetas de 1910 a esta parte han naufragado irremediabilmente en el olvido, invita a la reflexión (y asombra y alegra) el comprobar que —además de Eguren y algún otro más— por boca de este poeta modesto y altivo, excluido injustamente de varias antologías y que jamás buscó el aplauso, la poesía lírica peruana responde presente, límpida e insobornable. Ureta no pertenece a capillas literarias¹ ni milita en ninguna de las mezquinas facciones políticas que dan o quitan provisionalmente prestigio en nuestra patria. Ureta no se alistó —por admirable consecuencia a su voz interior— bajo las banderas de la inane, vocinglera e incoherente vanguardia de la década del 20 y he aquí que hoy su “poesía melancólica”, como acertadamente la ha caracterizado Augusto Tamayo Vargas, conmueve a hombres de todas las tendencias y en su música tierna y austera, profunda y delicada, momentáneamente relegadas al conjuro de su pureza diferencias literarias y disensiones ideológicas, comulgamos fervorosamente todos los que amamos la belleza y la bondad por sobre todas las cosas.

Ureta está más vivo que nunca, premio quizá a la fidelidad intransigente para consigo mismo y al coraje de cultivar sin trastienda ni cuidados espurios un tono menor personalísimo. “En nuestra literatura, en la que han resonado las épicas trompeterías de Chocano, el piano imitativo y algo ado-

1 La “protervia”, de que nos habla Víctor Andrés Belaúnde, fue más cenáculo amistoso que grupo movido por principios artísticos o políticos determinados.

cenado de los románticos y decadentistas postreros y la popular y castiza guitarra, Alberto Ureta, ingenuo, meditabundo, casi solitario, va tañendo en la sombra su flauta quejumbrosa.", escribía Riva-Agüero en 1917. Casi cincuenta años más tarde habría que agregar a la enumeración de Riva-Agüero los nombres gloriosos de Eguren, Parra del Riego y Vallejo y las hueras y anacrónicas falanges de estridentistas e indigenistas; el final del párrafo permanecería inalterable, pues Ureta —prodigioso nuevo flautista de Hamelin, "romero del Ideal", como en el título de una de sus poesías más célebres— continúa y continuará destilando su queja temporal y eterna como el rumor de la fuente machadiana. Ello significa, por otra parte, que estamos ante un poeta genuino, ante un poeta que ha pasado victoriosamente la prueba del tiempo y hoy, en el ocaso de una vida ejemplar, entrega la divina antorcha a los nuevos agonistas.

III

Con Ureta, históricamente, toma cuerpo y se afianza en nuestra poesía la influencia francesa, ya perceptible en don Pedro de Peralta y Barnuevo, pero que solamente con González Prada (en el aspecto formal, exterior) y, principalmente, con Eguren (en el aspecto sustancial) cobraría impulso, resolución, peso e incisiva agresividad. Pero Ureta, con marchar en esta dirección —que es una constante histórica en nuestras letras— no trasplantará moldes nuevos (utilizará los introducidos por González Prada) ni renunciará a los habituales motivos de composición de la poesía romántica finisecular (claustros góticos, castillos, abadías, flores marchitas) ni mucho menos, como Vallejo en el extremo límite de la disolución semántica, al borde del colapso sintáctico, practicará el convulsivo, dramático y alucinante libertinaje verbal de *Trilce*. Lejos de Ureta el vocablo raro o precioso, el építe-

to audaz y turbador, la rima inaudita, el arcaísmo obsesivo y espectral, el neologismo acuñado como respuesta a una urgencia expresionista, el fulgor catártico de la metáfora inusitada, el estado psíquico crepuscular o insólito, el acarreo sonámbulo de percepciones anómalas (¡sinestias de Baudelaire, paranoias de Rimbaud!), la armazón temeraria del poema, la articulación automática, el acento avasallador de la pasión. Todo en su arte es simple, calmo, liso, cernido, casi convencional. De su tesitura anímica podríamos repetir lo que sobre Tennyson, poeta caro a Ureta, dice Madeleine L. Cazamian: **La passion violente, soudaine, capricieuse et instable dont tant de poètes font leur divinité occupe rarement sa pensée; il est à presumer qu'elle occupa peu son cœur.** Pero alienta en los versos de Ureta tal corriente de sentimiento verdadero que, sin restricciones, nos damos por sarcidos con la autenticidad entrañable de sus vivencias de su ortodoxia formal, su conformismo en los temas, su ausencia de intensidad visionaria y la índole quizá demasiado mansa y resignada y un tanto plañidera de su personalidad poética.

Ureta ilustra el **Vulnerant omnes, última nécat** de los latinos con una dulzura que nos recuerda, por su tremante lirismo, los solos de piano del gran Jimmy Yancey y, por su doliente placidez, las tenues figuras femeninas de Macke:

Se quema el tiempo sin cesar. Las horas
caen hechas ceniza,
y ruedan al abismo de la nada
las dichas y las penas confundidas.
Cada hora que se quema es una lágrima,
alguna vez —muy rara— una sonrisa,
y siempre una amenaza que nos sigue,
y nos acecha al borde de la vida.

(Se quema el tiempo...)

Su poesía es, en última instancia, como ocurre en todos los poetas de raza, una grandiosa meditación sobre el tiempo²:

Es el más vano de tus sueños,
poeta, tu afán de eternidad.
También tus formas son de arcilla,
y el polvo al polvo volverá.

(Balada de la arcilla)

Su poesía —supremo mérito— concuerda plenamente con la concepción filosófica de la realidad y el tiempo que el poeta tan bella y sugestivamente ha expuesto en su ensayo inédito **Aventura de la imagen a través de la poesía**: “La realidad que contemplamos no es toda la realidad. Ella esconde otra, que no por ser menos visible, deja de ser también verdadera. Es ese gran misterio que envuelve y penetra todas las cosas y confiere un valor de eternidad a lo frágil y transitorio”.

De esa otra realidad casi inaprensible —vasto recinto sin tiempo— solamente los poetas guardan la llave. Y Ureta ha sido entre nosotros —hoy lo sabemos— uno de los más lúcidos usufructuarios de ese misterio que confiere perennidad a lo pasajero.

2 En 1950, en un homenaje que le tributó el Instituto Riva-Agüero, el propio Ureta, parafraseando un pensamiento de Anatole France, corroboraba anticipadamente nuestro aserto: “Evocación, ensueño, nostalgia; dolor de lo irreparable, anhelo de lo imposible. He ahí lo que los hombres llaman poesía”. (MERCURIO PERUANO, año XXV, vol. XXXI, N° 285, pág. 447.)

Pequeña Antología de Alberto Ureta

(Selección de FRANCISCO BENDEZU)

ROMERO DEL IDEAL...

*R*omero del Ideal: larga y estéril
jornada de dolor has emprendido.
Tus sandalias se han roto en la marchita
aridez del camino.

Las rosas primiciales y los buenos
jazmines que regaste con rocío
de juventud, de amor y de tristeza,
en las espinas del zarzal prendidos
has dejado en tu marcha.

Todo, desencantado peregrino,
hasta la senda azul de la jornada,
en tu desesperanza lo has perdido;
y te encuentras tan solo en el desierto
de tus vacilaciones y delirios,
que está tu alma de gris, como la arena
eternamente gris de los caminos.

IV

Oh, jardín ilusorio! Qué se han hecho tus flores?

Cuando contemplo, absorto, en mi ruta el declive
de la negra pendiente que nos lleva al Arcano,
el alma de las horas de mi infancia revive
en mi adusta tristeza, como un sueño lejano.

Oh, jardín de mi infancia! Qué se han hecho tus flores?

*Oh, jardín ilusorio! Qué se han hecho las flores
que pusieron su aroma sobre todas mis cosas,
y flordelisaron, cuando tenía amores,
mi nostalgia infinita con sus ensueños rosas?*

Oh, jardín de mi alma! Qué se han hecho tus flores?

I

*¡Pobre amor! No lo despiertes,
que se ha quedado dormido.
Hay en sus labios inertes
la tristeza del olvido.
¡Pobre amor! No lo despiertes.
Dios sabe cuánto ha sufrido.
¡Pobre amor! No lo despiertes,
que se ha quedado dormido.*

(De RUMOR DE ALMAS)

SE QUEMA EL TIEMPO...

*Se quema el tiempo sin cesar. Las horas
caen hechas ceniza,
y ruedan al abismo de la nada
las dichas y las penas confundidas.
Cada hora que se quema es una lágrima,
alguna vez —muy rara— una sonrisa,
y siempre una amenaza que nos sigue,
y nos acecha al borde de la vida.*

*Si es que sufres más tarde,
si el Destino de una ilusión te priva,
piensa —el poeta te lo dice— piensa
que al volar de los días,
cuando el pasado sea ante tus ojos
como una flor marchita,
han de quedar tan sólo
de todos tus dolores y alegrías,
un recuerdo muy tenue que se esfuma
y un puñado de tiempo hecho cenizas.*

NO IMPORTA QUE LA VIDA...

*No importa que en la vida deje el dolor su huella,
que en toda pena el germen de una sonrisa existe:
el lago más oscuro acaricia una estrella,
y la estrella más dulce es la estrella más triste.*

*Deja tu peso en tierra y aprovecha la calma
que viene entre la sombra del dolor escondida,
para sentarte al borde del río de tu alma
a ver pasar los sueños que corren con la vida.*

*Será, tal vez, la tarde, casi la noche, la hora
del misterio en que el alma se torna evocadora.
Y entonces, cuando todo pase ante tu mirada,*

*besa el agua en que flota tu dulce desvarío,
si acaso ves la imagen familiar de la amada
cruzar sobre las ondas fugitivas del río.*

VI

*Entre la sombra, como si fuera un asesino,
penetra lentamente el silencio en la estancia.
La ventana está abierta. La noche en el camino
como una rosa negra se deshoja en fragancia.*

*Pasa un alma aterida, y al pasar me ha rozado.
Un beso frío siente mi espíritu desierto.
—Por qué te vas? Hablemos... Y me habla del pasado
temblorosa y llorando, como se habla de un muerto.*

*La voz llama; y entreabre sus puertas mi memoria,
para oír el relato de la olvidada historia.
Y entonces, cuando intento perdonar los agravios*

*que aquel amor lontano me dejara en la vida,
en unos versos viejos que asoman a mis labios
resuelve su tristeza mi emoción contenida.*

LIED

*Aquél que pasó sin mirar las cosas
e ignora adónde ha de llegar al fin,
¡qué bien ha de dormir sobre las rosas
ajadas del festín!*

*Aquél que espera siempre en un risueño
panorama que alivie su dolor,
¡qué bien ha de dormir cuando en su sueño
surja el sueño de amor!*

*Y aquél que busca para su alma enferma
remedio que jamás ha de encontrar,
¡qué bien ha de dormir cuando se duerma
para no despertar!*

(De EL DOLOR PENSATIVO)

BALADA DE LA ESTRELLA

*Para cada uno hay una estrella,
que tarde o temprano llegará.
Todo está en saber cuándo pasa;
todo está en saber esperar.*

*Y cada estrella, desde lejos,
hace una señal.
Atiende a la tuya cuando venga.
Es la felicidad.*

*Abre tu ventana todas las noches,
y sondea la oscuridad.
Unos no vieron su mensaje,
otros lo dejaron pasar.*

*Para cada uno hay una estrella,
que tarde o temprano llegará.
Todo está en saber cuándo pasa;
todo está en saber esperar.*

BALADA DE LA ARCILLA

*Es el más vano de tus sueños,
poeta, tu afán de eternidad.
También tus formas son de arcilla,
y el polvo al polvo volverá.*

*Deja tu barro y habla al viento.
El eco, acaso, llevará,
sobre el azul, tu pensamiento;
sobre la noche, tu verdad.*

*Tal vez, de toda tu faena,
mañana sólo ha de quedar
lo que construyas en la arena*

*o lo que grabes en el mar
o lo que digas a la onda
o lo que sueñes sin hablar.*

BALADA DE GODIVA

*Sal, Godiva, a la calle,
que no hay ojos de ver,
en el caballo negro
que te ha mandado el rey*

*Las puertas han cerrado,
las ventanas también.
El Silencio te espera,
la Soledad con él.*

*¿Quién hay tras las persianas
de un palacio? ¿Quién ve
temblar tu carne rosa
sobre el negro corcel?*

*¿Quién ve la lluvia de oro
de tus rizos caer
sobre el encanto virgen
de tu desnudez?*

*¿Quién es el dichoso
que puede ver
temblar tu carne rosa,
Godiva, quién es?*

*Pasas y nadie mira,
miras y nada ves.*

*El Silencio te sigue,
la Soledad con él.*

*Mientras tanto los pobres,
que no te pueden ver,
saben que les ofrendas
tu desnudez.*

*Tu cuerpo virgen, bajo
tu cabellera, es
rosa en capullo de oro,
espuma de mujer.*

*Las puertas han cerrado,
las ventanas también.
El Silencio te sigue,
la Soledad con él.*

(De LAS TIENDAS DEL DESIERTO)

ESTABAS CONMIGO TODAVIA

*Estabas conmigo todavía
y eras ausencia ya.
Y venías en tu voz como un eco lejano,
que llega desde el monte o desde el mar.*

*Venías en tu mirada distante,
en tu indolente ademán,
en tu halo de cosas sin mañana,
que era ya un poco muerte y un poco eternidad.*

*Venías, sobre todo,
en aquella ansiedad
de los pobres viajeros que parten
sin saber adónde ni por qué se van.*

*Y te amaba en tu ausencia todavía presente,
como si fueras más
viva y más intacta en el recuerdo,
y más real.*

CUANDO ESTE YA EN LA BARCA

*Cuando esté ya en la barca
que me ha de conducir a la otra orilla,
sabrás que te esperé para este viaje
toda la vida.*

*Yo no sé si vendrás, ni si mi anhelo
despertará tu sueño de otro día.
Pero yo estaré allí con la misma ansia
de amor y paz que me dejó tu enigma.*

*Yo estaré allí, norte a la luz. Entonces,
el misterio que oculta la porfía
de tu loca aventura hará lumbre, y acaso
otra vez serás mía.*

(De ELEGIAS A LA CABEZA LOCA)

NOTA sobre los títulos de los poemas

En verdad ninguna de las composiciones de *Rumor de almas* y *El dolor pensativo* llevaba título originalmente; más tarde, en la "Antología poética" de Losada el poeta recurrió al usual expediente de intitularlas con el verso inicial. Cuando la poesía escogida por nosotros figura en la susodicha antología, damos la versión última, pero cuando no ocurre así damos la versión de la edición prínceps.

F. B.

Bio-bibliografía de Alberto Ureta

por ARTURO CORCUERA

- 1885 Nace en Lima el 7 de Abril de 1885. Hijo de Alberto L. Ureta y Victoria Ferrande.
- Ingresa al Colegio San Luis Gonzaga de la ciudad de Ica, donde realiza sus estudios de primaria y secundaria.
- Ingresa a la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- 1911 Publica su primer libro: "Rumor de Almas", Lima. Impreso en los Talleres tipográficos de "La Revista". Plaza Italia N° 440. Prólogo de Raymundo Morales de la Torre. Pórtico de José Gálvez.
- 1912 Concorre como Delegado de la Facultad de Letras al III Congreso Internacional de Estudiantes, celebrado en Lima.
- 1914 Desempeña el cargo de Secretario Privado del Presidente de la República, don Oscar R. Benavides.
- 1915 Publica "El Parnaso y el Simbolismo", Lima. Revista Universitaria.
- 1916 Empieza a dictar los cursos de Gramática y Literatura en el Colegio Nacional de Guadalupe.
- 1917 Publica "**El Dolor Pensativo**". Lima, Sanmarti y Cía.— Prólogo de Victor Andrés Belaúnde. Notas marginales.
- 1918 Se gradúa de Doctor en la Facultad de Letras y Filosofía de la Universidad de San Marcos, obteniendo el mismo año el título de abogado en la Facultad de Derecho. Publica su tesis para el doctorado en Letras: "Carlos Augusto Salaverry", Lima. Casa Editora Sanmarti y Cía.
- 1919 Ingresa como catedrático titular de Historia de la Literatura Moderna en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de San Marcos.

- 1920 Publica "Florilegio", San José de Costa Rica. Edición de "El Convivio". Introducción, por Víctor Andrés Belaúnde (Prólogo de "El Dolor Pensativo"). Comentarios.
- 1923 Publica "El Espíritu del Renacimiento", Lima, Sanmarti y Cía.
- 1924 Publica "Poemas", Lima. Editorial M. Lorenzo & Rego. ("Rumor de Almas" y "El Dolor Pensativo"). Comentarios.
- 1925 "La Desolación Romántica y Alfredo de Vigny", Buenos Aires, Separata de "Hamanidades", Tomo X, Imprenta y Casa Editora "CONI".
- 1930 Ocupa el Decanato de la Facultad de Letras de la Universidad de San Marcos. Publica "Un homme Representatif — Paul Valéry.— La muse Française, París, décembre. (Número dedicado a Paul Valéry).
- 1933 Publica "Las Tiendas del Desierto". Gil, S. A. Editores, Lima.
- 1934 Inicia su carrera diplomática como Cónsul General en Madrid, España.
- 1935 Asiste en representación de la Universidad de San Marcos al XXVI Congreso Internacional de Americanistas, reunido en Sevilla, en el que presentó la ponencia sobre "El Enigma de Amarilis", la poetisa peruana que, en el siglo XVII, escribió una famosa epístola en verso a Lope de Vega.
- 1938 Es trasladado a Lisboa con el mismo cargo de Cónsul General.
- 1939 Vuelve a Madrid con el mismo cargo.
- 1941 Publica "Antología Poética", Madrid. Ediciones Patria, Cuaderno de Poesía. Prólogo de Jesús Nieto Pena.
- 1944 Es nombrado Cónsul General en Buenos Aires, de donde fue transferido a Lisboa con el carácter de Encargado de Negocios.
- 1946 Publica "Antología Poética", Buenos Aires. Editorial Losada.
- 1950 Es elegido miembro de la Academia Peruana de la Lengua, correspondiente de la Española.

- 1953 Participa en el Congreso Internacional de Poesía, realizado en Venecia, donde presentó una comunicación sobre "El Sentido de la Nostalgia Andina en la Poesía Peruana".
- 1956 Regresa a Lima.
- 1961 Los poetas de la Universidad de San Marcos le ofrecen un homenaje en el Salón de Grados de la Facultad de Letras.
- 1963 La Federación Universitaria de San Marcos, con motivo de los Juegos Florales Universitarios, presenta en la Ciudad Universitaria una muestra de sus libros, manuscritos, fotografías, al mismo tiempo que se dictan conferencias en torno a su obra poética.
- 1964 El Concejo Municipal de Trujillo acuerda ponerle su nombre a una avenida de las nuevas urbanizaciones. Actualmente el poeta reside en Miraflores.

Conmemoración de D. Pedro de Peralta y Barnuevo

LIMA FUNDADA:
Teoría y Práctica

(Del libro "Estudios sobre Pedro de Peralta")

por LUIS ALBERTO SANCHEZ

Con la experiencia de sus muchas y circunstanciales tareas poéticas, sus improvisaciones académicas, su traducción en verso de **La Rodoguna**, sus comedias propias, sus panegéricos en abigarrada prosa, sus apuntes para la **Historia de España vindicada** cuyo primer volumen aparecería en el año de 1730. con todo eso y lo que nos olvidamos, preparaba Peralta un poema que sería compendio de su devoción a Lima, suma expresión de su saber histórico respecto del Perú y oportunidad insuperable de ejercitarse en la octava real, equivalente al exámetro latino; todo ello a imagen y semejanza del maestro Publio Virgilio Marón. Cualquier escritor que se respetase, ensayaba en ese tiempo algo extenso de tal tipo. Lo habían hecho Tasso y Ariosto, Lope y Villaviciosa, Ojeda y Ercilla, Balbuena y Oña. También a Virgilio apeló como guía el Alighieri. A través de Virgilio se habían seguido los pasos del helénico Homero. La progenie de los épicos mantenía así una firme tradición, fielmente trasmitida de pluma a pluma y de estro a estro: en Peralta hallaría, el padre de las **Eglogas**, como ya había ocurrido con el Conde de la Granja (1712). un nuevo discípulo y alabador.¹

1 Peralta, Lima fundada o conquista del Perú. Poema heroico en que se decanta toda la historia del descubrimiento y sujeción de sus provincias y se contiene la serie de Reyes, la historia de los virreyes y Arzobispos que ha tenido, y la memoria de los Santos y Varo-

El poema, llamémoslo así, no fue obra de larga paciencia. Ello se sabe no sólo por confesión del autor, sino que lo demuestra la desigualdad de su composición. Menos de año y medio usó Peralta en escribir más de mil doscientas octavas, o sea cerca de diez mil versos, a lo que se deben añadir las notas marginales, cuyo caudal excede al de los versos. Si cada verso supone un promedio de seis palabras tendríamos un estimado de sesenta mil palabras métricas y no menos de cien mil en prosa, es decir, un total de ciento sesenta mil palabras escritas (sin contar las otras empresas en que se hallaba ocupado Peralta) en alrededor de cuatrocientos cincuenta días, o sea, un promedio de trescientas cincuenta palabras en prosa y verso al día, más la investigación comprobatoria indispensable. Jornada no insignificante, dada la calidad de la obra, aunque tampoco reveladora de ninguna urgencia excesiva. Como escritor avesado, Peralta estaba en capacidad de "pondre son oeuf" cotidiano y aletear en seguida en numerosas obligaciones.

Si así fueron las cosas y si añadimos que para 1732 (descontada la demora en la impresión) acababa de publicar el primer tomo de **Historia de España vindicada** y, probablemente, se hallaba corrigiendo las pruebas de los 16 pliegos del segundo tomo que llegaron a ser tirados, y se ocupaba en preparar los manuscritos de los siguientes cuatro tomos, podríamos inferir que don Pedro se impuso como objetivo y al par como descanso físico e intelectual, la tarea de aquel vasto

nes ilustres que la Ciudad y Reyno han producido. La cual ofrece, dedica y consagra al Excmo. Sr. D. José de Armendariz, Marqués de Castelfuerte, Comendador de Chiclana y Montizon, el Orden de Santiago Capitán General de los Reales Ejercitos de Su Majestad y Virrey de estos Reynos del Perú, Tierra Firme y Chile. El Sr. D. Pedro de Peralta Barnuevo Rocha y Benavides. Contador de Cuentas y Particiones de la Real Audiencia y demás Tribunales de esta Ciudad por Su Majestad, doctor en ambos Derechos, Catedrático de Prima de Matemáticas en esta Real Universidad, Rector que fué tres años de ella y Abogado que ha sido de dicha Real Audiencia. Primera Parte. En Lima, en la imprenta de Sobrino y Bados Año de 1732. La Segunda Parte, lleva la misma portada y ocupa del Canto VI al X. Hay segunda edición en M. de Odriozola Colección de documentos literarios del Perú. Tomo I, Lima, 1863.

poema, en que, según él dice, pretendía emular la descomunal empresa de los épicos de diversas naciones, bajo el patronato inevitable de Virgilio, numen tutelar de tres siglos de literatura. Esto mismo empuja a pensar que, si tuvo dispuestas las fichas o apuntes utilizados para la **Historia**, le fue sumamente fácil emplearlos para la **Lima fundada**, de suerte que la precisión de sus referencias a Garcilaso, Cieza, Gómara, Córdova y Salinas, Calancha, Avila, entre los peruanos, peruleros y peruanistas, puede asombrar por la vastedad de conocimientos que revela, mas no por la prontitud de su acopio, ya que fue cosecha de larga data, cosecha constante de una existencia sobrecogida de estudio.

Hay que desbrozar, pues, en la selva del poema varias rutas: el propósito literario o ambición de gloria personal; el propósito histórico u orgullo nacional, y la realización técnica de la obra, o pericia retórica, ya que la inspiración poética queda un tanto desplazada cuando a ella se antepone algo que no sea la pura y monda liberación estética de una congoja, una alegría, un desconsuelo o un entusiasmo, por medio de la expresión escrita.

Con respecto a lo primero, caben varias teorías. Trataremos de dos: la supuesta y la confesa.

La supuesta o hipótesis es la forma como nosotros imaginamos la manera en que Peralta llevó a cabo su designio. Lo hacemos a base de una experiencia personal. El Perú ha tenido otro poeta incoercible, en el siglo XX: José Santos Chocano (1875-1934). Sus **obras completas** aparecen en un volumen editado póstumamente con más de un millar de páginas en tipo pequeño y a renglón apretado.¹ Chocano, nuestro último barroco (un barroco **fin-du-siècle**, sin dioses ni héroes), acarició el propósito de escribir una epopeya peruana en muchos cantos, que fueron alineándose a lo largo de sus libros **Alma América**, **Fiat Lux**, **Oro de Indias**, **Ayacucho** y **los Andes**, **Primicias de Oro de Indias**, etc., en verso, **Memorias**, **Las Dictaduras organizadoras**, **El alma de Voltaire**,

1 José Santos Chocano, **Obras completas**, compiladas y prologadas por L.A. Sánchez, México, Aguilar, 1957.

en prosa. Asistí a la "confección" de por lo menos, tres de los poemas.

El poeta concebía la idea de su canto. La acariciaba, la daba vueltas, la completaba **in abstracto** y, luego, salía a buscar materiales concretos. Acudía a quienes conocían algo del asunto, a los historiadores, a los bibliógrafos y se hacía preparar listas de libros de consulta, relatos sintéticos de episodios conexos, en suma, una especie de gran hilván para su bordado futuro. Así procedió para escribir "Ante una vasija incaica", "La casa colonial" y "Ayacucho y los Andes", su poema de mayor aliento. Una vez que tenía reunidos esos elementos, los repasaba, discutía, grababa y, así, un día, ya **en trance**, todo ese complicado y macerado material se le agolpaba en la imaginación, recibía el aliento de sus poderosas metáforas, se adobaba con sus hipérboles, adquiría solemnidad y se vestía de rimas: el poema iba surgiendo con fluidez, como de la mente a la mano, debido a aquel doble procedimiento (información y meditación) preparatorio, que constituía un verdadero "método de composición" de acuerdo con la frase de Edgar Allan Poe para explicar **El Cuervo**.

Por lo que se advierte, en Peralta hubo un proceso semejante. Su idea primigenia pidió auxilio a la historia, a los apuntes de sus obras anteriores, se mezcló con ellos, formó una pasta semipoética y, cuando esta hubo tomado cuerpo, la inundó de tinta y la condujo con sabiduría y expertitud a los ansiosos folios en que, a la luz del consabido velón colonial (¡tan indispensable para los cromos como la quena cuando de indios se trata), llenó con su firme y generosa letra numerosos cuadernillos de grueso papel de hilo.

Queda otro aspecto de la composición, el propósito confeso, netamente literario. De él sabemos algo por lo que dice Peralta al iniciar su poema, el cual ha sido reimpresso, con inexactitudes y algunas mutilaciones, seguramente involuntarias, por el coronel Manuel de Odriozola, exdirector de la Biblioteca Nacional de Lima, allá por el año de 1863, como primer tomo de **Colección de Documentos literarios del Perú**.

Peralta manifiesta en dicho prólogo de **Lima Fundada**, sus opiniones estéticas: sin duda lo redactó después de terminados los diez cantos y sus centenares de citas. Se hallaba en el séptimo día, descansando en la contemplación de su obra. Nos lo dice así: "Concibiose la Naturaleza en armonía original y así nació canora y se ha educado música. **En todo reina aquel orden en que consiste su hermosura.** No es la voz la que agrada, ni el aire el que suaviza: no es la lira la que encanta sonora, ni el plectro el que la anima, diestro: **sólo la proporción es la que canta**, pues, sin el alma de ésta, todo es cadaver de concepto, cuanto al mismo concepto se previene".

Pensamiento profundo y de veras inesperado en tan docto varón. Por cierto, su acatamiento al "orden", "en que consiste su hermosura", y a "la proporción", en lo que canta, indica una ascendrada convicción clásica y, más que eso, en tal momento, su adhesión a la nueva doctrina estética, la racionalista, impartida a su siglo por el inmortal Boileau. De ser ello sincero, habría que esperar de Peralta, la erradicación o, al menos, la atenuación del hiperbato que, si armónico, no siempre revela "proporción", salvo en lo estrictamente formal. Pero, una cosa es proponerse algo y otra cosa, poderlo realizar. Don Pedro precisa mejor su opinión al respecto cuando, al exaltar a la literatura, opina: "la materia de este arte de la sublimidad, pudo asignarla el hombre, esto es, sus **metros**, sus **ritmos** y sus **tropos**; pero su forma sola es toda divina, esto es, su orden, sus ideas y sus pensamientos".

Distinción sutil que permitirá, sin renunciar a las convicciones principistas, incumplirlas de hecho; y que, además, introduce una delgada diferencia entre "idea" y "pensamiento", o sea entre el arquetipo y el proceso para llegar a él o de partir de él hacia otro objetivo. Peralta no omite ninguna de sus tretas: engolosinado con su arte. La frase redonda, regodeante, apela a los ya anunciados "tropos" y se harta de "armonía" a despecho a veces de la claridad. En un derroche de

conocimientos sobre preceptiva, aunque sin el esperado acatamiento de Aristóteles, a quien sustituye por Horacio, plantea su aspiración: imitar a Virgilio; crear para el Perú otro Ulises, según Homero, u otro Eneas, según el mantuano; imitar en buena cuenta lo que habían llevado a cabo Luciano en **La Farsalia**, Tasso en "la Conquista de Jerusalén"; Camoens con "el viaje de Gama"; Rufo, con su **Austriada**; Ercilla con **La Araucana**; Lope con **La Corona Trágica**; Sylvैया con "**el Macabeo**"; Pereira con su **Lisboa**; Saint Amand con su **Moisés**; Juan de Jauregui con su **Orfeo**; el Conde de Esquilache con **Nápoles recuperada**; Villamediana con su **Faetón**; "el grande don Luis de Góngora" con su **Polifemo**; y Ariosto y Dante Alighieri con sus famosos poemas. No extraña tal erudición literaria: era común, si la restringimos a tales autores, y a los intelectuales de esa época. Pero, lo que empieza a interesar por su singularidad es que Peralta considera a Pizarro más insigne que todos los héroes poéticos, y su hazaña de mayor cuantía que la de los protagonistas homéricos. Al fin y al cabo, las proezas de Ulises y Eneas abarcan apenas un retazo del Mediterráneo; Tasso se refiere a una campaña circunscrita a Jerusalén; pero Pizarro conquista un mundo, atraviesa mares, desafía lo ignoto, planta su pendón en donde nadie había osado asentar antes que él planta europea. De ello infiere Peralta que su poema posee los elementos fabulosos característicos de la epopeya. Por tanto, será preciso rodearlo de aquellas circunstancias que lo harían atractivo: la unidad de acción, la variedad de episodios, la propiedad de lenguaje; la armonía, la invención, etc. Reiteremos, con palabras del mismo Peralta, la forma como enfoca a Pizarro: "En cuanto al héroe —dice— no se si pude hallarlo más guerrero que el famoso e ínclito Pizarro: siendo cierto que todas las hazañas de Aquiles, todo el riesgo de Ulises, toda la conquista de Eneas, la empresa de los siete bravos de Tebas y la guerra de César decantadas por los que quedan insinuados, le caben en un puño a la gloria a vista del descubrimiento y la conquista de un nuevo Orbe (dando este nombre a **nuestra Amé-**

rica como la mayor y más rica parte de él) y que todos aquellos países apenas hacen un girón de sus dominios".¹

De acuerdo con lo consabido, Peralta explica que ha apelado a los ardidés virgilianos: a un genio que se presenta a Pizarro y predice lo por venir y a una bella india tumbecina, lo que le permite mezclar lo amoroso con lo bélico y lo que le ayuda a no "dejar viudo el mundo de las musas". Agrega: "En lo que mira a la unidad de acción, lo es aquí la de la conquista del reino y fundación de Lima, como fin. De donde impuse al nombre a la obra de la manera que dieron a las suyas Homero el de **La Iliada**, Lucano el de **La Farsalia**, Estacio el de **La Tebaida** y últimamente Tasso el de la **Jerusalén Libertada**, por el grande Godofredo de Bullon, que fué el héroe".

Enseguida explica todos los recursos retóricos a que apeló. En una de sus glosas se refiere "al sublime monsieur Boileau Despreaux, en su **Arte poético**", confesión elocuente de nueva sumisión. Para aclarar, Peralta traduce algunos preceptos del célebre autor de **Le Lustrin** en dísticos hepta y endecasílabos.

Pero, si bien este aspecto estrictamente literario tiene su importancia, no llega a igualar a la que fluye de dos expresiones trascritas: la de "nuestra América" y la de "el sublime Monsieur Boileau".

Si consideramos que se publicó, la primera edición de **Lima Fundada** en 1732, se confirma el criterio de que en Peralta hervían ya los zumos del criollismo separatista, al menos desde el punto de vista intelectual. Así, en el texto emplea la locución "españoles americanos" (Canto VII), para designar a los criollos como él; mas en el prólogo habla de "**nuestra América**", expresión nada improvisada, aunque sin el cardumen de alcances políticos que algún exégeta encandilado podría atribuirle. En todo caso, en boca de don Pedro la frase "nuestra América" quiere decir

1 Peralta, **Lima Fundada**, Prólogo. Ed. Odriozola, Lima, 1863. p. X.

mucho, y más porque la emplea sin relación a acto político de ninguna especie. Es una exudación conceptual, un modo de decir lógico, una locución casi coloquial; por tanto sin artificio ni trastienda: más expresiva aún por eso mismo.

La segunda cuestión se refiere al adjetivo aplicado a Boileau "sublime". Para esa fecha ya tenía quince años de circulación el **Poema sacro** del Conde de la Granja, cuyo preámbulo, debido a la pluma de Bermúdez de la Torre y Solier (limeño, rector, catedrático, cortesano y poeta como Peralta) fue la presentación oficial del estilo afrancesado y de las máximas y preceptos del "sublime Monsieur Boileau" en la literatura peruana. No interesa, al respecto, que la mención se produjera a propósito del uso de las prosopopeyas y el empleo de ciertas "máquinas" o maquinaciones retóricas: importa la autoridad con que Boileau (luego transmitida a Luzan) reemplaza a Jáuregui, a Pellicer, a todos los exégetas del barroco gongorino y aún al clásico Horacio y su **Epístola Ad Pisonem**. Algo más: rompiendo ciertos moldes del momento, Peralta osa apoyarse en Demócrito y en la **Utopía** de Tomás Moro.

Más adelante, Don Pedro declara con toda franqueza su posición literaria opuesta al excesivo uso de neologismos; conservadora del buen decir consagrado por la tradición. Sus palabras son estas: "En cuanto a la introducción de nuevas voces, siempre he sido enemigo de este arbitrio que, con lo que parece que enroquece, pierde; y en lo que parece que revela, abate. Siempre me han desplacido los **fremitos, ululatos y alaridos; son milagro febril del escalpelo** y otros muchos latinismos de Villamediana; la **Pálude y la flebilvia** de Jauregui y otros infinitos de algunos modernos que, por hacer un culto romano, inventan un barbaro latin". (Prólogo; ed. Odriozola, XVI).

Tiene esta opinión muy alto valor. Se ve, a través de ella, que Peralta mantiene su adhesión al idioma en su pureza y que rechaza, aunque en otro pasaje alabe a quien cometió el atentado, toda cultiparla y bilinguismo simultaneo, como el del jesuíta Rodrigo de Valdés, autor de un **Poema**

heróico en jerga hispanolatina dedicado a las **Grandezas de Lima**.

De esa actitud de Peralta, ante el lenguaje, se puede inferir mucho y surge limpia la convicción de que trató de ensanchar su léxico sin acudir, sino excepcionalmente, a tal cual forma foránea o neológica. Pero, si bien él se refiere concretamente al latín, debe entenderse que su rechazo a utilizar idioma extraño alude también a cualquier lengua para lo que disfrutaba de la ventaja de conocer siete con toda propiedad y hasta versificar por lo menos en cinco de esos idiomas según se ha dicho.

*

Si examinamos el vocabulario de Peralta en **Lima fundada** hallaremos que se ciñe a cabalidad a lo expresado en el Prólogo. La frecuencia de su uso, cuestión que he emprendido sólo en parte, como un "muestreo", según se dice hoy en estadística, revela que tuvo predilección por palabras nada difíciles ni desconocidas como "alta", "hemisferio", "milagro", "luz", "cielo" y sus derivados (celestial, celeste, célico etc.) y otros que se enumeran a continuación. No hay allí lujo ni rebuscamiento lexicográfico: si algún esfuerzo aparece es sintáctico, no analógico.

De ese "muestreo", operado en los Cantos Sexto y Séptimo de **Lima Fundada** extraemos las siguientes conclusiones: **Adjetivos más usados:** alta (y derivados), augusto, bélico, claro, celeste, bello, brillante, experto, flamígero, generoso, grande, harmónico, ilustre, ínclito, famoso, naval (y derivados), peruano (peruvico, etc), regio (y derivados), triunfante, tridente, inmortal (y derivados). Podríamos dar la primacia a "naval", "alto", "regio" y "celeste".

Según se advertirá, se equilibran los adjetivos que hablan de luz o se refieren a ella (luminoso, claro, brillante, flamígero, celestial), o a magnitud (grande, ínclito) o a grandeza moral (famoso, generoso, ínclito) o a lugar (Perú) o a cuestiones navales o matemáticas (naval, experto). Nada

hay que indique pesimismo. Nada que convide a la derrota. Nada que sugiera frustración ni vencimiento. A través de su adjetivación, Peralta se muestra optimista, esforzado, generoso, claro.

Sustantivos más usados: Austro, artificio, abismo, cristal, cielo, celo, elocuencia, esplendor, ardor, amor, estrella, esfera, desmayo, ingenio, furor, copias, Lima, Días, Pirámide, Pompa, milagro, triunfo, roca, onda, Neptuno, Noche, Mar, tierra, tumulto, sol, sepulcro, tridente, hemisferio, triunfo, perlas.

Tampoco estos sustantivos reflejan otra cosa que optimismo y amor a la belleza y la alegría, aptitud de celebración. Son el lenguaje de un hombre sin acritud. Diríamos, el idioma de un ser dichoso, si es que a menudo no fuese cierto que los hombres se liberan usando el lenguaje que quisieran, sin que sea por eso el que corresponda exactamente al que podrían o deberían emplear. Escuchemos de nuevo al propio don Pedro:

“Sin embargo, para evitar aquella dificultad que hace a estas obras más extrañas al público, o para excusar a los que gobiernan el costo que se las pueda hacer prolijas, he puesto a los márgenes las significaciones de algunas dicciones que puedan parecer ocultas y lo mismo he hecho en cuanto a los nombres y alusiones de la historia fabulosa y a la mejor aplicación de los sucesos; porque no permitiendo en la poesía el ímpetu de la carrera detenerse a mostrar todo el objeto, es preciso que haya quien describa lo que lleva. Es cielo de elegancia que gira perenne, y necesita de observaciones, que lo enseñen claro. No es esto comentarme (asunto bien diverso, en que se declara muchas veces el sentido, y se ilustra aún lo sabido con los paralelos y las imitaciones), sino expresar con la nota sólo aquello que conduce a la mejor inteligencia, no de la frase, sino de la alusión o la acción. **Los nombres propios y las circunstancias de los casos, son valles inferiores de instrucción, a que no puede descender la poesía, y mucho menos la épica.** Y con todo esto, nada se pone para los que nece-

sitaron la noticia. Es verdad que regularmente han salido sin estas notas los poemas: pero también lo es que, o han necesitado las ajenas, sufriendo la inmensidad de los volúmenes, o se quedan ceñidos a pocos hombres que los lean, amándose más una historia padestre, porque es clara, que un poema sublime porque es culto" (Prólogo, ed. cit. XVI).

La explicación no puede ser más lógica y realista. Peralta quería que su poema lo leyese el "gran público" de entonces; que no quedase en obra de pocos y para pocos. Rechazaba también la idea de que fuese menester una glosa exagerada como la de Pellicer con respecto a Góngora. Quiso bastarse a si mismo, dividiendo en dos la categoría de sus lectores potenciales: los que conocían los hechos y se deleitarían con el poema en si y los que requerirían la ayuda de las notas del autor, no de las ajenas, para entender mejor la obra. El plan tiene los atributos de un realismo previsor. Quien hable, después de leerlo, de embelecocos retóricos y voluntarias oscuridades de Peralta, será porque vive bajo el peso de un prejuicio muy explicable, pero nada cierto: el del antibarroquismo, llevado al extremo de considerar barroco hasta aquello que pretendía desprenderse del barroco.

Con lucidez añade Peralta que las notas no eran necesarias en los poemas "antiguos" —léase: grecolatinos— porque "lo fabuloso era entonces vulgar como creído", o sea que todos estaban compenetrados de los mitos, y, además, creían en su veracidad, lo que hacia inoficiosa la explicación, pues habría sido como aclarar lo transparente.

Con todo, para convalidar mejor su empleo de notas, apela a dos autoridades que las usaron: la del jesuíta Rodrigo de Valdés, a quien me he referido antes, "ilustre orador limeño", y al Padre Jacob Vanniere.

A fin de agotar su explicación, Peralta la emprende enseguida con el metro que ha escogido: la octava real. Dice al respecto:

"En cuanto a la composición de las octavas, no sé que arte o qué regla se ha querido inventar voluntariamente, sobre

que no se puede usar de consonantes que tengan asonancias de las mismas letras vocales con las precedentes, cuando no hay poeta alguno clásico en quien no se halle. No hablo de los italianos como el Tasso y otros, que no sólo en el fin sino en toda la octava usan de esta asonancia; sino aún de los nuestros. "En el **Panegírico** de D. Luis de Góngora y en su **Polifemo**, hay muchas que la tienen."

Menciona en el mismo caso a Pedro Calderón de la Barca, a Francisco de Quevedo, a Don Antonio de Solís, a Don Francisco de Candamo. La razón que da es que las consonancias constan no sólo de vocales sino también de consonantes, de suerte que la discriminación prolija sería afectada. De ahí que declare valientemente, desafiando al Averno de los Zoilos, entonces más ávidos que ahora:

"Y así he dejado de propósito algunas pocas octavas (que apenas son cuatro entre más de mil y doscientas) con las consonantes de los últimos versos en esta forma, sin embarazarme en esta superstición poética".

Peralta se libera de las "supersticiones" preceptivas, tratando de ser claro y preciso. La aspiración huele a afrancesamiento, a seguimiento del "sublime" Boileau, a racionalismo antibarroco más difícil en él que en nadie por ser sustancialmente ultrabarroco.

Sigamos escuchando su confidencia acerca del método de composición:

"En cuanto al estilo, bien conozco que una crisis [**crítica: LAS**] maligna tendrá por afectada la continuada conclusión de las octavas con los pensamientos y sentencias que las ciñen. Pero, además de que no juzgo que éstas sean las mejores, ya he dicho que esa es una nota ordinaria de los que haciendo de este arte de la verdad una literaria detracción, o se disgustan de la luz continua, o la emulan porque no la tienen. No por esto condeno la crítica prudente y moderada, como medio entre el error y lo imposible.

"Los poemas han de ser por su sublimidad, como el Firmamento que se tachona del Astro; las octavas son metro

que se pone de blanco, en que es tirar al aire todo lo que no es herido con el golpe; poesía que, por la majestad de la composición requiere la corona del concepto; fábrica de altura en que ha de ser descanso del que lee, lo que ha sido fatiga del que escribe”.

Quien quiera que lea o relea tales opiniones, tendrá que convenir en que la agudeza crítica de Peralta en materia de literatura competía con su sapiencia en cuanto a matemáticas y a su erudición histórica. La frase final puede colocarse como lema de cualquier época: (en la obra literaria) **“ha de ser descanso del que lee lo que ha sido fatiga del que escribe”**.

He ahí una fórmula que los contemporáneos no han expresado con tanta lucidez. Cuando Albert Thibaudet en sus **Reflexions sur le roman** (1938) compara el placer de leer una novela con el de fumar un cigarrillo, traduce en alegoría lo que Peralta había ofrecido como concepto. El que fuma descansa con algo que ha sido producto de largo trabajo y mucho padecer del plantador y del manufacturero. El lector descansa, goza con lo que ha costado trabajos inmensos al escritor. Cuanto mayor trabajo de este, mayor reposo de aquel: es el dogma. Más adelante, excusando sus imperfecciones, atribuye todos los méritos, nuevamente, a Boileau: “todo es Boileau” exclama sin dar paso a apelaciones. Añade esta frase que puede ser mirada por varios lados, siempre con provecho:

“Consuélome con que me servirán de excusa el cielo y la instancia con que emprendí la obra, impelido de las quejas que de parte del público se me formaban, haciendo en cuanto a la historia **celosa de España a nuestra América**, como si mi pluma fuera hermosura para contendida. Añadiera la brevedad del espacio en que las he trabajado (**que apenas ha sido el de año y medio bastantemente interrumpido**), si no temiera la preocupación de los que siguiendo el **Nonun prematur in anuun** de Horacio, miden con la cuerda del tiempo las extensiones del discurso, aunque pudiera retorcerles la crisis con la nota; pues ya que no he de poder evitarla en el

defecto por lo menos habré procurado evitarla con el término, que es cultura enfadosa gastar muchos años de riego para no ser palma y risible trabajo pintar eterno para no ser Zeuxis. Pero, si bien se mira, puedo decir que éste es parto de tantos años cuantos he consumido para habilitarme, habiendo hecho lo que el arquitecto, que, juntos ya los materiales, **labra veloz lo que hubo congregado lento**" (Prólogo, ed. cit. p. XVIII).

Queda dicho todo. Primero: que después de haber publicado su **Historia España vindicada** en 1730, recibió incitaciones de escribir la del Perú y que en ello influía cierto aparente celo de "nuestra América" hacia España, por haber merecido ésta tanta atención de tan agregio "español americano" o criollo del Perú; segundo: que empleó en escribir **Lima Fundada** menos de año y medio, "con muchas interrupciones", o sea que se vio forzado a emprenderla y concluirla aún antes de terminar la **Historia**, ya que, por su carta al doctor Pardo de Figueroa, en 1733, se ve que había adelantado el segundo tomo de la **Historia** y solicitaba un apoyo concreto del Rey para dar cima a los cuatro volúmenes planeados; tercero: que escribió velozmente "lo que había congregado lento", o sea que usó materiales acumulados, es decir, los que, según dijéramos al comenzar este capítulo, tenía destinados a servir a la continuación de su **Historia**.

La presentación del libro está pues, llena de matices y de inferencias. Si pensamos que en las notas del poema abundan lo autobiográfico, entre ello, lo referente a su maestro el doctor de la Peña, se confirma que él, Peralta, fue el autor del tratado sobre los Monstruos publicados con seudónimo, que él escribió tales y cuales Carteles de Certamen y cómo fueron escritos; tendríamos así que **Lima Fundada** encierra, además de su propio contexto poético, una multitud de temas y sugerencias que no deben ser puestos de lado y que tienen que considerarse para cualquier ensayo de valoración no sólo de Peralta, sino de su época.

El poema se basa, según se ha dicho, en una aplicación del método virgiliano, de suerte que Pizarro no sólo aparece realizando la conquista, sino que un genio especial, semejante al escudo de Eneas, a la Clorinda de Tasso, a los hechiceros de Ercilla, etc., se le presenta y la expone, predictivamente, la perspectiva histórica que aguarda al Perú y a Lima hasta que el poeta deja de escribir. Son doscientos años los que desfilan en los diez cantos.

La celebridad literaria de don Pedro se encuentra íntimamente vinculada a **Lima Fundada**, obra que más recuerdan y menos han leído, sus aparentes admiradores. De ella se han ocupado muchos con mayor acrimonia que respeto, reflejando aquella sobre la personalidad de su autor. Todos estos críticos de discrepante gusto, al fin coinciden en los méritos históricos y la "valuntad" estética del gran polígrafo limeño. Juan María Gutiérrez, Felix Cipriano Coronel Zegarra (Gaspar), Ricardo Palma, Marcelino Menéndez y Pelayo, no fueron piadosos, en modo alguno para con el autor de aquel largo y áspero "poema" sazonado, empero, y de hábil y entretenida manera, con innúmeras notas críticas e informativas. "María Adán", escritor peruano contemporáneo, tras de cuyo seudónimo se oculta Rafael de la Fuente Benavides, trató de hallar y halló en dicho libro bellezas nunca aceptadas. No se resignó a admitirlas Irving A. Leonard, ni tampoco Guillermo Lohmann Villena, no obstante el decidido voto de adhesión que ambos otorgan por otros conceptos a don Pedro. Más adelante, compararemos y comentaremos el juicio de los exégetas, con el objeto de destacar aciertos y desaciertos críticos.

Aquí preferimos encararnos con el texto mismo, considerando tal no sólo las martillantes octavas reales que constituyen el cuerpo rimado, sino también las notas marginales, más extensas y tan numerosas como las estrofas, por lo que uno duda si Peralta, según dije ya, escribió los versos para amenizar sus referencias informativas y críticas acerca de la historia del Perú y de Lima, o si, producido el turbión, diría-

mos mejor, la solemne procesión de alineados versos, quiso desperezar la fantasía taraceando datos pintorescos que rompiesen la pesadez de metros tan uniformes y reptantes.

Peralta se propone cantar a Lima, la ciudad de su nacimiento y desarrollo y que lo sería también de su tumba. Para ello, naturalmente, prevista su condición de escritor y versificante, nada mejor que seguir los reiterados ejemplos de quienes, en plan de "Virgilio criollos", la dieron en imitar el modo y objeto de **La Eneida** con salpimentaciones del Tasso y el Ariosto, modelos indudables todos ellos de Ercilla, de Pedro de Oña, del P. Hojeda, de Miramontes y Zuázola, del Conde de la Granja y de Peralta.

¿Influyó en la decisión de Peralta el hecho de que el Conde de la Granja, su compañero en las veladas del Virrey, hubiese publicado en 1712, un copioso y encrespado poema sobre la Vida de Santa Rosa? Es posible, y, puesto que el Conde de la Granja había monopolizado la figura y la fama de la más venerada de las limeñas, Peralta hubo de encararse a la cuna misma de la santa, a Lima. Esta emulación con el Conde de La Granja no ha sido considerada debidamente, y hasta se le ha sustituido por una ilusoria con Bermúdez de la Torre, criollo como Peralta, contra lo que, con razón, se revolvió a su tiempo Riva Agüero⁽¹⁾. En cambio, con el Conde de la Granja existía un factor más de emulación muy razonable: el uno era madrileño, de Lima el otro, y Peralta tomaba muy en cuenta el hecho de su nacionalidad, según se advierte en el Prólogo citado y en la **Historia de España vindicada** (1730), donde a cada paso destaca las diferencias entre Roma y los iberos, dando a entender, o sencillamente diciéndolo, que ese era el caso de España con respecto a sus colonias de América. Por otra parte, **Lima Fundada** aparece sólo en 1732, a los veinte años del primer poema del Conde de la Granja y a los quince de la muerte de éste y de la aparición de su segundo

1 J. de la Riva Agüero, **La Historia en el Perú**, 1910, cap. "Don Pedro de Peralta".

poema, que también tiene relación con Peralta, pues éste es su **Pasión y Triunfo de Cristo** (1737) abordó el mismo tema que el Conde había atacado en su póstumo **Poema sacro de la Pasión de Nuestro Señor Jesucristo** (1717).

A mi criterio, la latente y no dicha rivalidad entre los dos príncipes de las letras peruanas de aquel momento, no admite dudas. Pensemos, además, que ambos eran españoles, el uno pleno, viniente de Madrid y el otro, a regañadientes ya oriundo y residente en Lima. Ambos compartían los mismos círculos sociales, aún cuando con desventaja para don Pedro, a causa de su escaso peculio, su modesta cuna y sus nieblas matrimoniales. El Marqués de Casa Calderón, dilecto amigo y también ocasional protector de Peralta, en todo caso su albaacea, era uno de los miembros del círculo del Conde de la Granja. De ahí que prefiriese pensar en cierta implícita competencia entre ambos, lo que explicaría la coincidencia en los temas.

El numen de Peralta (gran latinista como era), fue definitivamente Virgilio, además de Tasso y Ariosto. Estos últimos no ocultaron jamás la impronta del "cisne de Mántua", cuyo vigor determina en no escasa parte el rumbo de la **Comedia** de Alighieri.

¿Cómo se manifiesta la influencia virgiliana en don Pedro? Desde luego, no en sus versos, aunque se tratara entonces de dar a la octava real el valor del hexámetro latino, según se advierte en los poemas épicos de Balbuena, Hojeda, Ercilla, Lope, Villaviciosa (burleso ya) etc. Es en el procedimiento simple de situarse en una época y dar al tiempo marcha atrás o hacia adelante, valiéndose de una ficción mágica, como el escudo de Eneas, el mago Fiton, el sueño de Clorinda, La Oración de Ojeda o cualquier ardid literario semejante. Peralta se refugia en Eneas y convierte a un muchacho indio en el dueño de la posteridad, que necesitaba. El poema consta de diez cantos (el **Poema sacro** de Granja se divide en siete estancias) el mismo número de cantos que de "oraciones" cuenta el libro **Pasión y Triunfo de Cristo** del propio Don Pedro. **Lima Fundada** está dedicado a don José de Armenda-

riz, Marqués de Castelfuerte, Virrey del Perú, cuya Memoria de Gobierno redactaría Peralta y quien había hecho ajusticiar al inocente Antequera el año anterior. En el prólogo, que comparten numerosos ingenios limeños, Bermúdez de la Torre elogia encendidamente a Peralta, como era de uso en tales circunstancias, pero, además se entretiene en ciertos juicios literarios, uno de los cuales significa un vivísimo elogio a Virgilio no sólo por sí mismo sino en comparación con Homero, a quien considera Bermúdez inferior al mantuano. El dato interesa: Homero fue poco leído y nunca entendido por los escritores de nuestros siglos XVI a XVIII, tal como ocurrió con Cervantes y Calderón de la Barca, aunque este en menor escala de olvido. Continuemos: los versificadores de los preliminares de la obra son el Marqués de Casa Calderón, íntimo amigo de Peralta; don Antonio Sancho Dávila Bermúdez de Castillo, señor de Valero; don Francisco Robles y Maldonado; don José Bernal, su apoderado, y Juan Miguel de Portella y Silva, cuyos apelativos huelen a portugués desde muy lejos.

El estilo de **Lima Fundada**, subrayémoslo, no es el verdadero estilo de Peralta; es un estilo de coyuntura, de transición, de enmienda no redimida aún por la absolución final. Ello explicaría muchas deficiencias que, en realidad, fueron tanteos, buscas, infructuoso afán de reencuentros.

Aunque el objeto del poema sea Lima y su fundador, éste, Pizarro no despierta, quizás por las causas que se acaban de señalar, una exaltación condigna en Peralta, quien, además, **rara avis**, confunde algunos datos históricos, lo que no tendría importancia dicho en verso, pero, sí, expresado en las eruditas notas de los márgenes.

Así la octava XXII, en que señala la Isla del Gallo como primera tierra que tocaron los de Pizarro, adolece de un error irremisible. En algún momento, en el Canto I, Peralta muestra su garra de escritor. Es en la octava XVIII donde describe las andanzas de Pizarro y su gente. Dice así:

Mas ya por senda nunca descubierta
 La proa entrega al húmedo elemento
 Siendo en la duda en que fluctúa incierto
 De la nave otro golfo el pensamiento;
 Pero, derrota de valor más cierto
 Pero de fe la lleva mejor viento,
 Y siendo de si misma astro la quilla
 El rumbo no navega, sino brilla.

Entre inspiración forzada y cierta mezcolanza de datos, surge como oasis tal cual trozo armonioso; por ejemplo este bellísimo pareado con que remata la octava LXXIII, siempre del Canto Primero:

Les sopló en sus incógnitas arenas
 Por rumbos de dolor, vientos de penas.

Cuando llegan los conquistadores a Tumbes, se acentúa el símil virgiliano. Peralta describe el villorio cual una nueva Cartago. Como es natural, siendo Cartago, el lugar posee su Dido, una india hermosa de quien se prenda Pizarro, al que no hay ya otro remedio que comparar con Eneas, y, para que el símil no deje nada que desear, Peralta se instituye implícitamente en el Virgilio de la "Pizarreida".

Todo el Canto Segundo contiene el relato de la Dido peruviana, quien describe, muy fiel a Garcilaso Inca, la historia de su raza, cuidándose de mostrarse adversaria de Atahualpa, como el Inca historiador. La Dido incaica sólo calla para que el Canto Tercero se consagre a relatar el avance sobre Cajamarca, la captura de Atahualpa, el "descuartizamiento" de su hermano, el Inca Huascar (fué ahogado, no descuartizado), y por fin la intervención del Cielo —Jupiter que, para arrancar a Eneas— Pizarro de los brazos de Dido —India, envía a La Virtud— Mercurio, quien, en cumplimiento del mandato de su amo, liberta al capitán. La india parece que muere de la nostalgia de su amante, muere de amor.

El Canto Tercero contiene un relato recargado de la conquista para desembocar en el Cuarto con la llegada al valle del Rimac, a Lima, donde, en un rapto de auténtica poesía,

dice Peralta que “se ven los cantos, se oyen los fulgores”: tropo perfecto y feliz.

Es entonces cuando surge ante Pizarro, nuestro Eneas, un joven dotado del poder de penetrar en los tiempos futuros y pasados y que hace las veces de “La Oración”, en **La Cristiada** y de Clorinda en **La Jerusalén Libertada**, es decir, rellena el poema de historia hasta el presente en que actúa, no el protagonista sino el autor.

Peralta menudea las notas marginales y a veces acierta en expresiones verbales, en tropos y figuras de dicción.

Pescar versos aiosos, no es difícil, en un mar tan vasto y superabundante en pleonasmos, hipérbolos, perífrasis e hipérbatos como este. Quien conoce el idioma y la metrificacón, cual los conocía Peralta, logra acertar, al menos de cuando en cuando. Pero no siempre lo consigue a causa del método escogido. Apegarse a los hechos, glosar en verso la historia, no conduce a buen puerto literario. Si consigue salvar tal escollo, lo deberá a la pericia, no a la inspiración; donde esta falte, quizás haya arte (mejor, artificio), no poesía.

En la octava inicial del Canto Sexto, por ejemplo, Peralta trata de ser solemne. Sólo llega a ser amanerado:

Los demás Altos Inmortales Reyes
 Refiere el Genio al Adalid famoso:
 De los prudentes ínclitos Virreyes
 En Copias muestra el resto generoso:
 Los varios casos que a las varias leyes
 De la suerte sugete el poderoso
 Imperio, expone, y canta los honores
 Que al Perú dará el Cielo en sus favores

Este “Argumento”, como se intitula siempre la octava inicial de cada Canto, no anuncia nada bueno, sino una rapsodia de la historia virreinal, prudentemente ayudada por implacables y útiles notas marginales, que dan al “poema” un aire de narración más o menos atrayente.

Es cierto que, rompiendo la sucesión cronológica, suele enardecerse en arduas e hirsutas metáforas, en armoniosas

figuras de dicción. Corrientemente se menciona una de las octavas que comienza con indiscutible brio:

Velera horrible, Máquina flamante,
Etna nadante, si naval no Infierno

(Canto VI, octava V)

Muéstrase aquí, en toda desnudez la fruición por el hipérbaton, más visible aún si traducimos la estrofa a vil prosa: "Velera horrible, Máquina flamante, Etna nadante, si no Infierno naval". El verso: "si naval no Infierno" rememora las más tercas horas del gongorismo, aquello de que se mofaba Lope en el soneto que empieza: "En una de fregar cayó caldera", No obstante en página siguiente luce a cabalidad el poeta reencuentrado: "Para tan corta acción, tanto Océano" (octava VII), verso de magnífica factura. Luego, acomete la relación de un terremoto de Lima, sus ecos en Arequipa, todo ello especialmente conmovedor para los lectores peruanos, por lo que de sabor regional posee; nada tiene que ver, empero, con la poesía la cual carece de ese sentido localizante y prefiere la amplitud del ancho cielo y de la no menos espaciosa tierra. De todos modos, Peralta encuentra acertados modos para describir el sismo:

En nueva atroz fecundidad de males
Partos del gran Bayben son procedidos
Los que la Tierra exhalará mortales
Hálitos de sus senos sacudidos;
Igneos rocíos baxarán fatales
Que ya del pecho, o de las mies bebidos
Serán por la Región inficciónada
Peste llovida, o hambre cultivada.

(Oct. LXXXIX)

Evidentemente, el último verso es uno de los tantos hallazgos verbales —y hasta poéticos— que la experiencia dicta a nuestro autor: "peste llovida o hambre cultivada": bellísima expresión. Mas, dejándola de lado, si traducimos a sim-

ple romance la octava, tendríamos esta traducción de muchos tropos originales: "La Tierra exhalará mortales hálitos de sus senos agitados, en nueva atroz fecundidad de males, (que son como) partos del gran vaivén procedentes de ella; bajarán fatales rocíos igneos, que, bebidos ya por el pecho o por la mies, serán para la región inficciónada (como) **paste llovida o hambre cultivada**".

Las notas que acompañan los versos despiden un grato aroma de crédula ingenuidad (f. 380. 2a. parte).

Lima Fundada continúa así en sus Cantos Séptimo, Octavo, Noveno y Décimo. Si se apela a su contexto lo hacemos sólo para destacar tal cual belleza oculta, tal cual simpleza extraviada, tal cual metáfora radiante, tal cual hipérbato desconcertador. En la nota 232 del Canto Séptimo, empero, hay una apreciación sobre la situación de "los ingenios" de América frente a los de España, y, por otro lado, unas sagaces referencias a Feijóo, dignas de tomarse en cuenta, más no como parte del poema, sino como reflejos del pensamiento histórico y social de Peralta: muy seguro y orgulloso de su "americanidad", como hoy se dice, y sin miedo de encararse a los hispanos. Esta actitud, este sentimiento, permanentes en don Pedro, le encandilan a menudo con candores de niño. Si describe a Lima, lo hará señalándola y rimándola como uno de los emporios de hermosura del Orbe. Disimulemos los prosaismos que mechan las octavas, en aras al boato, al culteranismo, al afán de ensalzamiento que preside la expresión, y escuchémosle haciéndonos porosos a un estilo que para nosotros dejó de serlo, pero que, en su día y en su hora, colmó de admiración a sus contemporáneos:

Por más de millas dos la Ciudad bella
De Oriente a Ocaso en longitud se extiende,
Al Austro declinado porque en ella
Sombra no falta, cuando el Sol la encienda:
Al que lo inquiere con curiosa huella
De millas ocho al cerco comprehende;
Y en los que sólo un lado alza hoy Bastiones
No ya Muros, construye admiraciones.

Regada de sus aguas cristalinas,
 Muro interior le forman sus Jardines,
 En que Pomona erige las Cortinas,
 Flora le va a construir los Ravellines:
 De Babilonia y Menphys peregrinas
 Afrentas son sus Obras, sus Confines;
 Teniendo en Huertos y en labrados riscos,
 Pensiles, Plantas, Torres, Obeliscos.

Mientras la Gran Ciudad que así nacía,
 En brazos del empeño se educaba,
 Y en fábricas magníficas crecía,
 Que el ardor del Héroe le inspiraba,
 Nueva Erección que meditado había,
 Cuyo alto Plan la idea ya formaba,
 Pasa a construir: ¿qué mucho, si su zelo
 También labraba Luz, fundaba Cielo?

(Canto séptimo, octavas XXXV,
 XXXVI y XXXVII)

Salta a la vista la diferencia de temple entre las tres estrofas, las tres referentes a la fundación de Lima y a la presencia de Pizarro, el "Héroe", en aquel momento. La XXXV trata de conciliar la exactitud matemática con la imprecisión poética, hecho visible en el antiestético empleo de guarismos ("millas dos", "millas ocho"); la XXXVI revela el prurito de mezclar lo criollo con lo legendario y hasta mítico, con Babilonia y Menfis, atemperada apenas por el verso final: "Pensiles, Plantas, Torres, Obeliscos", licencia arquitectónica, más que poética, pues nos atribuye Obeliscos, donde sólo había modestas torres de mampostería; la XXXVII, "prosaiza" con porfía deplorable, salvándose la estrofa de su completo colapso a causa del verso final, en donde acude a un tropo feliz, muy de su manera, para despertar la ya desatenta fantasía del lector: "labraba luz, fundaba el Cielo". La nota 28 que corresponde a ese fragmento nos cuenta en abreviado trozo la hazaña fundadora de Pizarro.

Peralta toma tardía participación en las luchas entre los conquistadores, aunque con saludables atenuantes, pues, si no se pronuncia del todo contra Almagro, en cambio destaca su ineludible valentía.

Resistelo el Almagro, que, imprudente,
 La cerrada penetra Cordillera;
 Encelado de nieve, que eminente
 Volcanes de cristal vibra a la Esphera;
 Ceniza ahí es de yelo quanta gente
 Como arrojada, yace a la Atmosphera;
 Ejército de Estatuas, que terrible
 Por estragos las vence lo insensible.

(Canto Octavo, octava XLIX)

El lector de hoy sonríe desganado ante estrofas como ésta. Situémonos en su época y comparemos al autor con sus contemporáneos y compatriotas. En verdad, el Conde de la Granja sobrepasa a Peralta y no decimos nada de Hojeda y Ercilla aparte de por ser puros poetas y no otra cosa, sino porque escribieron en épocas no "inficcionadas" (según el término de Peralta) por el vendabal gongorista.

*

¿En qué consistió este "vendabal", o este "muladar", según lo calificaba don Marcelino Menéndez y Pelayo? ¿porqué cundió tan pronto en América y no solo suplantó, sino que impidió que actuara el cervantismo? ¿Por qué ese y no otro tipo de expresión fué el dominante?

En otro lugar¹ he tratado seguramente, sin fruto, de explicarme esta predilección, inconcebible a primera vista: callar a Cervantes y vocear a Gongora. Si el primero hubiera sido un desconocido, se entendería, mas no: sabemos de sobra que inclusive el **Quijote** fué leído en América en el propio año de 1605, el de su primera edición² y que distrajo los

-
- 1 L.A. Sánchez, "Preludio cervantino" en: **Centenario de Cervantes**, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima 1947.
 ibid, **La Literatura Peruana** Tomo III, Buenos Aires, 1951.
 ibid "Proceso y contenido de la novela hispano americana, Madrid 1953, p. 82-84.
- 2 Irving A. Leonard, **Los libros de los conquistadores**, México, Fondo de Cultura Económica, 1953, pag. 223-240 (en inglés) "Books of the Brave"; 1949. L.A. Sánchez, **Proceso y contenido** etc. p. 75.

ocios de graves señores, entre ellos los del Virrey Conde de Monterrey y los del P. Hojeda. Obra que encandiló a toda Europa, ¿por qué no tuvo eco audible en América? ¿Fué tal vez porque las aventuras constituían el cañamazo de nuestra vida diaria y, porque abundaban entre nosotros, a porrillo y por las calles, Quijotes de todo jaez? ¿Sería porque la expresión de Cervantes, de puro maestra, parecía ramplona a quienes se iniciaban en idioma que no era el suyo, sino de prestado? ¿Por eso sintieron mejor, siguieron con más facilidad al complicado y seductor Góngora, con sus esquinces, elipsis e hipérbatos, reveladores de lujos del decir, huidores de toda mención directa? ¿Era más propia de clérigos y doctores, los únicos alfabetos de entonces, aquel lenguaje solemne, y era más de soldados y buscadores de fortuna, el otro, sencillo, pero sin el señuelo de lo recamado?

El hecho es que desde que murió Góngora en 1627 y desde que se trasladó al Perú, en servil imitación su tercer estilo, el de las **Soledades**, no hubo manera de evitar al contagio, según ocurre ahora con el "nerudismo", o el "vallejismo" y ayer con el "garcíalorquismo" y anteayer con el "rubendarismo". La imaginación del escritor tiende aunque parezca mentira, a seguir la línea de menor resistencia, que es la de lo que se lee u oye todos los días. La complicación y el énfasis estadísticos suele parecer lo más difícil, en apariencia; en realidad es lo más fácil, porque se somete a un canon, se subordina a una escuela.

Ha sido tópico colocar como mito inicial de la tendencia gongorina a Fray Juan de Ayllón y su "**Poema a los Veintitres mártires del Xapón**" (Lima, 1630). Como solución de un problema literario, resulta la más cómoda, pero no la más cierta. Ayllón, falto de inspiración y ansioso de expresarse, halló que **podía ser parecer original imitando lo menos accesible**: en ese momento Góngora en trance de ser "explicado" por Pellicer. Nada justifica mejor la imitación que la dificultad o rareza aparente del original que imitado produce una segunda rareza o sea una originalidad de segunda mano: así

lo explica Gabriel Tarde, a punto que Riva Agüero, en su juvenil tesis sobre la literatura del Perú Independiente, lo admite sin beneficio de inventario como una de las pruebas de la presunta o pretensa originalidad de nuestros románticos¹.

Ayllón fue en 1630 un "raro" (usando el término de Darío). Todos quisieron ser tan "raros" o más que él, como ocurriría, bajo el Modernismo, doscientos cincuenta años después. La estela de los "raros" seduce y crea imitadores, todos en pos de ser diferentes a los demás. En ello incurrieron los escritores de nuestro siglo XVII-XVIII, o sea, de 1630 a 1750: Peralta entre ellos. Pero, como en Góngora, como en Villon, junto al "voluntario de la originalidad" subsiste el "resignado de la espontaneidad", sin que se menoscabe o mutile el uno al otro. La prueba está en los romances y letrillas de Góngora, junto a sus poemas "difíciles" (**Polifemo, Soledad, Panegírico** etc.) y en Peralta, el autor de **Lima Fundada** counterpartio del versista de las Academias del Virrey y el de **La Rodoguna**. También en Caviedes caminaron del brazo el satírico de los médicos, a veces campeón de nada vulgares esdrújulos, y el retórico autor de las **Lamentaciones sobre la vida en pecado**.

A menudo se considera lo abigarrado de un escritor con mayores méritos que sus expresiones llanas. Hay quienes piensan que abundar revela pericia, cuando lo sensato sería al revés: reconocer en la síntesis, que implica capacidad de suprimir y prescindir, o sea de escoger, un valor de más altos quilates. Alcanzar la aparente sencillez de un Cervantes, la concisión de un Gracián, la voz directa de un Quevedo, la llaneza casi familiar ("en el casi" se encierra un mundo de diferencias) de un Azorín, la alegría juguetona de un García Lorca, la precisión sugestiva de un Juan Ramón Jiménez, por sólo hablar de escritores españoles; fruto de largas macera-

1 Cfr. Riva Agüero, **Carácter de la Literatura del Perú Independiente**, Lima, 1905; p. 240 y siguiente; 2a. ed. **Obras Completas**, tomo I, Lima, 1962.

ciones, como las de Valéry ante su **Cimetiere Marin**, como las de Renan en su impecable **Vie de Jesus**. El Caviedes engorroso y filosofante se atraganta de sus propias cavilaciones; el festivo, ha alquitarado su verbo, limpiándolo de todo cuanto no sea el reflejo exacto de las intenciones del poeta. Así, cuando Peralta improvisa, juguetea, pero abunda. Cuando se le da más tiempo (de una Academia a otra) juguetea y compendia, que es como está mejor. Cuando se pone a elaborar un poema largo, en la tormentosa parrilla de la Octava Real y con el determinado objeto de competir, al menos en asunto y extensión, con Lope, Ercilla, Hojeda, Balbuena, sin parar mientes en que su genio no era épico, sino lírico y crítico y, en su faz crítica, también cortesano; entonces chilla, produce sonos ingratos, se recarga y aburre. Menos mal que, como sabe tanto, ameniza al lector con sus notas, donde rebalsa el mal contenido ingenio y asoma la fizga no por erudita menos entretenida que toda fizgonería.

Después de todo, al final, Peralta reencuentra su estro y aprovecha del hallazgo vorazmente, para concluir con majestad: así, refiriéndose a Pizarro dice:

El Estandarte ostenta, que famoso
 Insignia siempre ha sido preminente;
 Noble lo sigue séquito gozoso
 De la Leal Ciudad Copia excelente
 Abriose el Firmamento luminoso
 De Númenes que ven balcón luciente,
 Y complacido el Dios de las Victorias
 Por monedas de Empyreo arroja glorias

Al Templo en fin que construyó su zelo
 Se conduce; y la pompa es tan brillante,
 Que siendo Senda y circunstante el Cielo
 El es el Carro de su Fe triunphante:
 Llega; y, cumpliendo su ferviente anhelo,
 Por gracia de la gloria más constante
 Al Dueño eterno con ardor profundo
 Da la Ciudad, y le consagra un Mundo.

Así concluye el dilatado libro. Un poema no es, sin duda, una crónica rimada. Parece que ese fué uno de los modos

de entender la épica en aquel tiempo, a juzgar por la rapsodia de los hechos que representan los cantos de **La Jerusalén Libertada** y **La Araucana** y aún de **La Cristada** y **El Bernardo**. Pero, es evidente, que en estos poemas la ficción atempera a la realidad y no es sólo un recurso retórico, como el del mago Fitón o el sueño de Clorinda, lo que otorga calidad poética a la crónica rimada, sino que la fantasía corre libremente, saltando las vallas de lo sucedido y creando una atmósfera fabulosa, donde hasta lo real parece imaginario. En cambio, en **Lima Fundada** se abusa de las alegorías, sin parar muchas mientes en las fantasías puras, de suerte que cada concepto refleja un propósito y cada tropo disfraza apenas una relación exacta. Según ello, el parentesco más exacto del poema de Peralta podría ser con **La Argentina** de Barco Centenera (1602) y con **El Arauco Domado** (1591) de Oña y no tanto con la **Vida de Santa Rosa** del Conde de la Granja, por cuanto en esta, pese a su fidelidad histórica tocante a las batallas contra los piratas, triunfa el elemento imaginario sobre el histórico. Contribuye a agravar la condición de crónica de **Lima Fundada**, el crecido caudal de notas y explicaciones, con lo que el lector no atina a manejarse con desenvolturas por las veredas de la poesía, supuesto que esta pudiera en ese caso desarrollarse *in extenso* y *pro domo sua*. Con todo, si uno se aplica a los versos, cerrando ojos y oídos a las notas, encuentra a menudo giros y expresiones demostrativas del auténtico temple poético que abrigaba Peralta, a despecho de sus matemáticas y su erudición de otra laya. Es eso lo que atrajo la atención de Martín Adán, poeta muy fino y sensible, y la curiosidad de Riva Agüero, temperamento observador, aunque no tan exquisito como el de Martín Adán. Por nuestra parte hemos leído con atención la obra descartando hasta donde nos ha sido posible su contrapunto erudito. De ello hemos obtenido hallazgos poéticos indudablemente bellos. Por ejemplo: este verso del más puro corte parnasiano, según diría un crítico del siglo pasado:

que con notas de noche el día infama

(Canto VI, octava XXIX)

La calidad de "infamante", es decir, tenebrosa que imparte la noche, entraña una prosopeya y una metonimia perfectas. Dentro del conceptismo, aludiendo a las sentencias o epifonemas que el propio Peralta declara en su prólogo, como una de sus metas:

Si salvando al aleve (quien lo alcanza)
la rebelión de ayer es hoy alianza

(Canto VI, oct. XXXIV)

Una nota de armonía y singular precisión verbal:

Aquí, donde las náuticas arpías
(Navegantes escollos de los mares).....

(Canto VII, oct. XXI)

La figura es cabal: llamar a las arpías, con su demoníaco poder destructivo, "navegantes escollos de los mares", revela una capacidad de síntesis que confirma la calidad de conceptista que Peralta se atribuyó a si mismo y con derecho.

Angel que al Angel vencerá en pureza.....

(Canto VII, oct. CXCIX)

Este verso debe ser escrito al modo actual, esto es, sin comenzarlo con mayúscula para que se destaque mejor la intención al empezar con mayúscula el mismo vocablo al medio. La elegancia de la expresión, su delicadeza y armonía, utilizando sólo consonantes suaves ("l", "v", "z") podría engastarse en cualquier estrofa de Juan Ramón Jiménez o Rubén Darío, ahora, o de Gutiérrez de Cetina o Góngora, ayer.

Veámos otra expresión hermosa y gráfica:

Etna será del fuego de su celo

(Canto VII, oct. CC)

El "celo" llega a tal punto que su "fuego" se convierte en un volcán como el Etna, ardoroso, deslumbrante, arrasador: figura propia de Góngora, condigna del **Polifemo**.

Saltando riscos, caminando abrojos,
cumbres subiendo a ver el pie ligero

(Canto VII, oct. CCVI)

He aquí otro acierto que en dos líneas condensa una larga descripción y que con un hipérbato oportuno evita muchas palabras.

De estos aciertos hay "copia", es decir, abundancia, en el poema. Peralta conocía a cabalidad su oficio de escritor, su "métier"; había leído y atendido a sus lecturas con auténtico encarnizamiento, de modo que poseía un dominio perfecto de las herramientas literarias. De que tenía una fértil imaginación, no cabe duda: basta repasar sus sinécdoques y metonimias: sus tropos. Para reafirmarlo es suficiente recordar sus abigarrados escenarios para los Carteles de Certamen, sus alegorías, todas ellas hijas de una fantasía siempre a punto. Por otra parte, lector asíduo, había aprendido el tono solemne de los grandes épicos, esa marcialidad implícita en cada estrofa de *Ercilla*, en las de *Ariosto* y *Tasso*, inclusive en las del cuasi ignorado don Juan de Miramontes y Zuázola, autor de *Armas Antárticas* (¿1615?). Hasta se podría desplegar, en una panoplia retórica, la forma como inician sus poemas todos ellos, poco distinta de la que emplea Peralta al comenzar **Lima Fundada**:

Canto a las armas y al varón famoso
Que al vasto nunca imaginado imperio,
Que de un nuevo orbe otro orbe es prodigioso,
Pasó el primero del confin Hesperio;
El que al vencer, intrépido y glorioso,
Hizo en el rico Antártico Hemisferio,

Hallando en si un esfuerzo soberano,
Otro descubrimiento de lo humano.

(Canto I, oct. I)

Observemos la duplicidad de adjetivos “vasto nunca imaginado”, “intrépido y glorioso”, “rico antártico”) o sea un triple uso del mismo ardid en sólo ocho renglones cortos. Observemos desde ahí la presencia de las voces optimistas y de aliento: **glorioso, famoso, intrépido, esfuerzo, soberano, imperio, vencer.** No puede darse mayor insistencia en el acento de afirmación conquistadora en tan breve espacio. Ratificamos así lo ya dicho, a través de un rápido examen de los Cantos VI y VII.

No se trata de un hecho aislado: el “temple” del poema, es el “temple” del poeta. La octava siguiente reitera el impulso:

Oh, tú, sagrada inspiración canora,
Que, derivada de la luz divina,
Eres flamante voz, llama sonora,
Con que arde el plectro, el genio se ilumina:
Heróica musa, a quien la Fama adora
Pues por tu orden sus vuelos determina,
Que a la inmortalidad con cada ejemplo,
Un imperio le das, labras un templo

(I, oct. II)

Se produce aquí, con variantes saludables, la misma actitud de la estrofa anterior. Las variantes consisten en el acertado uso de las consonantes suaves cuando se trata de suaves sentimientos y en ello el primer y segundo versos resultan ejemplares; y, en seguida, ese felicísimo tropo “flamante voz”, “llama sonora”.

Los que se maravillan hogaño de la audacia de Rimbaud en su célebre **Soneto de las vocales** (“A jaune, I rouge etc) tienen aquí adelantada razón de asombro. Peralta, con sabia elegancia, califica con adjetivo propio de sonido “sonara” a un objeto propio (la llama) de visión, y, al revés

con un adjetivo propio de visión (flamante, "o sea llameante") a un objeto o hecho propio de sonido (la voz). Dentro de la circunspecta lógica de los gramáticos es la llama lo flamante y la voz lo sonoro: la poesía, desde sus primeros tiempos, fue dueña del secreto de alterar el orden lógico, de hallar insospechadas relaciones entre los sentidos, de considerar **sorda** a la voz y al mal humor **rechicante**, con el mismo derecho que Peralta usa los tropos señalados, o maneja palabras viejas con terminaciones nuevas, dentro del más riguroso estilo castellano, cual es el uso del primer verso de la tercera estrofa:

Hoy que arduidad emprendo inaccesible.
Superada jamás de humana lira

En estos versos sorprende el desembarazo, el apropiadísimo desembarazo con que maneja el idioma Peralta, como se demuestra en el sustantivo abstracto "arduidad", con todo derecho derivado de "arduo", y el hipérbato tan naturalmente forzado, si cabe la paradoja, con que se expresa. Si traducimos a lenguaje corriente, diríamos: "Hoy que emprendo inaccesible arduidad (o ardua empresa), jamás superada de humana lira". En este camino de buscar la belleza sobre todo, apura los contrastes y retruécanos y llega a decir: "Me acerca al esplendor que me retira".

Las invocaciones del marqués de Castelfuerte denuncian al escritor culterano. De nuevo se escapa el poeta de las sendas de Boileau pasándose a las de Góngora que son "los dos cuchillos" entre quienes se maneja Don Pedro. A veces llega a pulcritudes melódicas, aunque vacías de sentido, como en el verso: "Después que activo el Istmo halló constante", verso flojo, pero altamente sonoro y bien acentuado con recargo de voz en 4a., 6a., 8a., y 10a., o sea con dos acentos constituyentes precisos en las sílabas 4a. y 8a., un supernumerario en la 6a. y el inevitable en la 10a. De estos hallazgos hay mil en tantas octavas; agreguemos otro, surgido al paso:

A la América, allí por más decoro
Le peina con cristal el pelo de oro

(Canto I, octava XII)

En la última línea se destaca la combinación de líquidas *eles* con suave y sonrientes *eres*, atenuando lo instantáneo de la "p" con el gozne de la "n" emolientísima. El hombre que así maneja el idioma, le conoce a fondo.

Las historias que se entremezclan al verso, podrían omitirse ahora, por sabidas; se llegaría a un devoramiento de notas informativas, pero lo que no se puede eludir por modo alguno es el acierto de las figuras y la disposición ejemplar de los vocablos donde cada sílaba llena una misión estética, irremplazablemente.

Peralta, Cosmógrafo Mayor, Piloto por ser matemático, que eran actividades simultáneas y complementarias, no sólo apela a menudo a palabras náuticas (*nauta, nao, mar, Astro, cielo, derrota, proa, oriente, estrella, esfera, astrolabio, piloto, ola*) sino que compone con pericia sus descripciones marítimas:

Mas ya por senda nunca descubierta
La proa entrega al húmedo elemento,
Siendo en la duda en que fluctúa incierta
De la nave otro golfo el pensamiento!
Pero derrota de valor más cierta;
Pero de fe la lleva mejor viento;
Y siendo de mi misma astro la quilla,
Al rumbo no navega, sino brilla

(Canto I, octava XVIII)

Para engolosinamiento del buceador de bellezas repetiremos al verso séptimo:

Y siendo de si misma, astro la quilla

que encierra belleza, armonía y significado; regustemos: "la quilla es astro de si misma", o sea, que apunta tan hacia arriba y hacia adelante, azotada por los mares que la dis-

paran hacia el infinito; que la quilla, marcador del rumbo, parece astro, pero astro de la propia quilla, luz de ella, luz no de reguero ni de cauda, sino luz adelantada. Insistirá en lo mismo, a través de un audaz hipérbato en la octava XXII del mismo Canto I:

Después en fin que aquella Argos volante
Marítimos cortando paralelos.....

cuya traducción en prosa mata la gallardía poética del verso: "En fin, después que aquella Argos volante, cortando paralelos marítimos...". Frase desvaída, con sentido lógico, pero sin fineza poética, que es lo durable, en las composiciones literarias. Surge aquí una nota desagradable: el Peralta que así se lanza al piélago de la poesía en los primeros cantos, no consigue continuar con igual brío, agobiado tal vez por la premura, o por el mucho argumento, o por le excesivo rigor histórico, o por el abrumador caudal de cavilaciones. Después del Canto IV y, sobre todo, a partir del VI con que se inicia la Segunda Parte del poema, dicho mejor, el segundo tomo, la musa de don Pedro cambia el peplo por la toga y la corona por un birrete catedrático. Es cuando empieza a sufrir el degustador literario y a regodearse el lector historicista. Difícil que ambas calidades vayan juntas. ¿No ha dicho alguien que la diferencia entre un novelista y un historador consiste en que el primero escribe bien la historia y el otro la ve mal? Igual ocurre con **Lima Fundada**. Mientras su autor trata de mantenerse en el rango de épico, su verso adquiere matices y destellos; no bien se decide a apegarse al hueso de la historia, fuga toda morbidez, empieza el rigor de la osatura, recreación de anatomista, no de sensuales ni estetas. Prueba de ello es la descripción realmente poética de la aventura de "los trece del Gallo" o "los trece de la Fama". Es indispensable transcribir las dos octavas pertinentes, para que si, por algún azar indeseable, pereciera todo vestigio de aquella obra peraltiana y pudieran salvarse algunos fragmentos, figuren entre ellos las dos estrofas:

Vuelven los trece al mar, vuelven al viento
 Donde oponen con impetu inclemente
 Ráfagas de agua al piélagos violento,
 Golfos de soplo al Austro vehemente
 Uno y otro pretenden elemento
 Vencer, ya vorticoso, y ya corriente;
 Pensando que, aún sorbidos, pueda el celo
 Desde el Abismo navegar al Cielo

Vencido el Golfo, la Resaca suena
 Que es de la Tierra la mejor baliza;
 Nunca más firme la inconstante Arena,
 Fundamentos de glorias se eterniza;
 Arriban, y la náutica Faena
 Al viento suave que las ondas riza
 Con la armonías de Tritones dura,
 Ruido es, que el gozo la formó dulzura

(Canto I, octavas, XVII, y XVIII)

*

No puede uno menos de preguntarse ¿cómo lograron durante tantos años, por simples repeticiones, decir los críticos que las de Peralta eran estrofas insulsas, indigestas, insípidas y tantas lindezas más? ¿Es que leyeron de veras el texto en verso, o se dejaron amedrentar por la copia de citas marginales? ¿Es que fueron a buscar datos y se enredaron en ellos, posponiendo el juicio estético, o es que cegados de prejuicios antigongorinos, no acertaron a escarbar, mejor dicho, a fijar, y mejor aún, a comprobar las indudables bellezas, los seguros aciertos de expresión, las numerosas exactitudes de comparaciones que abundan en **Lima Fundada**? Ciertamente: no es fácil mantener la inspiración tan sostenidamente, ni a base de mucho saber se suplen los desmayos de la Musa, pero he ahí la obra y he ahí al poeta, firmes y compactos: frente a ellos, usando términos del barroquísimo Lunarejo, podría decirse que la crítica es roedora.

En efecto, el propio Juan María Gutiérrez que admiró de veras a Peralta, no muestra entusiasmo ante su poesía. Prefiere al matemático y al historiador, criterio que no compartiremos sino a medias. Ricardo Palma se mofa del arte peraltiano. A Menéndez y Pelayo no le place barroquismo de ninguna especie.

Conviene insistir ahora en las tendencias literarias a que se sujetó a Peralta. A partir de 1700, el Virreinato de Lima, así como todas las colonias españolas del Nuevo Mundo, empezaron a repudiar el gongorismo hasta ahí imperante, para abrazar la nueva y atractiva moda francesa, basada en el racionalismo tradicional de aquel país, exacerbado por Descartes. De ello hay manifestaciones indudables en toda la producción impresa de ese tiempo, y, muy en especial, en los prólogos de **Lima fundada**, del propio Peralta, y en el de **Poema sacro** (1771) del Conde de la Granja, prólogo este último firmado por don Pedro José Bermúdez de la Torre y Solier, miembro también de la Academia del Virrey Castell dos Rius y, como don Pedro, ex-rector de San Marcos. De acuerdo con estas ideas el código estético que se impuso entonces fue el **Arte poético** de Boileau interpretado más tarde a la española, por Ignacio de Luján, contemporáneo de Feijóo.

L'Art poétique se publicó el 10 de Julio de 1674 cuando Peralta cumplía diez años de edad, de suerte que su infancia y su adolescencia tuvieron ancho campo para absorber las doctrinas de aquel. Es una época de auge francés, bajo el reinado de Luis XIV. Los grandes generales Turena y Condé se llenan de gloria triunfando sobre holandeses y españoles; a estos les arrebató Luis XIV la rica provincia del Franco Condado. Las letras llegan también a su apogeo. Entre 1673 y 1674, si bien muere Molière, lo más dinámico de la Comedia Francesa, no es menos cierto que surge la nueva escuela teatral; al par se mantiene en alto la estrella de Racine, quien estrena en esos días su **Mitridates**. Malebranche publica su célebre **Recherche de la verité**. El propio Boileau edita dos de sus **Epístolas** y el discutido poema **Le Lutrin**.

Boileau había nacido en París el 10 de noviembre de 1636. Aunque recibió la tonsura eclesiástica en 1645, siete años después abandonaba definitivamente esa carrera y se matriculaba en la de Derecho; se recibió de abogado en 1656. Para entonces, ya había empezado su vida literaria. Las **Sátiras** fueron su primera obra. Destacábase el escritor por la

claridad de su razonamiento, la agudez de su ingenio y la concisión de su forma. De indudable abolengo clásico, trataba de volver a la claridad de Horacio, que fue uno de sus penates. En realidad, su obra entera podría considerarse como una paráfrasis re-creadora del autor de la **Epístola a los Pisones**, uno de los mayores tratadistas de literatura después de Aristóteles. Juzgado Boileau como uno de los escritores representativos del genio francés, se le encomendaría en 1699 la redacción del elogio fúnebre de Racine. Fue admitido en la Academia en 1701. Sostuvo una ardorosa polémica sobre el arte antiguo y moderno. En realidad, Boileau, que hoy nos parece una encarnación genuina del clasicismo y, por tanto, del conservatismo literario, tuvo que vencer en su época durísimas campañas. Una de ellas fue la que rodeó la publicación de **L'Art poétique**, el cual pudo aparecer al fin mediante la directa intervención del poderoso ministro Colbert, quien obtuvo la difícil aquiescencia de Luis XIV.

¿Qué pretendía Boileau con aquel tratado de retórica? Algo muy simple: adiestrar a los lectores de la Corte para apreciar y gustar las obras literarias. Sólo que la suya era una época de grandes creadores que se sentían indebidamente mediatizados por aquel ensayo de interpretación de las reglas vigentes, a juicio del autor, en el campo literario. Corneille, Molière, Fenelon, La Fontaine, Malebranche, Racine, pertenecen a ese tiempo. La osadía de Boileau, ya fieramente atacado por su poema semi burlesco **Le Lutrin**, en el cual comenta en forma a menudo jocosa un incidente cortesano entre dos eclesiásticos, rayaba a gran altura puesto que se proponía impartir reglas para juzgar la obra de tan eminentes ingenios.

Aunque Luis XIV había despertado lo que podríamos llamar, con lenguaje de hoy, un anhelo de "planeamiento" o racionalización general, incluyendo las letras, la incapacidad de disciplina de los escritores era entonces no menor que la de ahora, con sus inevitables consecuencias.

Sin embargo, en Francia se habían dado, antes de Boileau

varios intentos de ordenamiento del gusto literario. En los días de la **Pleiade**, tanto Ronsard como Du Bellay trataron de hacerlo. **La Defense et illustration de la langue française** de Du Bellay, data de 1552, y el **Abregé de L'Art poetique** de Ronsard, de 1562. Ambos exaltaron con pasión las excelencias del idioma francés, y ambos reconocieron las lecciones de Horacio, cuyo frecuentamiento por parte de Boileau no ha sido puesto totalmente en claro.

Boileau representaba a su generación, la de 1660, que no admitía las formas abigarradas de la de 1630. De ahí su choque con Chapelain (autor de **La Pucelle**, larguísimo poema de 24,000 versos, **Sentiments sur le Cid y Adones**) y sus críticas directas e indirectas a hombres tan esclarecidos en el pasado como Scudery, Desmareta y Cotin, entre los acedémicos, y Boursault, Cotelet y Menage, entre los escritores más a la moda. Boileau rechazaba los recargados adornos de los preciosistas y admitían como la mejor doctrina la de Descartes, quien en 1637 había publicado su **Discurso del Método** y en 1649 su **Tratado de las Pasiones**, esto es, cuando Peralta no había aún nacido, lo que explica la influencia —pe-se a cualquier retardo— que esa escuela ejerció sobre nuestro personaje.

A semejanza de Descartes, Boileau sostiene en el **Arte poético** el predominio de la razón y la voluntad sobre las pasiones; de suerte que si la meta del hombre, su propia dignidad consiste en ser un ente pensante ("pienso, luego existo"), buscar la verdad debe ser el objetivo de la literatura. Identificar verdad con belleza representa una conciliación fundamental entre arte y ciencia, de donde la dualidad de Peralta, quien fue sabio porque fue artista o porque amó el arte, y (literario porque amó la verdad y su hallazgo o encuentro) es un hecho explicable y perfectamente cartesiano. Falla en cambio este paralelo, cuando Boileau afirma que la verdad se confunde con la naturaleza **aún cuando se entienda ésta no como paisaje sino como fondo del ser humano**, como su iniversalidad. Con este respecto podría pensarse en las rela-

ciones extraperuanas de Peralta, en su íntimo contacto con los sabios franceses de la expedición de la Condamine; antes con el curioso Frezier, el severo Feuillee y más tarde con el inquieto, racionalista y demoledor Feijóo y con el entusiasta y también racionalista Padre Martín Sarmiento.

Boileau creía en la conveniencia de proscribir de las letras, lo ficticio, lo oscuro y lo enfático. Exaltaba una expresión exacta y severa. No se encuentra en Peralta, salvo en los juguetones versos de su teatro y algunos de sus *impromptus* líricos en las Academias de Palacio, asomos de sonrisa. Pero, esas excepciones corren parejas con las del propio Boileau en *Le Lutrin*. Para evitar que la imitación de lo natural (no de la naturaleza) pudiera conducir al engolamiento, Boileau aconsejaba según a los autores antiguos, a los clásicos que habían observado la misma regla y logrado no caer en las trampas del verbalismo, implícitas en todo oficio literario. Razón y belleza resumen, pues, la doctrina de Boileau. Peralta tratará —insisto: tratará— de cumplir con ese precepto. Para ello, hará el tremendo esfuerzo de despojarse de su habitual engolamiento, habitual por la época peruana o española-americana en que vivió, distinta de la época francesa que respiró Boileau.

De los cuatro cantos que componen *L'Art poétique* sin duda, son el primero y el tercero los que aquí nos interesan. En el primero Boileau emite sus consejos generales sobre el arte literario; en el tercero, se enfrenta a la tragedia y a la epopeya particularmente. Extractemos de este Canto III algunos de los principales preceptos, para comprobar si, por acaso, tuvieron algún reflejo en el poema de Peralta:

D' un air plus grand encor la poesie epique
 Dans le vaste récit d'une longue action,
 Se soutient par la fable et vit de fiction.
 Lá pour nous enchanter tout ets mis en usage;
 Tout prend corps, un ame, un esprit, un visage.
 Chaque vertu devient une divinité:
 Minerve est la prudence et Venus la beauté.
 C'est ne plus la vapeur que produit le tonnerre,
 C'est Jupiter armé pour effrayer la terre;

Un orage terrible aux yeus des matelots,
 C'est Neptuno en courroux qui gourmande les flots;
 Echo n'est plus un son qui idans l'air retentisse,
 C'est une Nymphe en pleurs qui se plaint de Narcisse,
 Ansi dans cet amas de nobles fictions,
 Le poète s'egaye en mille inventions.....etc!

Más adelante define Boileau:

Sans tous ces ornéments le vers tombe en langueur.

 Le poète n'est plus qu'un orateur timide,
 Qu'un faible historien d'une fable insipide

La presentación de la epopeya que antecede impresionó sin duda a Peralta, tanto como los consejos iniciales:

Imitons de Marot l'elegant badinage,
 Et laissons le burlesque aux plaisants du Pont Neuf

 Ayez pour la cadence une oreille severe

 Sans la langue, en un mot, l'auteur le plus divin
 Est toujours, quoiqu'il fasse, un méchant écrivain.²

Peralta experimentó el impacto de tan concreto recetario poético. Era natural, inevitable. Si hombres como La Bruyere, en su discurso en la Academia, y Vauvernages, en sus **Reflections critiques sur quelques poetes** y aún el propio Voltaire, en una Carta a Helvecio, fechada el 20 de Junio de 1774, otorgaban pleno crédito a Boileau como renovador del arte literario; y si Nisard, en su célebre **Historia de la literatura francesa**, lo califica de "algo más que la obra de un hombre superior... la declaración de fe de un gran siglo"³, es natural que Peralta y sus contemporáneos del Perú no pudiesen eximirse de tal influencia. Fue avasalladora. Impuso su

1 Boileau, **L'Art poétique**, 1674, Chant III, versos 160 a 174.

2 Boileau, Ob. cit. Chant I.

3 Nisard, **Historia de la littérature française**, París, 18, Tomo II cap. VI. Cfr: E. Faguet, **Petite histoire de la litt. française**, París Cres. s/d. Cinquieme époque, p. 165 etc.

cuño a todo un siglo, no sólo al de Luis XIV, como diría Voltaire, sino al posterior hasta que llegó el romanticismo, es decir, hasta la coyuntura entre los siglos XVIII y XIX.

Entre la publicación del Arte poético de Boileau, 1674, el preámbulo romántico que representa el **Discurso sobre las artes y las ciencias** de Rousseau (1750) y la definitiva declaración de fé romántica potente, en el **Hernani** de Hugo (1850) se extiende una larga etapa llena por las más encontradas y diversas tendencias, entre la razón fría y el inextinguible sentimiento; se desliza, ahormándolas, adecuándolas, la Ilustración, eje entre lo uno y lo otro, rendición ante la ciencia naciente y la naturaleza descubierta y es ahí donde debemos insertar a Peralta, verdadero adelantado de aquel cambio. Su drama consiste, tocante a tales tendencias, en que no alcanza a dominar el frío raciocinio, ni a eliminar los abalorios enfáticos, como preceptuaba Boileau, pero tampoco, era ya totalmente fiel a los delirios formales del barroco siescentista.

Lima fundada oscila entre tan encontrados vientos. Lo revela el prólogo de Peralta. Lo confirma, el texto del poema. Peralta habría querido ceñirse a puros hechos personificados en unas cuantas alegorías, tal como lo insinúa Boileau en el Canto III ya citado. De ahí la curiosa mezcla de exactitud y fantasía, de engolamiento y llaneza, de lo alegórico y lo erudito, verdadero contrapunto entre el verso y la glosa. Glosa, si, en su prístino sentido: porque lo que Peralta pretende con sus copiosas, nutridas y amenas notas marginales y de pie de página es formar una glosa, o sea, una explicación de un texto oscuro, a fin de que el lector opte por uno de tres caminos (o por los tres de un solo empuje): o dejarse arrebatar por la armonía de los versos, pese a la obscuridad de muchas de sus alegorías; o ceñirse a la explicación científica e histórica de las notas o glosas; o combinar ambas, en un diálogo desigual entre fantasía y conocimiento, entre énfasis y simplicidad, entre ciencia y arte.

El esfuerzo no tuvo éxito pleno, a nuestro criterio, o a

nuestro gusto. No entendemos ahora esa dualidad, ese contrapunto. Quisiéramos versos menos enfáticos, tono más sostenido, erudición distante, pero no todos los tiempos son iguales, ni el gusto del uno se aviene al del otro. Desde nuestro ángulo debemos declarar que hay versos, muchos versos de **Lima fundada** que, por la pericia del autor, duran aisladamente, ajeno a su contexto. Y que todas las notas, la glosa de tales versos, mantiene su interés a despecho de los hombres y las cosas, como quería Boileau; el aún gongórico autor de esos versos, trata de ahormarse a los preceptos exigentes del Canto Tercero del **Arte poético** boileauiano, sin desprenderse del todo de su entronque gongorino que era no sólo cáscara, sino médula misma de una época, pagada de la pompa, sierva de la cortesía, es decir, de lo formal.

La Ciencia y la Técnica en la Filosofía

por FRANCISCO LI CARRILLO

1. La presencia de la ciencia y de la técnica es constante en el ámbito de la filosofía. En el curso de la historia esta presencia reviste significaciones diversas, recibe nuevas determinaciones, unas veces fácticas y otras veces esenciales, y se inscribe dentro de un horizonte cultural en cada caso distinto. Separadas en derecho, pero inseparables de hecho, ciencia, técnica y filosofía están asociadas por relaciones cada vez más complejas y difíciles. Históricamente cada disciplina parece haber asumido provisionalmente la misión interna de las otras, imponiendo sus principios, sus formas de expresión y sus propios métodos. Su origen es sin duda común. La filosofía nace del asombro y se constituye en teoría; la ciencia y, más tarde, la técnica, tienen su raíz en la teoría.

La ciencia se emancipa formalmente de la filosofía en la edad moderna y evoluciona confundida con la técnica. Implícitamente se ha transformado también el sentido de la teoría. Ya no es visión reverente de la verdad, surgida del asombro, sino visión racional de la realidad. Mientras que la teoría en sentido originario convoca al ser del hombre y supone un mundo en donde palpita todavía la presencia de los dioses y en donde palabras, ideas y cosas no se han dissociado definitivamente, la teoría en sentido moderno apela a la razón del hombre, promovida a un rango privilegiado, y supone un mundo en donde prevalece el elemento de realidad, un mundo en donde la naturaleza ha exilado a lo

sobrenatural, en donde palabras, ideas y cosas comienzan a separarse. La razón inicia su predominio sobre las otras facultades humanas hasta identificarse con la esencia del hombre. Es el nexo común entre ciencia, técnica y filosofía. Cada disciplina se concibe, en efecto, como modalidades diferentes del uso de la razón. Por la ciencia, la razón describe y explica la realidad; por la técnica, transforma esa realidad; por la filosofía, finalmente, describe, explica y transforma a la razón misma. Ejercitando el análisis reflexivo con rigor apodíctico, la filosofía moderna dilucida la estructura de la razón, establece el sistema de sus principios, determina sus posibilidades y sus límites, define el modo de enlace entre la razón y la realidad y se concibe, en última instancia, como conciencia de la ciencia. Es por eso que Kant considera al hombre de ciencia y al técnico como artistas de la razón, mientras que el filósofo es su legislador.

2. Desde la época moderna la ciencia está presente en el horizonte de la reflexión filosófica como ideal, como problemática y como método. El ideal científico de positividad y rigor, de necesidad y de universalidad, parece inseparable de la esencia de la filosofía y forma parte de su propia definición. Habiéndose asignado como misión el análisis de los supuestos últimos de la ciencia, la filosofía aspira a convertirse en ciencia fundamental, es decir, ciencia de fundamentos. A ella compete por antonomasia realizar plena y definitivamente el ideal científico tal como aparece ejemplificado por las matemáticas. Descartes se propone el modelo geométrico, Leibniz el modelo aritmético, Kant el modelo mecánico.

La problemática particular de la ciencia invade el dominio de la filosofía. Los pensadores modernos participan en el movimiento interior de la ciencia, aportando su concurso en la creación de nuevas disciplinas y en la solución de problemas específicos capitales, sobre todo de índole matemática. Descartes descubre el método de las coordenadas en geometría, fundado en la correspondencia biunívoca en-

tre las ecuaciones algebraicas y las curvas geométricas, estableciendo el sistema de la geometría analítica. A partir de la sumación de series infinitas, Leibniz define los principios, la técnica y la notación del cálculo diferencial e integral y demuestra la reciprocidad de las operaciones de derivación e integración. Pascal esboza la posibilidad del cálculo de probabilidades y de las matemáticas estocásticas. Nada de lo científico parece extraño al filósofo. En épocas más recientes, en donde la solidaridad e interferencia entre ciencia y filosofía son menos acentuadas, la problemática científica continúa ejercitando su atracción y su presión sobre la reflexión filosófica. Comte instaaura las bases de la sociología. Marx renueva la economía política de su tiempo. Dilthey crea la ciencia literaria.

En concordancia con la tarea de analizar la razón y dilucidar sus estructuras, la preocupación por el método, característica del pensamiento moderno, aparece como una consecuencia natural. La filosofía moderna podría ser definida como distintas versiones de un discurso del método con carácter propedeúutico y canónico. La razón misma ha sido definida como facultad de reglas. La metodología es consubstancial a la filosofía, de tal modo que la metafísica es al mismo tiempo que disciplina de los primeros principios, una defensa e ilustración del método.

Pero no es sólo el problema general del método lo que concita el interés de los pensadores modernos, sino igualmente el método particular de las diversas disciplinas científicas. La reflexión interviene en la fundamentación del método de las ciencias, formulando sus principios, denunciando sus insuficiencias y contradicciones, proponiendo mecanismos, procedimientos y modelos. Bacon formula las reglas del método experimental. Descartes, con fortuna diversa, se esfuerza por determinar la metodología de las distintas ramas del árbol de la filosofía. Desde las matemáticas hasta la jurisprudencia, Leibniz quiere reformar el saber adecuándolo a su modelo de racionalidad. A Pascal interesan tanto los métodos de las secciones cónicas como los

del cálculo numérico y mecánico. Rousseau critica los métodos pedagógicos. Locke propone un método constitucional. Los métodos de la mecánica racional constituyen el centro de la crítica kantiana.

El ideal, la problemática y el método de las ciencias aparecen como motivos internos de la reflexión filosófica en la época moderna. En su esfuerzo por comprender y fundamentar la ciencia, la filosofía determina al mismo tiempo su propia esencia; solidaria de la ciencia no se confunde, sin embargo, con ella. La metafísica no es ni puede ser ciencia. A su manera, esta conclusión representa un resultado positivo.

3. En todo tiempo, la técnica entendida como instrumento de transformación ha estado presente en la filosofía. A partir de Aristóteles, la lógica ha sido considerada como la técnica propia del pensamiento y, por consiguiente, del pensamiento filosófico. La preponderancia de la lógica ha encubierto la presencia de otras técnicas en el interior de la filosofía, cuya importancia no ha sido puesta de manifiesto sino en época reciente. La lógica es norma de la técnica de demostración. Pero la dimensión apodíctica no es la única dimensión de la filosofía.

Imbricadas en el contexto de una filosofía, coexisten técnicas de exposición, técnicas de argumentación, técnicas de persuasión y disuasión, técnicas de educación, cuyos principios y reglas pertenecen al dominio de disciplinas exteriores. La gramática, la retórica, la estilística y, en general, la ciencia de la literatura imponen subrepticamente sus procedimientos propios al pensamiento filosófico. Las diversas "técnicas instaurativas" son indisociables de la filosofía, no sólo porque responden a una elección deliberada, sino porque son solidarias de su sentido. En la filosofía antigua y medioeval, las técnicas instaurativas se forjan conforme a modelos por lo general literarios. En la filosofía moderna, el modelo predominante es la demostración geométrica.

El criterio de coherencia no es, por consiguiente, el

único susceptible de determinar la comprensión del pensamiento filosófico. Otros criterios, dependientes de otras técnicas, contribuyen al mismo título a su esclarecimiento. Esta conclusión se aplica en especial al estudio de la historia de la filosofía, pero mantiene su validez con respecto a la constitución misma de la filosofía. Cada pensador elige, unas veces deliberadamente, otras veces por influencia de la tradición, las técnicas instaurativas de su doctrina. De manera general estas técnicas conciernen al ejercicio de dos facultades constitutivas de la esencia del hombre: la razón y el lenguaje.

4. En la época contemporánea, la presencia de la ciencia y de la técnica en el horizonte de la filosofía se ha hecho problemática. La límpida evidencia del pensamiento moderno ha sido revocada por la evolución inmanente de la filosofía, por la transformación radical de la ciencia y por el predominio creciente de la técnica, independizada de las disciplinas científicas y constituida en el más eficaz ejercicio de la razón. Debido a la amplitud y profundidad de las transformaciones sobrevenidas y a la imposibilidad de conciliar todos los resultados, la situación presente ha sido caracterizada como una situación crítica. La crisis general ha sido definida como crisis de la razón. Lo que en la edad moderna representa el nexo profundo, en sentido positivo, entre ciencia, técnica y filosofía, sigue siendo hoy nexo irreductible, pero en sentido negativo, entre las mismas disciplinas.

La ciencia contemporánea se ha transformado, en efecto, de manera radical. Ha extendido el dominio de su objeto conmoviendo la noción de realidad; ha reformado sus métodos hasta desbordar las posibilidades tradicionalmente asignadas a la razón humana. La validez de sus viejos modelos ha sufrido una restricción de universalidad y de necesidad. Nuevos modelos, inaccesibles a la intuición, constituidos por relaciones puramente formales, describen más adecuadamente la realidad. La ciencia contemporánea está sometida en per-

manencia a un trabajo interior de reforma y reorganización que modifica su fisonomía, dispersa sus resultados y parcela sus disciplinas.

En la edad moderna se inicia el proceso de lo que Husserl ha llamado la "matematización de la naturaleza". La ciencia representativa es, por eso, la ciencia física, descripción matemática del universo. La física clásica reposa en tres supuestos solidarios: el principio del determinismo, la objetividad del mundo sensible y la posibilidad de su representación en el espacio y en el tiempo. En consecuencia, los fenómenos físicos son observables, previsibles y representables. Las matemáticas, por su parte, constituyen el lenguaje de la física, disciplina auxiliar y complementaria, instrumento indispensable para la solución de sus problemas. Conforme al ideal cartesiano de representar la realidad "por figuras y movimientos", la formulación de relaciones inherentes a un fenómeno físico en términos de la técnica más perfecta y más compleja de las matemáticas, las ecuaciones de derivadas parciales, representaba la culminación del esfuerzo del físico; recíprocamente, encontrar el método más eficaz y más simple para formular las relaciones de un fenómeno físico constituía la ambición del matemático. La física —decía Heavside— está por encima de las matemáticas y el esclavo debe conducirse conforme a las conveniencias del amo.

La primera transformación aconteció en el ámbito de las matemáticas. Por un lento proceso, en el que intervienen tanto el rigor formal de la razón como la audacia extrema de la imaginación, las matemáticas conquistan su autonomía absoluta. Hasta entonces habían sido doblemente dependientes: exteriormente, de la física; interiormente, de la experiencia y de la intuición. Si la física justifica su existencia, la intuición ampara su validez. El descubrimiento de las geometrías no-euclídeas, la creación de la teoría de los conjuntos, la formalización de la lógica y la organización del método axiomático hacen posible la independencia de las matemáticas con respecto de la física y, más generalmente, de la intui-

ción y de la experiencia sensible. Su aspecto postulacional prevalece sobre el aspecto computacional hasta entonces dominante, lo que equivale —según la fórmula de Lejeune-Dirichlet— a sustituir el cálculo por las ideas.

Substituir el cálculo por las ideas significó en el dominio matemático una verdadera revolución. La concepción, la organización y la articulación de los conocimientos matemáticos se inciben dentro de un horizonte a la vez más vasto y más estricto. Más estricto, en la medida en que lo esencial reside en la coherencia del razonamiento, en la rigurosa deducción de las consecuencias que se derivan de axiomas previos y hasta arbitrariamente establecidos. Más vasto, puesto que se descubren perspectivas ignoradas, vedadas en cierto sentido por la necesidad de conformarse a la intuición y a la experiencia. Las matemáticas entran en posesión de sus propios recursos y ellos son los de la razón humana en su ejercicio más inflexible. La razón queda librada a su propio poder, sin otra condición taxativa, racional ella misma, que la contradicción interna y la inconsistencia lógica. Cantor pudo decir, por eso, que la esencia de las matemáticas reside en su libertad.

Substituir el cálculo por las ideas significó específicamente dissociar el razonamiento matemático de la naturaleza de los objetos sobre los cuales se ejercita, es decir, de la cantidad y de la figura. La formalización de la lógica pone en evidencia las leyes operatorias del pensamiento. La creación de la teoría de los conjuntos proporciona a las matemáticas su cuadro general, su fundamento propio y su expresión primitiva: la idea de conjunto representa el “geometral de perspectivas” que abarca sin excepciones, en su más amplia generalidad y abstracción, la totalidad de las “entidades” matemáticas. Al cabo de un proceso de creciente abstracción, las matemáticas se conciben deliberada y resueltamente como disciplina de estructuras. La **estructura**, en este sentido, es el esquema de las relaciones y operaciones que pueden definirse en un conjunto, con prescindencia de la naturaleza de los elementos que constituyen el conjunto. “Se puede decir

—escribe Choquet— que una de las contribuciones esenciales de los matemáticos del último siglo ha sido desprender las estructuras fundamentales de las matemáticas” (Cf. M. Choquet: *Algèbre des ensembles*. *Algèbre* — París, 1960).

Las consecuencias son prodigiosas. La teoría de los conjuntos permite tratar racionalmente los problemas de la infinitud, introduciendo la idea de lo transfinito; la lógica y el método axiomático fundamentan la validez de las geometrías no-euclídeas y definen a las geometrías parabólica (euclídea), hiperbólica (lobatchevskiana) y elíptica (riemanniana) como clases de equivalencias; el álgebra se libera de la cantidad y del número y se convierte en el estudio de las propiedades de las operaciones y leyes de composición, de los esquemas de cálculo, independientes de los conjuntos sobre los cuales se aplican, concibiéndose esencialmente como teoría de operadores, como sistema abstracto; la geometría se independiza de la noción de distancia, que la asocia a una métrica, iniciando el estudio de las propiedades invariantes de las figuras, cuando se las somete a homomorfismos, es decir, transformaciones biunívocas y bicontínuas, culminando en la concepción de los espacios abstractos (Fréchet) y en el descubrimiento de las estructuras topológicas.

A partir de la idea de estructura resulta posible reorganizar el edificio total de la ciencia. En el interior de las matemáticas, por obra del método axiomático, se definen las estructuras fundamentales; por combinación de unas con otras y por inmersión en otros sistemas, comienza el trabajo de edificación integral de las matemáticas cuya aspiración última consiste en restablecer la unidad del saber por la organización rigurosamente racional de los conocimientos. Las ideas fundamentales de las matemáticas clásicas, la continuidad y discontinuidad, reaparecen bajo la forma de estructuras topológicas y algebraicas.

En el exterior de las matemáticas, la aplicación de los conceptos algebraicos de homomorfismo e isomorfismo entre conjuntos, conduce a la noción de **modelo**, es decir, de representación concreta de una estructura formal. Como conse-

cuencia, la posibilidad de describir matemáticamente los fenómenos del universo se extiende considerablemente hasta incluir aquéllos que no son susceptibles de cuantificación. Los modelos matemáticos invaden todas las ciencias: la idea de estructura ha sido identificada incluso en la filosofía misma. El proceso de matematización de la naturaleza se ha convertido en proceso de matematización del mundo. Definida como "reservorio de estructuras" (Bourbaki), asume la misión de *mathesis universalis*.

La segunda transformación sobrevino en la ciencia física. Diversos resultados experimentales no sólo son incompatibles con las teorías clásicas, sino que atentan contra los principios mismos que constituyen su fundamento. El descubrimiento de la discontinuidad de la materia y de la electricidad, la introducción de los quanta de acción para dar cuenta de los intercambios de energía entre materia e irradiación, la revelación de la complementaridad ondulatoria y corpuscular de la luz, la alteración de las nociones de medida y de observación por la teoría de la relatividad restringida, la creación de la mecánica ondulatoria que asocia una onda a todo punto materia, conducen a lo que Destouches denomina el "derrumbe" de la concepción física clásica de la edad moderna y al desarrollo extraordinario de la microfísica, cuyas consecuencias han revolucionado el mundo contemporáneo. Ninguno de los supuestos de la concepción clásica puede mantenerse. A la "nueva física" no se le puede aplicar el principio del determinismo mecánico. La noción de objetividad ha sido alterada por la posibilidad de aniquilación de las partículas elementales, cuya existencia deja de ser eterna, y por la imposibilidad de asociar a los corpúsculos propiedades intrínsecas, es decir, medidas exactas. La representación de los fenómenos físicos por "figuras y movimientos" no es viable en el dominio de la mecánica ondulatoria, puesto que un sistema no puede ser descrito con prescindencia del observador y puesto que las propiedades del sistema físico no pueden ser objetivadas. La nueva física es, por consiguiente, indeterminista, subjetivista, anti-cartesiana. En esta dimensión, los

fenómenos físicos no son ni observables, ni previsibles, ni representables, en el sentido de las teorías clásicas.

Las consecuencias de esta transformación de la ciencia física contemporánea conciernen a todas las esferas del saber y, por obra de la técnica concomitante, afectan al mundo que nos rodea. La física se ha independizado de la realidad, en el sentido moderno de la palabra, pero al mismo tiempo ha conmovido la actividad interna de la razón. Las categorías del conocimiento constitutivas de enlace entre razón y realidad, concordantes con el modelo mecánico newtoniano, confrontan un proceso de severa revisión. Ni los métodos matemáticos ni los esquemas lógicos tradicionales resultan adecuados para formular y comprender los fenómenos y relaciones descubiertos por la física contemporánea. En su mayor parte revelan elementos discontinuos y no son formulables, por eso, como ya lo observaba Poincaré, por medio de ecuaciones diferenciales, cuya teoría supone la hipótesis de continuidad, sino por medio de estructuras y técnicas algebraicas modernas. Por otro lado, tales fenómenos y relaciones demandan un tipo de razonamiento cuyo modelo no puede ser la lógica bivalente, sino una lógica "más débil", la llamada "lógica de complementaridad trivalente".

La evolución de las matemáticas y de la física ilustra significativamente la situación excepcional en que se encuentra la ciencia contemporánea. Otras disciplinas atraviesan por la misma situación, afectadas por el mismo conflicto entre los resultados experimentales y las exigencias teóricas de racionalidad. Los problemas de la ciencia contemporánea plantean la necesidad de redefinir la razón y de extender la noción de realidad.

5. El acontecimiento capital de la época contemporánea puede ser caracterizado como la **liberación de la técnica**. Solidaria de la ciencia en sus orígenes, la técnica aparece como la aplicación de la teoría científica en la realidad. La técnica efectúa prácticamente, lo que la teoría formula racionalmente. La dependencia es recíproca. La existencia de la técnica no

parece posible sin los principios directores de la teoría científica; la teoría científica, por su parte, no se justifica sin la posibilidad de aplicación técnica.

Esta concepción de la técnica no ha podido mantenerse. La función específica de la técnica se ha impuesto; y con ello ha quedado en evidencia su propia índole. Diversos conflictos entre la ciencia y la técnica jalonan su historia. La técnica ha prevalecido contra la teoría, iniciando un movimiento de reconstrucción de la ciencia. Muchas técnicas han tenido su origen en conceptos y estructuras incompatibles con la consistencia interna de las teorías científicas y se han mantenido amparadas por la eficacia de sus resultados. Por la misma razón, la crisis de una teoría científica no ha afectado a la técnica que le estaba asociada, sino que, por el contrario, al margen de la teoría, ha continuado su proceso de desarrollo y perfeccionamiento.

La liberación de la técnica ha consistido en independizarse de la teoría científica y en extender considerablemente el dominio de su aplicación. Su relación con la ciencia ya no es la misma. Si toda ciencia comporta necesariamente una técnica, toda técnica no depende forzosamente de una ciencia. Su relación con la realidad tampoco es la misma. Ya no es la realidad el objeto único y privilegiado sobre el cual puede ejercitarse: su poder encuentra cada día nuevas perspectivas de ejercicio. La técnica tiene también por objeto la técnica misma. En el interior de las ciencias, unas disciplinas sirven como técnicas a otras, posibilitando el establecimiento de correspondencias insospechadas; y en la actualidad, las matemáticas constituyen una técnica polivalente y abstracta.

La autonomía de la técnica revela con mayor evidencia su carácter de ejercicio racional. La actividad de la razón comprende igualmente la dimensión técnica como elemento constitutivo. Lo esencial de esta dimensión reside en su aptitud instrumentalizadora. La técnica interpreta a las cosas y a las ideas como instrumentos, y el mundo instrumental es una organización en la cual cada elemento implica la capacidad de desempeñar una función.

Como toda actividad racional, la técnica puede prescindir de la naturaleza del objeto sobre el cual se aplica y tiende a uniformar la realidad por un proceso de creciente instrumentalización. El proceso técnico es, por eso, un proceso abstracto, fundado en esquemas y estructuras racionales, cuya validez no depende de la coherencia sino de la eficacia.

La aptitud instrumentalizadora de la razón se ejercita hoy día sin limitación. Liberada de la tutela teórica, la interpretación instrumental que es la técnica ha ampliado su significación, sin que se hayan dilucidado sus principios ni definido las condiciones de su ejercicio. Es un signo de la desmesura de la razón y conduce, en definitiva, a los mismos problemas que plantea la ciencia moderna.

6. Los problemas de la ciencia y de la técnica ponen en duda la concepción tradicional de la razón establecida con carácter absoluto por la reflexión abstracta y el análisis trascendental. La actividad de la razón transgrede la definición de lo racional. En la soledad de su ejercicio científico y técnico, la razón descubre la suficiencia de su poder y la insuficiencia de sus determinaciones. Disociada de la realidad, sin principios definitivos bajo los cuales ampararse, la ciencia mantiene irreductiblemente su condición de teoría acrecentando la exigencia de racionalidad y consistencia. Confundida con la realidad, sin límites previsibles para su desarrollo, la técnica instrumentaliza el universo generalizando el imperativo de eficacia. La ciencia y la técnica conducen a la necesidad de extender los límites de la razón.

Esa misma necesidad ha confrontado la filosofía por exigencia de su propio movimiento interno. Desde la perspectiva del absoluto, el pensamiento moderno, representado por la metafísica, se propuso como misión instalar a la razón en sus propios límites y realizar la exigencia de racionalidad hasta sus últimas consecuencias. Bajo el supuesto de que la ciencia es descripción de la realidad, la metafísica al describir a la razón en su ejercicio científico, pretende al propio tiempo justificar racionalmente la realidad. Vertida hacia la

región de la realidad descrita por la ciencia, la metafísica dejó de lado el dominio de la existencia, de la vida y de la historia, despojando a la idea del hombre de atributos constitutivos de su esencia.

Desde el interior de la filosofía surgen tentativas de definir otras dimensiones de la razón, más adecuadas para comprender la realidad de la existencia, de la vida y de la historia. Dentro de la óptica de la metafísica moderna, esas tentativas equivalen a ejercitar la razón sobre lo irracional. El historicismo plantea la necesidad de la razón histórica. La filosofía de la vida, la necesidad de la razón vital. La filosofía de la existencia, por último, se pretende **más acá** de la razón, cuya actividad parece asociada al ámbito de la esencia. La posibilidad de extender los límites de la razón cobra la forma de una descalificación de la dimensión racional proyectada hacia la ciencia. Ni el historicismo ni la filosofía de la vida ni la filosofía de la existencia prescinden, sin embargo, de la dimensión instrumentalizante de la razón, puesto que las técnicas instaurativas del pensamiento mantienen su presencia y su vigencia. En el ámbito de la filosofía la crisis de la razón adquiere el carácter de una superación del racionalismo.

Bajo el título de racionalismo se designa la concepción tradicional de la razón, la misma que ha sido puesta en duda por los problemas que plantean tanto la ciencia como la técnica contemporánea. La crisis de la razón, tal como se presenta en el dominio de la ciencia y de la técnica aparece como réplica de la crisis sobrevenida en el horizonte de la filosofía.

La concepción estricta de la racionalidad implica, recíprocamente, una concepción estricta de la irracionalidad. La actividad de la razón, sin embargo, se ejercita hoy en la ciencia y en la técnica como un proceso de reducción de la irracionalidad, lo cual significa también anexar a su dominio regiones calificadas como irracionales.

Mientras que el mundo material y la vida exterior del hombre son afectadas día tras día, por virtud de la instru-

mentalización de la técnica, de un coeficiente cada vez mayor de racionalidad, aquello que parece irreductiblemente humano tiende a acontonarse en la "irracionalidad". Dentro de esta perspectiva,

¿es posible superar la condición instrumentalizante de la razón?,

¿puede la razón determinar lo "irracional" sin deformarlo?

Poemas

por SEBASTIAN SALAZAR BONDY

(Del libro inédito *El Tacto de la Araña*)

OMSK, 1960

(postal para Irma)

EN un aeropuerto de Siberia
el avión ha descendido.

“Mal tiempo”, avisan,
y callo mientras mezclo mis pasos con tu silencio,
mientras esta postal de fuego
desanda mi anochecer.

Eres la paz (te escribo),
el sacro calor donde mi cabeza
posa su lento hielo de dudas,
eres el nido en que mis alas de viaje
se pliegan como hojas de un diario meditabundo.

Nieve en Omsk,
y si cuento copos o latidos,
si miro el samóvar soñar sus sombras rurales,
si quiero enjugar las lágrimas
de tus ojos dorados,
hiero tu piel,
sangro oscuras palabras,
cesa mi mano culpable de tocar
la puerta de los mares.

El avión aguarda aún.

“Mal tiempo”, insisten,
y nieve, lágrimas, latidos, aguas infinitas,
son muros que salto,
piedras que trituro,
largos caminos que corro salvaje en busca del verano
en cuyo trono vives,
en cuyo corazón eres mi sol profético.

ROSA SOLO ESCRITA

Conozco muchos poemas a la rosa, los supe de memoria
—aquél famoso de Góngora, y uno de Lope,
y otro que firma un tal Martín—, pero
jamás tuve en la mano una rosa,
salvo una tarde ya lejana que esperé una mujer,
y recuerdo que creí palpar
un charco de lluvia de ayer,
y ahora sé que estoy huérfano,
que son tristes los rosales del libro,
los quebradizos pétalos de la luz eléctrica,
los jardines de escaparate de setiembre cuando la muerte
es un florido artefacto mecánico,
un rosal de Góngora, Lope y Martín,
pero no una rosa viva, de espeso rojo, que tienta
así en el fondo del amor como en la tierra.

INTERIOR

Viejas, tenaces maderas
que vieron a tantas familias despedirse,
volverse polvo y llovizna,
retornar a las dunas como otra ondulación,
os debo algo,
dinero, melancolía, poemas,
os debo cierta ceniza plateada y claustal.

Columnas fermentadas que persisten
soportando salas, alcobas, despensas,
cocinas donde humeó algún sabor frugal,
os debo riquezas sin ira,
grandes, pensativas palideces.

Patio interior,
cuervo de ociosa neblina,
entre cuyas largas plumas los amantes
se deslíen como una inscripción de pañuelo,
os debo ahora mismo mi fosforescente vicio,
os habito,
os corrijo,
os firmo con mi pálido nombre de cuchillo.

LA LIBERTAD

(tercer ejercicio tenaz)

Si el sol brillara hoy
como mañana confundirá la arena,
diría a voces que amo la libertad,
su enorme casa de pájaro blanco,
su criatura lanuda,
su límpido semáforo en el cruce,

y diría también que durante sus largos viajes
la espero con el corazón entreabierto
y en mi sala todas las sillas
tienen un lugar para que se siente como una vecina.
Si la libertad brillara,
si su luz chorreara como un bizcocho limeño,
si quemara escritorios, cárceles, relojes,
todas las cosas feas que se emparentan con la muerte,
mi pie dejaría en el barro
un largo rastro de baile,
los sabuesos no sabrían qué hago o dónde estoy,
los jueces se secarían como pantanos,
la vida sería un domingo poblado de girasoles
y ya habría amanecido mañana.

Todas las sangres*

por JOSE MARIA ARGUEDAS

I

EL viejo subió a tientas las gradas de piedra que conducían como un túnel a lo alto de la torre. Había que apoyarse en las paredes e ir adelantando las piernas, buscando con cuidado los ruinosos escalones en la oscuridad. Sólo el sacristán y su hijo y algunos muchachos del pueblo podían subir y bajar a la carrera por el desigual y lúgubre túnel que concluía en la cima, sobre la gran luz de la plaza.

El viejo borracho llegó hasta las campanas. De niño había sido diestro no sólo en escalar las gradas caprichosas y oscuras sino en caminar, como un acróbata, sobre la angosta cornisa de la torre. Hacía temblar a los devotos, chillando desde el altísimo andén donde no cabían sino los gavilanes que solían posarse allí para otear los árboles de la plaza.

Esta vez también, como en los días de las grandes travesuras de su niñez, los fieles iban a salir de la iglesia. Era día de fiesta y la multitud rebasaba hasta el atrio. Hombres y mujeres del pueblo y de los anexos próximos y lejanos habían venido a oír misa, casi todos los habitantes del Distrito. Cruzaban el atrio, por lo alto, cadenas de flores de **k'antu**; de las cadenas pendían moldecillos de queso fresco, del delicioso queso que fabricaban en las estancias de la

* Páginas iniciales de la novela que con el mismo título tiene en prensa la Editorial Losada de Buenos Aires.

puna. Los ajustaban con fajas de paja verde, también adornadas de flores de **k'antu**, y los colgaban con cintas desde las cadenas.

La torre estaba ya vacía. El sacristán había repicado toda la mañana y cuando el cura llegó al templo, tocó la última llamada, el "rebato", y bajó después a la iglesia.

El viejo calculó bien. Se escondió, fatigado, tras de una columna, un instante. Cerca del atrio, en el centro de la plaza, había un castillo de fuegos, quemado ya a la hora de la Elevación. Tras de la iglesia, el cerro protector del pueblo parecía rojo, cubierto a mantos por las flores del **k'antu**. Era un cerro escarpado, pedregoso, propicio para los arbustos, casi sin pasto. El **k'antu** crecía ardorosamente hasta cerca de la cima, entre las piedras, marcando el límite de la región fría donde la tierra sólo produce paja o espinos bajos, cactus protegidos de cabellera. El viejo miró hacia la alta montaña.

—¡Yo te prefiero, Apukintu! Te han robado flores —dijo.

Cuando asomó la cabeza para mirar el atrio, la chiquillería del pueblo salía de la iglesia. Empezaron a gritar:

—¡Las chipas,¹ las chipas!

Bajaron las cadenas de **k'antu**, templándolas, y las levantaron de nuevo. Los niños saltaban para arrancar los nidos de paja que guardaban los quesitos. Algunos indios jóvenes se metieron al grupo y los regidores los alcanzaban con las varas y los golpeaban en la cabeza.

—¡Fuera! —gritaban— Es para los niños.

Las cadenas bajaban y subían. Los alaridos de los niños repercutían en la quebrada. El viejo podía contemplar libremente el espectáculo, porque todos estaban pendientes de la lucha de los niños y del juego de las cadenas. La costumbre no había variado en sesenta años. El viejo empezó a llorar copiosamente. Temió caer; se arrodilló en la piedra, bajo el arco de la cúpula.

—¡Que salgan los malditos! ¡Que salgan ya los malditos, Señor! —exclamó.

1 Pequeños quesos envueltos en paja.

Desnudaron de flores y de ofrendas las cadenas que cruzaban el atrio. Quedaron al descubierto las sogas de cuero.

—Los hambrientos les han quitado a los niños— se lamentaba el viejo. Porque los jóvenes, aun los caballeritos, se metieron finalmente en la lucha por las chipas, para despejar el atrio. Y salieron de la iglesia, multitud de indios hacia la plaza, y después los grandes señores, los vecinos caballeros y los ancianos. Indias jóvenes cargaban los reclinatorios, e iban siguiendo a las señoras y señores. El viejo se ocultó tras de la columna. Y apareció, bruscamente, cuando su hijo mayor, Don Fermín, llegó al centro del atrio. Se irguió, casi al filo de la cornisa. Se quitó el sombrero, lo agitó con la mano derecha y gritó:

—¡Eh, maldito!

Todos se volvieron y lo buscaron.

—¡Aquí, malditos! —voceó con más energía el viejo.

Acababa de salir del templo su otro hijo, Don Bruno.

—¡Corran a la torre! ¡A la torre! —Don Fermín vio primero a su padre —¡Mil soles, por salvarlo! ¡Indios, suban! — gritó.

Pero el viejo había asegurado la puerta con el cerrojo.

Estaba vestido de levita; sobre la camisa blanca, una corbata vieja, de seda brillante, se agitaba con el aire.

—¡Escuchadme, malditos! ¡Maldito pueblo! ¡Maldito cura! ¡Maldita plaza!

Corrieron al atrio, todos. Nadie hizo caso del ofrecimiento de don Fermín.

Tenía una barba crecida en punta, el viejo; una barba dejada a su propia naturaleza; los pelos se alargaban desde todos los lados de su rostro huesudo; las cejas habían crecido tanto que casi se juntaban hacia los costados con las barbas del rostro. Su nariz fina, aguileña, casi transparente en las aristas, era hermosa. Su frente muy angosta, nítidamente marcada por la abundante cabellera blanquísima y con extraños mechones negros, le daba aire de loco, y los cabellos largos, echados hacia atrás caían hasta más abajo de la nuca.

Se había dicho que sus discursos diarios de borracho ya

no tenían efecto; que la gente de los pueblos se había cansado de escuchar las acusaciones y maldiciones que lanzaba contra sus hijos, contra los jueces y los curas. Sólo los niños le oían, al "Diablo Predicador". Pero ahora había encontrado un nuevo púlpito.

—¡Señores: ya voy a morir! —dijo con gran solemnidad— Oid mi última voluntad, desde esta altura que no es de Dios solamente. No estoy dentro de la iglesia. Estoy hablando a la calle. Las campanas no tocan para el cura únicamente. Lllaman a los indios, para las faenas; nos llaman a nosotros y a los alcaldes **varayok**¹ para los cabildos. Cuando este pueblo fue ascendido a capital de Distrito ¿quién hizo bailar a los ciudadanos y a los indios? ¡La torre! No es de Dios. Es mía. Mi padre, que fue dueño de los padres y abuelos y nietos de ustedes, hizo fundir las campanas, mandó arrancar estas piedras, con pólvora, en el cerro Apukintu, y las hizo cuadrar con picapedreros traídos desde el Cuzco. En las campanas hay mi sangre. Porque mi padre se hizo sangrar y en el crisol de la fundición escurrió su sangre, que al instante se convirtió en llama. ¡Llama que está devorando la conciencia de esos dos perros! Escúchenme **k'anras, llok'lla michik**². ¡No me han quitado la vida, sino la hacienda! Y ¿qué? Porque soy borracho, descendiente de Baco, porque a mi esposa la he convertido en borracha. Ya no trago vino de Chaparra ni de Ica, ni champán de Francia. Me han convertido en indio. En estos lares, en medio de tanta flor de **k'antu** ¿no está bien que ahora me emborrache con chicha y cañazo? ¿Por eso soy indio, acaso? Ni tú que te has apoderado de mi hacienda de alfalfa y de mis minas, ni tú que te has agarrado mis molinos, mis indios, mis moyas; vosotros, Fermín el Satanás, y Bruno, el cuesco de Satanás, podéis llevar, como yo, el traje de los caballeros. ¡Caballero desde mis barbas hasta el corazón! Y no un Caín. Otra vez mal-

1 Alcaldes de indios. Llevan una vara como insignia.

2 Inmundos, pastores de lodo.

ditos seaís, os maldigo, como padre, como anciano, como noble.

—¡Dos mil soles al que lo baje! —clamó don Fermín.

En un respiro del viejo pudo hacerse oír al mayor de los hermanos. Pero nadie se movió. El borracho guardó más silencio, porque en ese instante salió el cura, y miró hacia la torre al observar que todos tenían el rostro vuelto en esa dirección.

—Te estaba esperando— continuó el viejo, con voz menos agitada, y señalando al cura— ¡Traga hostias! Mi padre construyó la casa en que vives y en la que vivirán todos los curas de las generaciones, y aunque te desprecio, te necesito de testigo. Vales menos que la piedra ¡alaymosca piedra violeta! que adorna y sirve de pared al salón de la casa cural. Mi padre respetó ese peñasco en cuyo corazón una criatura llora cada noche de San Juan. Ningún cura ha podido consolarla. ¿Qué has hecho tu, Párroco mentiroso, y qué hicieron tus antecesores? No tenéis piedad. No es tanta la helada en este pueblo. ¿Por qué no exprimes flores de **k'antu** hasta llenar un lavatorio de sangre, y bañas con ella, todas las noches, la piedra de la casa cural? Si no has conseguido aplacar con rezos el hielo que hace llorar a ese infante en el centro de la piedra, porque tus oraciones son de lata y no llegan al cielo, obedece la receta de los **layk'as**¹; baña la piedra con el zumo rojo del **k'antu**; el niño sentirá el calor del Apukintu hasta dormirse. Las campanillas del **k'antu** están bailando en racimos a estas horas, con el viento. Anticristo, llora, arrodíllate; te necesito de testigo.

El cura sonrió y movió los brazos con ademán despectivo. Fue don Bruno quien se arrodilló. La gente pudo hacerle un campo en el atrio, empujándose unos a otros, respetuosamente. Entonces don Fermín se acercó al sitio donde estaba su hermano; lo encontró arrodillado, y dudó.

—El Anticristo es el cura; aclaremos —continuó predi-

1 Erujos.

cando el viejo —Tú, Bruno, sólo eres Caín y parricida; tu hermano es peor que tú. ¡Muladar, **akatank'a**², tú, Fermín, el peor, el primogénito, aquí, en los infiernos y en la porquería!

—¡Levántate, Bruno! ¡Levántate! —gritó don Fermín.

Pero don Bruno besó el suelo tres veces.

—La lujuria es tiniebla; el robo a los padres no perdona ni Satanás. ¡Parricida Fermín!

No podían irse ya los hermanos. Los indios y toda la gente del Distrito habían formado una masa compacta que les cerraba el paso. ¿Por qué no reventaban los tiros de pólvora en el cerro? Los tiros habrían interrumpido al viejo. El cura se puso los dedos en la boca y silbó. Pero el mayordomo de los tiros y sus ayudantes también habían corrido a la plaza, cuando vieron el tumulto y la figura negra del viejo sobre la torre.

—¡No silbes como un alcahuete, oye cuervo! —voceó más fuerte el anciano—. Vosotros, los peores; Fermín, el ladrón; y tú, Anticristo, escuchadme bien. ¡**Uyariychis!** —Pronunció la palabra quechua extendiendo el brazo hacia el extremo de la plaza— ¡**Uyariychis!** (oídme).

Y ya no volvió a hablar en castellano.

—¡Cura Anticristo, voy a morir! Quiero que se respete mi última voluntad. Escuchadme con cuidado. Dejo mi casa y todo lo que hay en las despensas, sala, dormitorios y corredores, a los indios y a los caballeros pobres. Los caballeros pobres no querrán ir al reparto; que manden a sus hijos. No habrá repartidor, ni albacea. Que entren a mi casa, cuando aun mi cadáver esté caliente. Que se lleven todo. El catre en que encuentren estirado mi cuerpo, también que se lo lleven.

—No se va a matar; levántate Bruno —volvió a gritar don Fermín. Y alzó a su hermano.

Don Bruno se recostó en los brazos de don Fermín, ante

2 Empujador de excremento: el escarabajo.

el asombro de la gente. Al viejo ya no le importó este detalle; en cambio los señores y los mestizos que podían verlos, se revolvieron.

—Y que echen hielo sobre mi cadáver y en el fondo de la sepultura, debajo de mi cadáver —siguió proclamando el anciano—. Alcaldes envarados, jefes de la comunidad: haréis recoger, al amanecer, las velas de nieve que se forman sobre la grama, a las orillas de las acequias. Como ese niño de la piedra alaymosca de la casa cural, quiero que mi corazón acuse y muerda a mis hijos y a los hijos de los hijos de estos malditos. Ustedes van a entrar por la puerta grande a mi casa, ustedes, los indios y los caballeros pobres. ¡De frente, como dueños! Pongo de testigo al pueblo y a su cura; al Apukintu padre. Y cualquiera que se oponga a esta mi última voluntad, que caiga muerto y quemado al instante. El Padre Apukintu está necesitando, en este tiempo, mucha sangre para sus flores de los pedregales. De frente ¡marchen!

Desapareció del arco y empezó a doblar las campanas. Tan diestramente como el sacristán, el viejo armonizaba el tono cristalino de las campanas pequeñas con la voz lenta de la única campana mayor. Tocó unos instantes, Y apareció luego en las gradas de piedra que subían del atrio de la iglesia a la puerta de la torre. No estaba borracho; había tomado sólo unas copas de aguardiente. Pero bajó las gradas casi tambaleándose. Se detuvo en el atrio, y se puso el sombrero.

—¡Fuera! ¡Campo al cadáver! —gritó, cuando vió que algunos vecinos se le acercaban.

Don Bruno y don Fermín dieron unos pasos atrás.

—¡El gran viejo loco! ¡El gran señor! ¡El patrón grande! exclamaban los indios.

—¡El castigo del cielo!

—O la voz del infierno —murmuraban los hombres.

Una anciana que tenía el rostro cubierto con una fina mantilla de encaje, se acercó al viejo.

—Yo, Andrés, yo te limpiaré el rostro —dijo, y fue hacia él.

—¡Es la señora Adelaida! La viuda de Saño; contemporánea del viejo.

Le enjugó el rostro al anciano, con un pequeño pañuelo. Y lo llevó del brazo, unos pasos. Se escucharon llantos de mujeres. Se oía el movimiento de la masa de indios que observaba al anciano. Doña Adelaida y el viejo llegaron a las gradas del atrio; de la juntura de las piedras salían yerbas secas.

—Déjame aquí —dijo el viejo.

Bajó las gradas firmemente. El viento hizo cabecear los árboles de la plaza, unos sauces negruscos y varios alisos endebles.

Los señores se quedaron en el atrio y los indios siguieron al viejo. Los mestizos se dividieron; algunos prefirieron observar a los hermanos maldecidos y otros fueron tras los indios. El cura vaciló largo rato. Luego se dirigió adonde estaban los hermanos.

—Ha sido un testamento público, señores —dijo en voz alta— En su delirio el caballero ha establecido una voluntad, emplazo a los señores autoridades a que atestigüen también.

—No nos oponemos. Que se lleven cuanto hay en la casa principal de la familia, y si se animan a cumplir la orden de nuestro padre, que desaten la casa adobe por adobe. Nosotros buscaremos el auxilios del señor Obispo. No hay conflicto con los indios. Usted, Vicario, cuide a mi padre, que no muera sin absolución —contestó don Fermín.

—Está loco y aunque maldice no irá al infierno. Dios sabrá por qué lo hace. ¡Y tú, renegado! ¿Por qué no revientas los tiros de pólvora? — El cura descubrió al Mayordomo de albazo que se había acercado al grupo, y lo sacudió por los hombros.

Era un exarriero empobrecido que tomó el cargo menos costoso de la fiesta con la esperanza de alcanzar la protección de la Virgen, patrona del pueblo. Corrió despavorido hacia el cerro.

El cura se despidió de los hermanos. Los demás señores

también se acercaron donde ellos para despedirse. Se quitaban el sombrero al darles la mano; pero no sabían qué decir. Una maligna felicidad que no podían expresar ni en gesto ni en palabras los turbaba. No dijeron nada, y se inclinaron ante el aspecto solemne e imponente de don Fermín; él les estiraba fríamente la mano, casi con menosprecio.

Don Bruno tenía el rostro agachado y no miró a nadie. Don Fermín trató a los principales del Distrito como un poderoso que recibía el homenaje del pueblo. Acallaba así el júbilo, la venenosa alegría de sus amigos.

Ya estaban solos en el atrio los dos hermanos, cuando reventaron las cargas de pólvora desde el cerro. Los estampidos oprimieron el cielo límpido y profundo de la sierra en los meses de la sequía.

Todo el atrio estaba enrojecido por las flores de *k'antu* que habían pisoteado los niños.

—¿A tu casa o a la mía? —preguntó Don Fermín.

—A la mía —dijo Don Bruno.

Y fueron caminando los dos juntos.

De las puertas y esquinas los contemplaban con asombro. ¡Los caínes juntos, los demonios de “Apark'ora” y “La Porvidencia”; los maldecidos!

—Si el viejo habló como diablo los ha juntado para el mal, pero si habló por la boca de Dios los ha azotado para que se arrepientan —dijo Doña Adelaida al verlos pasar. Ella tenía su casa en una esquina de la plaza.

*

El viejo llegó a la esquina del huerto que rodeaba la iglesia y subió calle arriba, hacia su casa. Lo seguían los alcaldes y los comuneros, a cierta distancia. Los mestizos se le aproximaron más. Todos los niños iban detrás de los indios. Estaban atemorizados. Algunos cráneos eran visibles en las ventanas triangulares que formaban los adobes en punta en la cima del muro del huerto. Los peones del cura echaban allí las calaveras que encontraban al tiempo de sembrar, por-

que ese campo cercado fue panteón de notables en tiempos antiguos. Las calaveras se cubrían de musgo en los meses de lluvia y parecía brillar en las noches de luna de los inviernos. El muro era alto, inalcanzable para los niños.

El viejo caminaba lentamente. Se detuvo en la esquina, donde empezaba ya su solar. La acera de la calle avanzaba allí casi hasta la orilla de la acequia que cursaba por el centro de la calle. A pesar de los muchos años de descuido, la piedra laja con que estaba hecha la acera, a todo lo largo del solar, permanecía bien ajustada y estaba limpia. Junto a la pared de la fachada se desmoronaba un ancho poyo de adobes. Allí descansaban, esperaban ceremonialmente al patrón, los mandones, lacayos y mayordomos de las fincas del señor; luego, a la orden del patrón, ingresaban a los patios. El alero que daba sombra al poyo estaba sostenido por vigas talladas.

El viejo subió al poyo. Los mestizos se detuvieron antes de cruzar la esquina; los indios no dejaron pasar a los niños. La nariz del viejo parecía haber crecido y haberse afilado más aun. En las órbitas muy hundidas, sus ojos brillaban con tierna luz. Algunos niños pudieron subir sobre los hombros de los indios amigos y sirvientes. Los vecinos del viejo empezaban a llegar por las otras bocacalles.

—¡Nada, nada, hijitos! —dijo don Andrés, en quechua— Os lleva en mi pecho, por esta última compañía, por este respeto.

Toda la gente permaneció callada e inmóvil. Unas mariposas rojinegras volaban del huerto hacia la calle; agitaban sus alas silenciosas en la paz del mundo.

—Hay unas herramientas, armas, coca, todo, todo —continuó hablando el viejo—. Cuando me muera, entren a mi casa, como cuando era mi cumpleaños. Nadie los va a atender. Ustedes solitos lleguen a todas partes, y llévense cuanto es mío. Mi mujer seguirá encerrada en su cuarto con la Gertrudis. A mi huérfano Anto ya le he asegurado. ¡Yo predico la venganza, señores! —retomó el tono de discurso, ya en castellano—. La venganza es dulce para el que es

cristiano y para el moro; para el perro y para el ser humano, el pobre y el rico, el zambo y el mezquino. Y el que es generoso se ríe a mandíbula batiente si puede vengarse. Yo ¡cielos de mi patria! me vengaré, no por mí sino por mandato supremo, de Dios si existe Dios, del destino, si hay algún latido que rige los pasos, los pasos de todos. ¡Niños, oidme! ¡Predico la vindicta...!

Se ahogó; un alcalde se adelantó del grupo, pero el viejo lo detuvo haciéndole una señal con el brazo. Bajó del poyo sosteniéndose contra la pared, casi resbalando. Todo el lado derecho de su traje estaba machado de cal. Avanzó hasta la puerta, tambaleándose.

—Parece un cóndor flaco —dijo un niño.

Abrió el postigo del zaguán. Detrás lo esperaba Anto, su criado. Lo llevó por el largo corredor del patio; pasaron el salón y llegaron al dormitorio. El catre del viejo tenía techo de felpa como un palio. Se recostó el anciano con la ayuda del criado. Anto se sentó en un sillón junto a la cama.

—Dame todo— ordenó el viejo.

Una ventana angosta, con vidrios llenos de polvo, dejaba pasar luz al dormitorio.

Anto obedeció al viejo. Se levantó y fue hacia la gran alacena del dormitorio; sacó de allí una garrafa llena de aguardiente. La puso sobre la pequeña mesa que el viejo tenía junto a la cama.

—Me vigilarás desde la puerta —le dijo don Andrés— No te sentarás; recuéstate en la pared. Mírame tranquilo. No voy a estremecerme ni a manotear. Me estiraré fuerte. ¡Ya, andando...!

Anto cerró primero la alacena. Las puertas labradas, pintadas de verde, mostraban en el centro la figura esculpida de un papagayo de alas amarillas.

Cuando el criado se dirigía a la puerta del dormitorio, se escuchó con gran claridad el canto de un gorrión. Por las roturas del cielo raso, se filtró el canto a la penumbra. Volvió a cantar el pájaro, con gran alegría; su voz hizo revivir las alas amarillas del papagayo, y llevó al dormitorio del

anciano el hálito feliz del campo, la imagen de las pequeñas casas del pueblo y de los bosques ralos donde las flores de **k'antu** ardían a esa hora.

—Anto— dijo el viejo, e hizo detenerse al criado —Me está despidiendo del mundo ese pajarito. Les dirás a mis hijos que los espero en el purgatorio. Que lloren día y noche para lavar sus crímenes; que bajen al río, que se abracen en la toma de agua de mi hacienda grande. Y que lloren. Anto, ¿me estás oyendo?

—Sí, papay.

—Echarás trigo al techo para darle mi recuerdo a ese **pichitanka**¹. Vigilarás el reparto. No te irás con ninguno de mis hijos. Harás casa aparte. Cuando mi mujer muera, te llevarás a la **kurku**² Gertrudis para que te sirva. ¡No la vayas a tocar! Don Bruno la corrompió, derramó sobre ella su maldita semilla y la malogró. Tenía doce años no más, y ese cerdo del infierno la violó en el corral. Parió después un feto corrompido ¿Te acuerdas, Anto?

—Sí, papay.

—Le dirás a don Bruno que llore. Que venga al corral, que con las lágrimas de su corazón procure lavar el suelo que quedó maldito con su sudor de condenado. ¡Anto! El, Bruno, puede salvarse todavía. Yo ví que se arrodilló en la plaza; besó tres veces el suelo. Su corazón gemía. Lo oí desde lo alto. Que llore también en el horno viejo. Pero allí violaba y se revolcaba con mujeres; aquí en mi corral, aplastó a una desventurada, a una marcada por Nuestro Señor. No la respetó. La cargó con engaños, en brazos. Mis perros no aullaron; algo les hizo, el condenado. Pero ¿no oíste, entonces, a mis gallinas, Anto?

—Sí, papay.

—Cacarearon feo.

—Sí papay; como cuando ven "almas".

—¡Eso es! Le dirás que llore, que se arrepienta y que se

1 Gorrión.

2 Jorobada.

case. Yo me despido. No te digo nada de mi mujer. La cargaré por siglos en el purgatorio. Morirá pronto. Al amanecer de cada fiesta que vaya Bruno a mi tumba y que me hable. Yo le oiré. Yo tomaba aguardiente, y era a él que le ardía la sangre. ¡Adiós, pues, mundo! Cara o cruz, siempre es lo mismo.

Abrió el cajón de la mesa y sacó una cajita azul, de lata. La destapó; sus manos temblaban.

—No es cobardía; es el alcoholismo —dijo—. Voltéate de espaldas, Anto. Reza.

Anto se volvió de espaldas y empezó a rezar en quechua.

—Despídeme de mi mujer, Anto. Dile que me perdone. Y regresa. ¡No voltees! —ordenó.

Salió el criado; pasó al salón y oyó desde la puerta que el anciano seguía hablando.

—Mejor es la borrachera que la beatería o la maldición de los hijos. ¡Te salvé, vieja! Gané tu perdón.

Cuando Anto desapareció por la puerta del corredor, el viejo se incorporó y echó varias pastillas a un vaso de aguardiente. El cañazo tomó un color azul denso. Cerró los ojos el anciano y bebió en varios tragos el veneno. Se recostó, cruzando sus brazos sobre el pecho.

Anto salió al patio y avanzó hasta el otro extremo del corredor. La puerta del dormitorio de la vieja señora estaba entreabierta.

—¡Mamacita! ¡Señoray! —llamó— El caballero se despide.

—¡Está borracha! —contestó la **kurku** Gertrudis desde la oscuridad.

El criado entró al dormitorio. Dos ceras delgadas iluminaban un pequeño cuadro de la Virgen de Cocharcas, clavado sobre una repisa. La luz de las velas alumbraba la habitación. La ventana estaba cerrada y una cortina oscura de terciopelo la cubría. Había sido costurero esa pequeña estancia, en los tiempos de esplendor de la familia. Ahora, la cuja de metal de la señora apenas dejaba espacio para unos pellejos en que dormía la **kurku**, y para un armario

negro en que guardaban la ropa de la patrona. El dormitorio olía a ropa sucia, a orines y cañazo.

Gertrudis era casi una enana. Sus cabellos de extraño color bruno eran larguísimos y abundantes; su frente chata, aparecía como resaltada por las cejas muy negras y los ojillos rasgados. Miraba entornando los ojos, como si tuviera dificultad para ver.

—Está borracha. Ha tomado desde que repicaron llamando a misa —dijo.

Anto se acercó a la cabecera de la cama.

La señora dormía. Le colgaban los cachetes y las arrugas del cuello. Bajo ojeras huesudas, los ojos hundidos y húmedos de legañas, temblaban. Temblaban los párpados.

—¿No tienes miedo? —preguntó el criado.

—No, pues. Peor es el señor.

—Su cara no. Parece más bien de santo.

—¿De santo? De lucifer dirás —y la **kurku** se echó a reír— ¡Santo! La barba será.

—Se va morir. Me ha mandado que le despida de la señora.

—¡Despídele, pues! ¡Ahí está! Lo mismo no más es, borracha o cuando abre los ojos. No oye ya. Su alma ¡no sé dónde estará! Pero si el señor se despide, capaz oye. Cumple, pues.

Anto se agachó hasta poner la boca junto al oído de la borracha, y le dijo:

—Señora, el señor se despide. Dice le perdones, de todo, de todo. No va ir de viaje. Es su última hora. Para siempre se despide. ¡Perdón, señoracha! ¡Para el anciano, perdón señoracha! ¡Tú también ruega! —le dijo a la **kurku**, cuando vió que la enana iba a soltar el llanto.

—No sé —dijo ella— Ella sabrá. Yo soy de ella, tú del caballero. ¡Andate ya!

Salió Anto del patio. Respiró fuerte. Sobre la cruz de la casa otro gorrión cantaba con el piquito hacia lo alto, muy erguido y gallardeando.

Se sentó el criado en el poyo del corredor, frente a la

montaña. El viento de agosto sacudía los arbustos. Sobre lo amarillo de las yerbas muertas y lo negruzco de los pequeños árboles resecos, las flores de los **k'antus** resplandecían en lo alto de la montaña. Es la única flor del invierno; abre sus campanillas que tienen no sólo el color sino el brillo de la sangre, precisamente cuando la superficie de la tierra parece muerta.

*

Al medio día, durante los meses de invierno, el sol enciende las quebradas y las pampas. Las piedras de los campos, las piedras porosas o rajadas y las que tuvieron yerbas en el tiempo de lluvias, quedan como atontadas; el viento carga los tallos secos, los arranca y desparrama. Las piedras lustrosas de los ríos, brillan, despiden a distancia el fuego del sol. En el mundo así quemado, las manchas de flor de **k'antu** aparecen como el pozo o lago de sangre del que hablan los himnos de las corridas de toros, pozo de sangre al que se lanzan para ahogarse los cóndores desengañados.

Anto temía volver al dormitorio del viejo. Estuvo contemplando las montañas, largo rato. El único sauco del corral recortaba sus ramas verdísimas contra las faldas casi blancas del Apukintu. A ese árbol venían a dormir algunos zorzales y cantaban al amanecer. Las ramas altas del sauco casi alcanzaban la zona del aire en que aparecían los mantos rojos de las flores de **k'antu**.

La **kurku** Gertrudis salió del dormitorio y se acercó al criado. Lo había observado desde que se sentó en el poyo.

—¿Tienes miedo? —le preguntó— ¿De veras se va morir el caballero?

—Seguro va morir. Algo ha tomado con el aguardiente. ¿Será veneno?

—Anda, pues, a ver. Quizá está pataleando en su cama. Anto le agrarró las manos a la enana.

—¡Reza! —le dijo— Tú eres "criatura" de Dios.

La hizo arrodillar en el corredor, sobre el suelo.

“Que se muera tranquilo, que no ronque, que no patalee. Tranquilo que se apague”, iba diciendo, mientras Gertrudis rezaba en voz alta.

No había concluído aun la oración, cuando Anto se decidió a entrar a la sala. Caminando despacio se acercó a la puerta del dormitorio. El viejo roncaba. Anto reconoció en seguida que era el ronquido de la agonía. Corrió. El cuerpo del anciano se convulsionaba débilmente; tenía un poco de espuma en la boca.

Vida y Muerte en la Poesía de Javier Heraud

por JOSE MIGUEL OVIEDO

TENER en las manos el pulcro libro que, gracias a la devoción de sus amigos y compañeros, contiene la obra completa de Javier Heraud, más homenajes y documentos personales¹, nos complace profundamente y por diversas razones: por devolvernos al poeta en su entera, auténtica imagen vital (especialmente, a través de su conmovedor epistolario) tan cruelmente deformada por nuestro peor periodismo; por recoger numerosos testimonios y materiales relativos a esa vida, o a su poesía o a su exasperado sacrificio, que, dispersos, corrían el riesgo de extraviarse; y, sobre todo, por reunir en un solo tomo la parte éditada e inédita de su obra poética, lo que permite ya un análisis integral de ella. Ese análisis —que es lo que ahora intentaremos— revela el proceso estético sumamente rápido, concentrado y coherente de un joven poeta que consumió todas sus experiencias, toda su pasión, en el deslumbrante fulgor de la creación, símbolo de su propio destino de pureza y compromiso, de vida y muerte.

A los 18 años, Heraud publicó *El río* (1961), su primer libro. Este breve cuadernillo contiene un largo poema (el principal, pues desarrolla el tema anunciado en el título), acompañado de otros cuatro breves (que lo complementan). Los versos de Antonio Machado que sirven de epígrafe al libro —“la vida baja como un ancho río”— aclaran de antemano el sen-

1 Javier Heraud, *Poesías Completas y Homenaje*, Ediciones de La Rama Florida—Industrial Gráfica, Lima, 1964, 245 págs.

tido de la metáfora central: vida-río. De larga tradición en la poesía castellana (está en Manrique: "nuestras vidas son los ríos"), la imagen vida-río es simple, luminosa, llena de fuerza. Vidas y ríos son indetenibles, van en fuga perpetua hacia su disolución en el mar-muerte; transparentes y plácidos, pero también turbulentos y riesgosos; cambiantes, en transformación continua, pero también idénticos a sí mismos; en suma, nacen, transcurren, acaban. Heraud quiere resumir esas imágenes en su poema, pero algunas más todavía:

Yo soy un río,
voy bajando por
las piedras anchas,
voy bajando por
las rocas duras,
por el sendero
dibujado por el
viento.
Hay árboles a mi
alrededor sombreados
por la lluvia.
Yo soy un río,
bajo cada vez más
furiosamente
más violentamente,
bajo
cada vez que un
puente me refleja
en sus arcos

Lo que primero impresiona es la sencillez de la concepción poética y de su expresión. Todo el movimiento de la estrofa se desencadena a partir de la afirmación directa, escueta, del primer verso: "Yo soy un río". Esta afirmación también crea la perspectiva desde la cual el mundo va a ser contemplado: no se trata, como en la cita de Machado, de un símil (la vida como río) que brote de una reflexión filosófica sobre ambos conceptos; aquí los dos miembros de la comparación están fundidos (en realidad, atribuidos el uno al otro) en la acción que realiza la primera persona al mis-

mo tiempo que nos la describe. La imagen fundamental cobra de este modo el calor, la emoción de lo inmediatamente real: la vida es un río que nos habla con la voz misma del poeta. Esa voz nos va a contar, con bucólica emoción, lo que es la vida. Obsérvese que no hay otras metáforas, que el lenguaje es lo menos "literario" posible: piedras, rocas, árboles, lluvia, arcos... (Apenas sin hay dos leves insinuaciones de elaboración poética de esos datos elementales: "el sendero **dibujado** por el viento", "árboles **sombreados** por la lluvia"). El preciso movimiento de que está animado el fragmento —y todo el poema— es el resultado de una arquitectura rítmica perfectamente equilibrada en los versos libres, los encabalgamientos, las reiteraciones y oposiciones. Washington Delgado, en un análisis que aparece en el mismo libro que comentamos, ha hecho valiosas observaciones sobre estos frecuentes recursos expresivos de Heraud. Nosotros sólo queremos anotar ahora que esa arquitectura —sustentada por dos tipos de esquemas centrales: "Yo soy"- "voy bajando"; "Yo soy"- "bajo" fracciona la estrofa en dos momentos bien definidos, cada uno con su clima y su sugestión propios. El primero es de serenidad y belleza; el río-vida parece serpentear ante nuestros ojos en los ritmos gráciles que buscan ensancharse, como en remansos, mediante los encabalgamientos: "voy bajando por/ las piedras anchas", "voy bajando por/ las rocas duras"; el río-vida corre por el nítido sendero que le señala el viento. En el segundo momento (que sigue a un instante de contemplación pura, de observación de ese tranquilo correr: "Hay árboles a mi/ alrededor **sombreados/ por la lluvia**"), un áspero dinamismo sacude a los versos; el río-vida se desliza ahora abruptamente, como una fuerza destructora, señalada con los adverbios terminados en **—mente**, que parecen acentuar, con su mayor peso sintáctico, el vigor dinámico de los verbos en presente: "bajo cada vez más/ furiosamente/ más violentamente/ bajo/ cada vez que un/ puente me refleja/ en sus arcos". Los cuatro últimos versos están encabalgados y a través de ellos, como en un

desenvolvimiento continuo, la atmósfera de ciega potencia desemboca en la lírica transparencia del primer momento. Este movimiento ondulatorio del río-vida entre los extremos de la placidez, la belleza, la violencia y la muerte resumen una visión de la existencia que Heraud, en poemas posteriores, no hará sino desarrollar y ahondar cada vez con mayor urgencia y lucidez.

En la estrofa 2 se amplía lo sugerido en el primer movimiento de la estrofa 1:

Yo soy un río,
un río,
un río
cristalino en la
mañana.
A veces soy
tierno y
bondadoso. Me
deslizo suavemente
por los valles fértiles,
doy de beber miles de veces
al ganado, a la gente dócil.
Los niños se me acercan de
día,
y
de noche trémulos amantes
apoyan sus ojos en los míos,
y hunden sus brazos
en la oscura claridad
de mis aguas fantasmales.

Todo un paisaje natural y humano rodea esta escena: la mañana luminosa, los valles fértiles, el ganado, los niños, los amantes. Sin embargo, la placidez de los versos es menos plena que la inicial: aquí se presiente una oscura amenaza, un rumor misterioso que se filtra en el cuadro bucólico y lo triza de angustia: el río-vida es tierno y bondadoso sólo "a veces"; de noche, los "trémulos" amantes hunden los brazos en sus "aguas fantasmales" como interrogándolo, como tratando de penetrar su "oscura claridad". Los ritmos

—sobre todo al final— se hacen más grave y destilan una sutil melancolía.

Esa amenaza contenida se desborda en la estrofa 3, toda ella un movimiento de pura violencia:

Yo soy el río.
 Pero a veces soy
 bravo
 y fuerte,
 pero a veces
 no respeto ni a
 la vida ni a la
 muerte.
 Bajo por las
 atropelladas cascadas,
 bajo con furia y con
 rencor,
 golpeo contra las
 piedras más y más,
 las hago una
 a una pedazos
 interminables...

El sentido dinámico de esta estrofa es extraordinario. Es dinamismo se apoya en la abundancia de verbos cuyo contenido evoca imágenes de fuerza e impulso: **Bajo, golpeo, huyen, desbordo, inundo**, etc., intensificadas por su reiteración; es muy notable el uso del verbo **huir** en “Los animales/ huyen,/ huyen huyendo”. La violencia vital con que se abre la estrofa (“no respeto ni a la vida ni a la muerte”) se ejerce primero como una ciega potencia destructura (“bajo con furia y con rencor, golpeo contra las piedras más y más, las hago una a una pedazos”); pero cuando las aguas desbordadas del río-vida llegan a las casas, cuando toca a “las puertas y sus corazones” y penetra en “los cuerpos de los que las habitan”, advertimos que la violencia es una forma de comunicación con los seres humanos, que el ímpetu de sus aguas viene a redimirlos, como sugiere la siguiente estrofa:

Y es aquí cuando
 más me precipito.
 Cuando puedo llegar
 a los corazones,
 cuando puedo
 cogerlos por la
 sangre,
 mirarlos desde
 adentro.

En la comunicación, la fuerza se calma y se justifica: se transfigura en belleza, en felicidad, en sencilla fraternidad humana:

Y mi furia se
 torna apacible,
 y me vuelvo
 árbol,
 y me estanco
 como un árbol,
 y me silencio
 como una piedra,
 y callo como una
 rosa sin espinas.

Yo soy un río.
 Yo soy el río
 eterno de la dicha...

Ese clima de radiante alegría y plenitud del río-vida se transmite a la estrofa 6, que adopta un tono letánico y que vale como un paréntesis en el doble juego de fuerza-destrucción y reposo-creación. La estrofa 6 es la exaltación del río-vida, como un principio universal; los ritmos se estiran y forman series paralelas, donde la descripción aparece estática:

Yo soy el río que viaja en las riberas,
 árbol o piedra seca
 yo soy el río que viaja en las orillas,

puerta o corazón abierto
 yo soy el río que viaja por los pastos,
 flor o rosa cortada...

La brevísima estrofa 7 —que retoma el tono iniciado por la estrofa 5— ofrece un vivo contraste con la 8: en aquella leemos “yo soy el río que canta/ al mediodía y a los/ hombres” y en la otra “Yo soy el río anochecido./ Ya bajo por las hondas/ quebradas...” El río-vida recorre y reconoce ahora la existencia de “los ignotos pueblos olvidados”, penetra en “las ciudades atestadas de público en las vitrinas”, y la luz que deja a su paso se ensombrece, se hace crepuscular; no es sólo la noche física, sino la noche de la experiencia (en la estrofa 7, lo hemos visto cantar ante las tumbas de los hombres) Ese canto trae un nuevo mensaje: la vida triunfa sobre la muerte. Los árboles cantan en el río, el río tiene “corazón de pájaro”, “los ríos cantan con mis brazos”. La estrofa 9 desarrolla ese símbolo y expresa el triunfo de la vida, madura ya de experiencias, ante la muerte:

Llegará la hora
 en que tendré que
 desembocar en los
 océanos,
 que mezclar mis
 aguas limpias con sus
 aguas turbias,
 que tendré que
 silenciar mi canto
 luminoso...

Es la imagen medieval de lo mortal: el mar donde acaban los ríos. Pero Heraud la transforma sustancialmente; la intención doctrinal y el tono entre resignado y crédulo desaparecen, para dar paso a una afirmación rebelde, a una alegría de ser más allá de la muerte, en los signos perennes del canto y la poesía. En el mar —parece decir Heraud— los ríos no mueren; se perpetúan en las aguas oceánicas y, bajo otro rostro, viven, cantan:

Todo se disolverá en
 una llanura de agua
 en donde un canto o un poema más
 sólo serán ríos pequeños que bajan,
 ríos caudalosos que bajan a juntarse
 en mis nuevas aguas luminosas,
 en mis nuevas
 aguas
 apagadas.

El hondo sentido de estos versos es el resultado de sus extrañas antítesis: **ríos pequeños-ríos caudalosos, nuevas aguas luminosas-nuevas aguas apagadas**, que señalan —finalmente— la oposición dialéctica que ha centrado todo el poema: vida y muerte.

El viaje (1961), su segundo libro, está dividido en tres partes: “El viaje del descanso”, “Las estaciones” y “Yo no me río de la muerte”. Las composiciones fundamentales son “El Poema” (aunque éste guarda una relación muy estrecha con los otros que forman la primera parte: “El deseo” y “El recuento del año”) y la “Elegía” de la tercera sección. En esas composiciones se ve muy claramente el desarrollo, la progresión que los temas señalados en **El río** han sufrido. Otra imagen clásica centra estos poemas: el sueño opuesto a la vida, el tiempo imaginado frente al tiempo vivido. Terriblemente inseguro, el poeta no sabe bien qué ha sido ese tiempo que pasó: si un sueño, un viaje o la muerte; en todo caso, se siente volver a la vida:

He dormido todo
 un año,
 o tal vez he muerto
 sólo un tiempo,
 no lo sé.
 Pero sé que un año
 he estado ausente,
 sé que un año he
 descansado...

La primera frase sitúa el poema en el clima principal que lo distinguirá: el de la duda y la interrogación sobre el sentido de la realidad al confrontarse ésta con los deseos del poeta. "He dormido todo/ un año" dice, pero inmediatamente agrega "o tal vez he muerto/ sólo un tiempo,/ no lo sé". El sueño se asemeja a la muerte porque lo ha separado de la vida, aunque "felizmente mi/ corazón no se secó"; se asemeja también a un viaje, porque lo ha alejado del calor familiar, de la casa y sus tiernos recuerdos. Pero ¿cuál es, en realidad, la esencia de ese sueño? ¿Es acaso un sueño? El poema que abre el libro, "El deseo", puede aclarárnoslo:

Quisiera descansar
 todo un año,
 y volver mis ojos
 al mar,
 y contemplar el río
 y crecer y crecer
 como un cauce,
 como una enorme
 herida abierta
 en mi pecho.

El motivo del descanso y del río están aquí enlazados; pero —obsérvese bien— el poeta puede ahora "contemplar el río" como un objeto, distinto de él, como algo ya pasado y superado. Es el río-vida de la primera juventud que se deja atrás, la piel que se cambia para enfrentar la dura existencia adulta, anunciada ya en ese crecimiento que es "como un enorme herida abierta en mi pecho". El descanso ha terminado para el poeta: los sueños han sido abolidos y no queda sino la renuncia definitiva a ese "tiempo (en) que las moras y las frutas/ secaban sus raíces/ triturándolas/ de sabor y regocijo". La vida, tal como ahora la entiende, exige una actitud más austera y sacrificada, un abandono y una elección. Los años idos son los años muertos en los que la conciencia adulta yacía dormida mientras "yo descansaba descansando". El poeta sabe que es duro dejar atrás todo

aquéello que constituía la vida apenas un año atrás, como lo dice en la estrofa 2 de "El poema":

Pero ya estoy aquí.
 He vuelto sin embargo,
 con un raro sabor
 a tierra amarga,
 muchos sufrimientos
 tenía acumulados
 y es difícil olvidar
 en un año.
 Es difícil dejar
 todo abandonado,
 un año es siempre
 un año y nunca es suficiente.

Como toda ruptura con el pasado, esa renuncia al tibio descanso de la conciencia implica tanto un **principio** como un fin; es decir, una angustiosa duda sobre el destino que, ahora, desprendido de todo apoyo, debe encarar como una áspera tarea cotidiana: el sueño-pasado ha dejado en el alma "un hueco,/ una raíz fina"; el odio "habita/ en el corazón/ y en el sueño". En la estrofa 3, el espíritu del poeta parece doblegado por el esfuerzo y confundido a la vez por lo que fue y por lo que será:

Hoy he vuelto
 mis caminos.
 Partí hace ya
 un año.
 Todo podría negarlo
 ahora:
 no sé si he nacido,
 no sé si he leído
 alguna vez un libro.
 Habré tal vez hojeado
 un verso de Salinas
 que hoy quiero olvidar.
 Un año nunca es suficiente
 cuando se desea el descanso

Hasta llega a dudar del breve descanso que gozó: "realmente no he descansado nada", como si quisiera demorar la metamorfosis que la realidad le está exigiendo. En la estrofa 4 lo veremos entregado, en una dulce escena familiar, a los recuerdos de la casa — símbolo de lo que debe también abandonar. Como un niño, exclama: "He vuelto ya./ Mamá, papá,/ he vuelto" y confiesa un incidente revelador del viaje que lo trae de vuelta: "No sé si he descansado,/ y es que en el camino/ encontré un sauce que/ reía con el viento y/ con mis pasos,/ que reía con/ los dientes y las ramas,/ que reía de todo/ como un niño,/ y esto me/ ha hecho dudar". Esos íntimos deseos, esa necesidad de sentirse "cubierto por las hojas del amor y del otoño", se mezclan contradictoriamente con su convicción de estar naciendo a una nueva vida:

Pero es que en mi corazón
no cabían ya más flores,
en mi corazón no entraba
ya el duro secreto de la vida.

El poema se va a llenar cada vez más de contradicciones, de disyuntivas sin solución, de confusiones entre el ayer y el hoy, entre la vida viva y la vida muerta; en la estrofa 6, el poeta evoca la silvestre libertad del río como algo ya pasado, opuesto a lo que será su vida en adelante, "saboreando el arroz/ preparado por mi madre", pero en la 7, admite que "uno está siempre/ compuesto de un trozo de muerte y de/ camino,/ y uno siempre es río,/ o canto,/ o lágrima cubierta". En la estrofa 9 hunde los brazos y la cabeza en las aguas del río y vuelve a dudar sobre la esencia del pasado:

Y me ví de nuevo
reflejado en
el mar y aquí
dudé de nuevo:
ya no ha sabido nada,
todo un año he viajado
por los pueblos

de los sueños,
no sé si soy tan sólo
un muerto que golpea
su cajón de asfixiado.

Nótese el sabio empleo de los mismos motivos —río, otoño, hojas, caminos— con valores significativos diferentes, por variantes de posición, por nuevos enlaces, etc. Baste citar estos versos: “yo miraba a la muerte y a la vida” frente a “uno está siempre compuesto de un trozo de muerte y de camino”, oposición que funde, rechaza y esclarece los significados puestos en juego.

En la última estrofa hay, por lo menos, una reiteración que entraña una contradicción mucho más aguda: “Pero el viaje/ del descanso,/ o el viaje y el descanso,/ todo es un alivio para/ mis ojos muertos”. Las cosas no tienen, pues, nítidos contornos para el poeta: son y no son, al mismo tiempo. ¿El viaje constituyó finalmente un descanso? ¿Estuvo alguna vez muerto? No lo sabe con seguridad: la certeza que el poeta adulto gana es **una certeza amenazada**, amargamente reducida a **una mera probabilidad de ser**. Lo que, en el fondo, ha ganado es **la duda**, la sospecha de que a la realidad no puede imponerle el molde de sus sueños. “Hoy regreso con la duda y la palabra” dice en la estrofa final; con ellas

podré construir
nuevas palabras,
tal vez sonreiré
con cara alegre,
alguna vez saludaré
a la vida,
y esperaré
a la muerte alegremente,
con mi seco corazón.

Esta serena decepción, esta fe entre las ruinas, constituye una actitud extraordinariamente parecida a la de T. S. Eliot —poeta que Heraud cita en uno de los epígrafes de su

libro¹—, sobre todo al Eliot de los **Four Quartets**. J. M. Cohen hace notar que "Little Gidding", el último cuarteto, alude a la casa que ocupó una comunidad anglicana en el siglo XVII y que alegoriza el elemento del fuego con un sentido metafísico; señala el punto en que los elementos se unen, "el momento de la comunión mística"². T. S. Eliot se acerca a ese momento de fusión perfecta del tiempo y las cosas a través de espirales de interrogantes y contradicciones. La imagen de un viaje —que quizá pueda ser un sueño— también aparece:

And what you thought you came for
Is only a shell, a husk of meaning
From which the purpose breaks only when it is
(fulfilled

If at all. Either you had no purpose
Or the purpose is beyond the end you figured
And is altered in fulfilment. There are other places
Which also are the world's end, some at the sea jaws,
Or over a dark lake, in a desert or a city...

If you came this way,
Taking any route, starting from anywhere,
At any time or at any season,
It always be the same: you would have to put off
Sense and notion

Más adelante, aparece ante Eliot un interlocutor que afirma algo que constituye el motivo central de perplejidad

1 La cita — "Because I cannot hope to turn again/ Consequently I rejoice, having to construct something/ Upon which to rejoice"— pertenece, en realidad a **Ash Wednesday**, poema que también describe dolorosas experiencias místicas. Heraud, con lenguaje fundamentalmente distinto, aprovecha estos escauceos sobre una crisis permanente de renuncia y revelación trascendente, para describir procesos morales, al nivel humano. El uso de ritmos bíblicos, con sus frecuentes reiteraciones y series paralelas, también es un recurso que Heraud puede haber aprendido en Eliot. Cf. las partes I, V, y VI de **Ash Wednesday**, especialmente.

2 Cf. J. M. Cohen, **Poesías de nuestro tiempo**, F. C. E., México; 1963, págs. 192-213.

que se advierte en "El poema" de Heraud: "I find words I never thought to speak/ In streets I never thought I should revisit". Esa sensación de desconcierto desemboca en el momento de revelación final, en el que la vida y la muerte —simbólicamente representadas— aparecen unidas:

We are born with the dead:
 See, they return, and bring us with them.
 The moment of the rose and the moment of the
 Are of equal duration. (mew-tree)

No es nuestro propósito analizar la influencia —evidente— de Eliot sobre este libro de Heraud, sino sólo dejarla señalada como una prueba significativa de su rápida y eficaz asimilación de los grandes momentos de la poesía contemporánea, en su ardua búsqueda de una expresión lírica de todos los movimientos de un espíritu que siente, con crítica intensidad, el alegre vigor y la triste finitud de la vida.

La tercera sección de "El Viaje" es una breve consideración sobre la función que la muerte cumple en la joven vida del poeta. En la "Elegía", las contradicciones de "El Poema" parecen haber sido superadas; ahora vemos con mayor nitidez a qué descanso se refería:

Tu quisiste descansar
 en tierra muerta y en olvido.
 Creías poder vivir solo
 en el mar, o en los montes.
 Luego supiste que la vida
 es soledad entre los hombres
 y soledad entre los valles.
 Que los días que circulaban
 en tu pecho sólo eran muestras
 de dolor entre tu llanto. Pobre
 amigo. No sabías ni llorabas nada.

Y, de inmediato, la conclusión desafiante, de afirmación plena;

Yo nunca me río
de la muerte.
Simplemente
sucede que
no tengo
miedo
de
morir
entre
pájaros y árboles.

La seguridad del poeta se reduce a su mínima expresión: sólo sabe que la muerte lo espera y que él debe afrontarla. La convicción moral de que la conducta del hombre ante la realidad es siempre una sucesión de actos en soledad, está destacada al final de este poema:

Yo no me río de la muerte.
Sin embargo, conozco su
blanca casa, conozco su
blanca vestimenta, conozco
su humedad y su silencio.
Claro está, la muerte no
me ha visitado todavía,
y uds. preguntarán: ¿qué
conoces? No conozco nada.
Es cierto también eso.
Empero, sé que al llegar
ella yo estaré esperando,
yo estaré esperando de pie
o tal vez desayunando.
La miraré blandamente
(no se vaya a asustar)
y como jamás he reído
de su túnica, la acompañaré,
solitario y solitario.

Ahora que conoce la esencia de la realidad, Heraud se siente comprometido con la denuncia, melancólica y desencantada, de la gris realidad cotidiana en que le toca vivir, a la espera de la muerte; será, como anuncia en el epílogo de

El viaje, “solo... un hombre triste que agota sus palabras”. **Estación reunida** (1961), su libro premiado póstumamente, señala ese momento que en Heraud deja atrás definitivamente el mundo de sus propios y hermosos sueños, y se abre generosamente al conocimiento del mundo real —particular, concreto— en el que habita el dolor y la muerte humana. Aunque **Estación reunida** es, en verdad, la suma de dos colecciones distintas —“Las sombras y los días” y “En espera del otoño”— no hay diferencia sustancial entre ellas; sólo el grado de la protesta y la amargura, las distingue. Una nota de lírica preocupación colectiva se hace presente; el poeta quiere construir para los otros sobre la tierra baldía:

¿Para qué cosechar y cosechar si
luego nos quitarán el maíz,
el trigo, las flores y las frutas?
Para tener un poco de descanso no
queremos esperar las promesas y
los ruegos:

Tendremos que llegar al mismo
nacimiento del camino, rehacer todo,
volver con pasos lentos y desparramando
lluvias por los campos,
sembrando trigo con las manos,
cosechando peces con nuestras
interminables bocas.

Nada queremos aprovechar,
¡oh, alegría!

(Alabanza de los días)

La melancolía con que el poeta evoca todavía los años de descanso y placidez juvenil, está drásticamente atemperada por el júbilo seco que le produce la acción colectiva; añora el sueño pero piensa también que “nos están atormentando demasiado”, que “no (hay que) implorar ni/ gemir sino acabar,/ terminar a golpes con la tierra muerta”. El poeta soñador y anhelante se ha convertido en un poeta desengañado y escéptico respecto de sí mismo —y de su propia cri-

sis moral contemplada a través de símbolos naturalísticos: el río, el viento, el descanso bucólico—, pero profundamente preocupado por el destino de los otros. La realidad es amarga, pero por la acción y la afirmación del derecho de todos a la felicidad, puede ser exorcizada:

En el advenimiento de las
sonrisas y la dicha,
recojo las sombras proyectadas
por mi cuerpo y las arrojo fuera,
espantando males y misterios

(Alabanza...)

La crisis es ahora mostrada en toda su rotundidad, sin el paliativo de las contradicciones y el embellecimiento de las imágenes luminosas. El poeta habla claro: nos anuncia que “sacudo las hojas de los árboles,/ reniego de las noches, de las lunas,/ desprecio los llamados subterráneos, me despedido de los sueños y las muertes/ y de un sólo tajo acabo para siempre/ con esta poesía.”, y que “últimamente/ he estado leyendo/ hasta el alba/ blancos poemas de sed y/ de castigo”. El signo de esa decepción moral y estética que impulsa a la acción, es el verano, como queda explícitamente dicho en “Estación del desencanto”: “¡Verano terrible, no sé qué hacer contigo!”; “el verano no me gusta, es fofo y dulce”; “el verano es el culpable y el sueño es siempre el mismo”; “un árbol es un árbol, y no este sol malvado, maldito y angustiante”. El otoño —su triste alegría, en la que lo viejo se destruye y todo cambia en una tónica metamorfosis que incluye al poeta— es, en cambio, la imagen de su nueva inquietud por la acción y la felicidad colectiva:

Estoy en espera del otoño.
Estoy esperando al otoño
con mis armas antiguas
y mis nuevos sabores.

.....

Se acerca el otoño, lo sé,
 pero es que quiero decir
 algo más que lo anteriormente dicho:
 todo se diluía en el camino,
 aún no he encontrado
 mi meta destinada,
 aún no he escogido
 el sendero señalado.

¡Canten vientos,
 estoy en espera del otoño,
 canten mares y soles,
 cantemos al advenimiento del otoño,
 cantemos todos!

Con el verano, el poeta también entierra su vida muerta y saluda a la vida real; es decir, a la existencia que afirma lúcidamente sus esencias mientras se dirige hacia el fin inevitable. Es un renacimiento para morir, que Heraud vierte, nuevamente, sobre explícitos moldes eliotianos; ahora se inspira en "El entierro de los muertos" de **The Waste Land**, despojándolo de su contenido teológico, humanizándolo:

Abril es el mes más bello. Desprende
 árboles inmensos al compás de vientos extranjeros,
 y al compás de músicas triunfales
 desprende árboles enteros.
 Abril destierra soles
 y alimenta tibios fríos otoñales.¹

Más abiertos a una inquietud social, aunque sin perder

1 T. S. Eliot: "April is the cruellest month, breeding/ Lilacs out of the dead land, mixing/ Memory and desire, stirring/ Dull roots with spring rain. Winter kept us warm, covering/ Earth in forgetful snow, feeding/ A little life with dried tubers./ Summer surprised us..." Es interesante observar en el poema de Heraud una típica técnica eliotiana: el uso de sonidos prosaicos y recuerdos contrastados: "Empieza el otoño y todo vuelve a su proporción,/ nos metemos las manos al bolsillo/ y disimuladamente nos cerramos la camisa./ Empezaba el otoño y empezaban/ también nuestras clases escolares./ —Javier, Javier, no olvides tu gorra al salir, cuida tu maleta, fíjate bien al cruzar el tranvía—".

por ello su afincamiento en la vida interior, los **Poemas bajo tierra** intentan más francamente, aunque sin brillo especial, la poesía social. Heraud nerudiza un poco y canta alborozado la solidaridad entre hombre y hombre, la milagrosa fusión de la naturaleza, el vasto espectáculo del mundo: "Penetrad en el fondo/ de vuestras murallas férreas,/ en vuestros corazones limpios,/ en las sombrillas tenebrosas del sol, en los rodillos de papel de/ las jugueterías,/ en los corredores de las/ cárceles fugitivas,/ en las salas de los hospitales/ repletos, penetrad, sí, para/ comprender el mundo en/ su esencia delicada". Esta poesía anunciaba una nueva etapa de su obra, interrumpida por su sangriento sacrificio, que él trató de fijar en su "Arte Poética", recogida entre los poemas dispersos al final del libro, como un nuevo punto de partida en su quehacer literario:

Y la poesía es
 un relámpago maravilloso,
 una lluvia de palabras silenciosas,
 un bosque de latidos y esperanzas,
 el canto de los pueblos oprimidos,
 el nuevo canto de los pueblos liberados.

Y la poesía es, entonces,
 el amor, la muerte,
 la redención del hombre.

Aunque interrumpido, el camino que escogió Javier Heraud ya lo había llevado bastante lejos, más allá de todos los jóvenes poetas de su generación. Había devuelto a nuestra reciente poesía esa nota de autenticidad personal, de experiencia viva y ardiente, que da a los versos un conmovedor sentido humano: en ellos —sabíamos— se le iba la vida y la muerte, las grandes compañeras de su limpia existencia.

En el centenario de Unamuno

Universalidad de lo Hispánico:

Lo Castizo

por PERCY GIBSON PARRA

MÚLTIPLES aspectos de su singularidad nos muestra España bajo el término de casticismo. Sus aplicaciones más familiares para nosotros pueden ser las de tradicionalismo, costumbrismo, localismo y, sobre todo, purismo. Pero su complejidad engloba y, al mismo tiempo, distingue a cada una de ellas. Tan amplio es en España el concepto de casticismo, que involucra desde el tipismo de las tradiciones, las costumbres y el folklore locales hasta los más evolucionados modos de ser españoles y desde la expresión espontánea del habla popular hasta las más altas y depuradas muestras estilísticas de la literatura nacional. En general, casticismo en la península es sinónimo de españolismo puro, de apego a "lo castizo".

Pero don Miguel de Unamuno, en el primero de sus **Ensayos**, acaso el más importante de los suyos, "En torno al casticismo",¹ nos afirma la alusión de este vocablo no sólo a las ya expuestas peculiaridades sino a un singularismo español de mucha mayor monta y trascendencia, a un **purismo** enraizado esencialmente en el alma ibérica, consubstancial con ella, en el cual el vigoroso escritor vasco encuentra el signo espiritual más profundo y característico para ofrecernos un penetrante y original estudio de la cultura española. En adelante, concentraremos, pues, en estas páginas, todo nuestro interés en ese **casticismo** o **purismo** del propio espíritu español ("intra-casticismo" suele llamarlo Unamuno) que genera y explica todos los demás.

Parejamente casi al ensayo de Unamuno, corresponde al "Idearium Español" de Angel Ganivet² la misión precursora en la revisión valorativa de España. Sustentando una muy personal tesis sobre la formación senequista del espíritu español, sobre lo que debió ser la política internacional de España en el pasado, acorde con el "espíritu del territorio", y, finalmente, sobre las posibilidades de una restauración espa-

1 "La España Moderna", 1895; y "Publicaciones de la Residencia de Estudiantes", Madrid, 1916.

2 Granada, 1897.

ritual del país dentro de sus fronteras, Ganivet abre, sin duda, al lado de Unamuno, el debate que, con la opinión de dos generaciones sucesivas de españoles, llenará, prácticamente, el vasto lapso comprendido entre la última guerra colonial y la última guerra civil de España (1898-1936). Libros como "España invertebrada", de José Ortega y Gasset, y "Defensa de la Hispanidad", de Ramiro de Maeztu, elegidos al azar, son ejemplos de la diversidad de postulados que caracteriza este movimiento intelectual. Pero esta especie de guerra civil del pensamiento español de los últimos tiempos se sintetiza, valga la paradoja, en la antítesis ideológica que constituyen Ganivet y Unamuno, cuyos libros presiden todas las interpretaciones contemporáneas de lo hispánico.

"Si la fatalidad histórica no nos hubiera puesto en la pendiente en que nos puso —afirma el granadino Ganivet resumiendo su pensamiento—, lo mismo que la fuerza nacional se transformó en acción, hubiera podido mantenerse encerrada en nuestro territorio, en una vida más íntima, más intensa, y hacer de nuestra nación una Grecia cristiana." ... "Una restauración de la vida entera de España no puede tener otro punto de arranque que la concentración de todas nuestras energías dentro de nuestro territorio. Hay que cerrar con cerrojos, llaves y candados todas las puertas por donde el espíritu español se escapó de España para derramarse por los cuatro puntos del horizonte, y por donde hoy espera que ha de venir la salvación; y en cada una de esas puertas no pondremos un rótulo dantesco que diga: **Lasciate ogni speranza**, sino este otro más consolador, más humano, imitado de San Agustín: **Noli foras ire; in interiore Hispaniae habitat veritas.**"

A lo que replica el pensador vasco: "Fue grande el alma castellana cuando se abrió a los cuatro vientos y se derramó por el mundo"... "Conviene indagar si no es renunciando a un **yo** falaz como se halla el **yo** de roca viva, si no es abriendo las ventanas al aire libre de fuera como cobraremos vida, si el fomento de la regeneración de nuestra cultura no hay que buscarlo fuera a la vez que buscarlo dentro. Conviene mostrar que el regionalismo y el cosmopolitismo son dos aspectos de una misma idea, y los sostenes del verdadero patriotismo, que todo cuerpo se sostiene del juego de la presión externa con la tensión interna".

Aunque aparentemente limitado al tópico casticista, Unamuno nos conduce a una certera caracterización de lo que él considera el núcleo castizo de la cultura española —lo castellano—, a través de los diversos aspectos del espíritu, el carácter, la creación intelectual y artística, el misticismo, las costumbres y el paisaje locales, contrastando los tiempos del apogeo histórico con los del marasmo, según él, en que le tocó vivir y, por cierto, morir en memorables circunstancias.

De las peculiaridades externas nos introduce Unamuno a las peculiaridades internas, a la "roca viva" de la nación; penetra como nadie ha conseguido hacerlo en los problemas nacionales. Pero, digámoslo con la misma honestidad, acierta a salir de ellos con las dificultades de Don Quijote inmerso en la Cueva de Montesinos. Profundo en los planteamientos y el análisis, suele resultar disperso y aún contradictorio en las conclusiones. Así cuando —hecha la exacta caracterización cultural y social de su patria— piensa, por ejemplo, en "lo descabellado del empeño de discernir en un pueblo o en una cultura, en formación siempre, lo nativo de lo adventicio", ... "el pretender hallar lo característico y propio de un hombre o de un pueblo, que no son nunca idénticos en dos sucesivos momentos de su vida."

*

¿Cuándo puede decirse que un pueblo **ha sido** o es de tal o cual condición espiritual y de tal fisonomía colectiva? Creemos que cuando se identifica con el sentido de la Historia y, en el zenit de ésta, logra el supremo gesto con que se define ante el mundo. Más tarde, con las ruinas, físicas y espirituales, aun le queda el intento de "persistir en el ser" de que habla Spinoza, o la dúctil adaptación al cambio de los tiempos.

Dramática ha sido esta alternativa para las más lúcidas mentes españolas. Pero ¿cómo remediarlo? No son los pueblos seres que indefinidamente cabalgan a lomo de la Historia. Es la Historia, inexorable, la que impulsa a los pueblos con la misión que sucesiva o parejamente impone a cada uno de ellos. Aunque las cornejas vuelen agoraramente del lado izquierdo, como en el Poema de Mío Cid, los pueblos cumplen el destino que les marca la Historia y que sólo el pensamiento de sus grandes hombres interpreta.

**Meció mío Cid los ombros y engrameó la tiesta:
albricia, Alvar Fañez, ca echados somos de tierra!
mas a grand ondra tornaremos a Castiella.**

Cuando, con Unamuno, vemos en el casticismo el sello espiritual y cultural más significativo de España, comprendemos que el hombre español no supo trabajar en la Historia ni en la vida sino con la primera arcilla que Dios dio al hombre al crearlo: con lo humano primigenio, con esa humanidad prístina que destinó a la conquista del mundo desconocido y al dominio del civilizado, hasta su retraimiento escurialense. "Lo que ha levantado y levanta estos imperios de tierra —acotó por entonces Fray Luis de León— es lo bestial que hay en los hombres." Luego el español no supo someterse, como los demás europeos y sus descendientes occidentales, ni al metamórfico artificio del "plástico" industrial ni a la insustancialidad existencialista.

A una edad primeriza de domesticación y roturación del mundo, de sojuzgamiento telúrico muy distinto al de la posterior conquista técnica, acudió esforzado y domeñador el brazo ibérico. Y en la realidad física y cultural que se descubría a sus sentidos al integrarse la redondez terráquea —en los azules Pacíficos, los monstruosos Amazonas, los cimeros Titicacas, los imperios de piedra y el soñado país de la canela— encontraría España el aspecto maravilloso ausente en su literatura épica. Aun los “círculos” infernales y los paradisiacos de la visión “dantesca” se reducirían a medida humana, a medida europea, comparados con estos de proporción titánica.

Mientras le sorprende a Alfredo Weber “que parta de España esta conquista extrema del mundo, que encierra práctica y simbólicamente la esencia más decisivamente característica de la época y tiene dimensiones tan revolucionarias como la transformación operada en el campo del conocimiento y como la revolución religiosa” ... y le parece “muy raro” al sociólogo germano el “que parta de una orilla cultural de Occidente, del extremo Oeste del mismo, es decir, de España, que era el lugar que hasta entonces se había quedado más retrasado espiritualmente en toda esta dinámica, y que acababa de liberarse de una dominación extraña”, no vemos nosotros un ejemplo más claro de adecuación de una aptitud nacional a una misión histórica: de lo prístico humano a lo virginal cósmico. Pareja a la significación que hoy tienen Estados Unidos y Rusia en la conquista del espacio y los mundos extraterrestres.

Sólo la enteriza potencia de la nación ibérica pudo haber realizado la gigantesca empresa.

Al nuevo paraíso natural traían estos hombres castizos el bélico temple de la lucha secular en la propia patria y el hervor espiritual del fuego místico; traían la espada de los cides caldeada en la llama de los Ignacios, las Teresas, los Juanes y los Luises. Y obraron, como luego veremos, consecuentes con sus castizas vivencias.

“Es en el misticismo —afirma el historiador portugués Oliveira Martins— donde se encumbra el origen primordial de esa extraordinaria fuerza, de esa omnívota y universal acción que España ejerció en el mundo durante el siglo XVI.” Y luego aclara: “El misticismo constitucional del español no es metafísico, es moral.” Lo que nos retrotrae a la previa indagación psicológica de la subjetividad hispánica.

*

“Hay, según Unamuno, castas y casticismos espirituales por encima de todas las braquicefalias y dolicocefalias habidas y por haber.” En su raíz psicológica y anímica el casticismo es, así, una propensión del espíritu ibérico a lo medular y a lo esencial de las cosas, si materiales, a través de un descarnado realismo; si espirituales, a través

de un ardoroso idealismo. Al hombre castizo, escueto de alma, como la tierra y el cielo desnudos de Castilla, tan sólo le interesa el todo o nada de las cosas, lo prístino y puro de su primordial composición. Primario y cortado a pico, su carácter es como los estratos terciarios que aun muestran algunas regiones de su territorio peninsular. "El paisaje —nos dice Unamuno describiendo el de Castilla— se presenta recortado, perfilado, sin ambiente casi, en un aire transparente y sutil" ... "En este clima extremado y sin tibiezas dulces, de paisaje uniforme en sus contrastes, —añade— es el espíritu también cortante y seco".

Unamuno atribuye falta de complejidad a la mente castiza castellana. "Caracteres de esta casta —explica— de individualidad bien perfilada y de complejidad escasa" ... "pobre en nimbos de ideas". "Caracteres simples, bravíos y enteros." "Eran voluntades con los vicios y la bondad íntima de la energía que desborda." "Eran —concluye— almas éstas tenaces e incambiables, castillos interiores de diamante de una pieza, duro y cortante. Genio y figura hasta la sepultura".

Pueblo que ni ambiental ni espiritualmente conoce transiciones, y sí rotundos extremos; susceptible de brusco tránsito de lo instintivo a lo supraconsciente y de lo real a lo suprasensible, pudo, sin duda, de sus virtudes hacer vicios y de sus vicios virtudes, por simple gradación de intensidad.

"El espíritu español —dice Ganivet confirmando parcialmente a Unamuno— tosco, informe, al desnudo, no cubre su desnudez primitiva con artificiosa vestimenta: se cubre con la hoja de parra del senequismo; y ese traje sumario queda adherido para siempre y se muestra en cuanto se ahonda un poco en la superficie o corteza ideal de nuestra nación."

El **psicoanálisis** unamuniano conduce a su autor a las siguientes afirmaciones: "Este espíritu castizo no llegó, a pesar de sus intenciones, a la entrañable armonía de lo ideal y lo real" ... "Espíritu éste disociativo, dualista y polarizador." ... "Sáltase de los hechos tomados en bruto y sin nimbo a conceptos categóricos." ... "realismo apegado a sus sentidos y un idealismo ligado a sus conceptos." ... "Tal el alma castiza —resume— belicosa e indolente, pasando del arranque a la impasibilidad, sin diluir una en otro para entrar en el heroísmo sostenido y oscuro, difuso y lento, del verdadero trabajo."

Prosiguiendo su sondeo psíquico nos precisa Unamuno que "en la literatura española, escrita y pensada en castellano, lo **castizo**, lo verdaderamente castizo, es lo de vieja cepa castellana." Y de las características de esa literatura y, especialmente, de las de la literatura del siglo de oro, comparadas con las de la inglesa y la alemana de la misma época, deduce algunas de las características espirituales que en aquellas se reflejan. "Por toda la literatura castellana —observa—

campea esa sucesión caleidoscópica, y donde más, en otra casticísima manifestación, en los romances, donde pasan los hombres y los sucesos grabados al agua fuerte, sobre un fondo monótono, cual las precisas siluetas de los gañanes a la caída de la tarde, sobre el bruido cielo." Refiriéndose al teatro de Calderón, dice: "El argumento es casi siempre de una sencillez y pobreza grandes" ... "Por ver los hombres en perfil duro no sabe crear caracteres; no hay en sus personajes el rico proceso psicológico de un Hamlet o un Macbeth" ... Con relación a la literatura alemana, al juzgar los desenlaces dramáticos de Lope, hace suya esta observación de Schack: "Los sentimientos más opuestos brotan en su pecho, sin ofrecer las gradaciones que entre nosotros" ... Y en la suprema creación literaria española, señala don Miguel de Unamuno "la suprema disociación española, la de Don Quijote y Sancho."

"En aquella literatura —recalca Unamuno— se va a buscar el modelo del **casticismo**, es la literatura castellana eminentemente **castiza**, a la vez que que es nuestra literatura clásica. En ella siguen viviendo ideas hoy moribundas, mientras en el fondo intra-histórico del pasado español viven las fuerzas que encarnaron en aquellas ideas y que pueden encarnar en otras."

*

Incisivamente psicológica y acerbamente crítica, ¿propone la auscultación unamuniana una nueva preparación o readaptación del espíritu español a las nuevas circunstancias de la Historia? Así parece confirmárnoslo su pensamiento histórico. "El estudio de la historia —afirma Unamuno— debía ser un implacable examen de conciencia." Y por cierto que ningún español lo ha hecho tan implacable como él al juzgar los excesos nacionales. "Por el examen de conciencia histórica —advierte Unamuno— penetran (los pueblos) en su intrahistoria y se hallan de veras Pero ¡ay de aquel que al hacer examen de conciencia se complace en sus pecados pasados y ve su originalidad en las pasiones que le han perdido, pone el pundonor mundano sobre todo!" Para Unamuno la Historia es un **proceso** en el doble significado de discurrir y de procesar o enjuiciar que implica este vocablo.

En pos de una nueva universalidad para el alma española Unamuno preconiza, a la vez que una apertura de las ventanas nacionales a los vientos europeos, una vuelta al pueblo y a sus hondas tradiciones. Al revés de Ortega y Gasset, que denuncia la indocilidad del vulgo a las minorías egregias y afirma que "existe en la muchedumbre un plebeyo resentimiento contra toda posible excelencia", Unamuno reprueba el desconocimiento del pueblo por los intelectuales. "Se ignora —dice— el paisaje y el paisanaje y la vida toda de nuestro pueblo" ... "hay una vida difusa y rica, un alma inconsciente en ese pueblo

zafio al que se desprecia sin conocerle" ... "El pueblo, el hondo pueblo, el que vive bajo la historia, es la masa común a todas las castas, es su materia protoplásmica" ... "Que el pueblo —se pregunta y se responde Unamuno— es más tradicionalista aún que los que viven en la historia? ... Es cierto, pero no al modo de éstos; su tradición es eterna."

Y esa "tradición eterna" es para Unamuno la verdadera Historia, o, como él la llama, la "sustancia de la historia" o la "intra-historia"; viva, y opuesta, según él, a la tradición oficial muerta que "cristaliza" en los archivos, los registros, libros, papeles, monumentos y piedras. "La tradición eterna española, que al ser eterna es más bien humana que española; —señala Unamuno— es la que debemos buscar los españoles en el presente vivo y no en el pasado muerto" ... "La tradición eterna —generaliza— es la que deben buscar los videntes de todo pueblo." "La tradición eterna es tradición universal, cosmopolita." "La tradición eterna es el fondo del ser del hombre mismo. El hombre, esto es lo que hemos de buscar en nuestra alma." "La humanidad —resume Unamuno— es la casta eterna, sustancia de las castas históricas que se hacen y deshacen como las olas del mar: sólo lo humano es eternamente castizo."

Pero ¿hay algo humano común que no sea lo originario adánico o simiesco y lo que el hombre devenga al cabo de su destino biológico e histórico? Y entre estos dos presuntos términos ¿no es la Historia la sucesión de los modos de ser hombre?

Más bien que lo **humano**, lo realmente histórico de un pueblo ¿no es lo que éste hace de **sobrehumano** en pro del siempre venidero hombre universal?

Casticista a la vez que universalista y, en definitiva, "humanista" u **homólatra**; con su no muy claramente histórica y más bien existencialista concepción de "intra-historia", Unamuno se disocia, a su vez, entre lo que podríamos llamar la sub-historia y la extra-historia españolas, esto es, lo castizo popular y lo cosmopolita europeo: en ambos casos, dentro de un exclusivismo nacional y continental. Mantiene así su oposición a Ganivet, quien al concebir una historia distinta y aun contraria a la que fue, una que pudo haber sido la historia nacional, se encastilla en la historia **ideal**, hipotética, en la no-historia de España.

*

En la búsqueda de una nueva alma española, de una evolución mental y espiritual de su patria, capaz de adaptarla al sentido universal de la Historia, Unamuno denuncia los actuales defectos nacionales como una paradójica derivación de las pasadas virtudes, en estas apreciaciones:

"Esa alma de sus almas, el espíritu de su casta, hubo un tiempo en que conmovió al mundo y lo deslumbró con sus relámpagos, y en las erupciones de su fe levantó montañas."

"Los caracteres que en otra época pudieron darnos primacía nos tienen decaídos."

"En esta crisis persisten y se revelan en la vieja casta los caracteres castizos, bien que en descomposición no pocos."

"En nuestro estado mental llevamos también la herencia de nuestro pasado, con su haber y con su debe."

Parece desprenderse la conclusión inquietante y no del todo admisible de que, tan sólo por su persistencia en el tiempo y por su persistencia casticista en sí mismas, las que ayer fueron virtudes del alma española, actualmente, son defectos.

Ha tiempo que la Historia dejó de exigir a España la plenitud de su genio nacional. Pero éste es aún sustento —vital y ético— de sus actuales rasgos psicológicos, porque fue exigencia de plena hombría para la dominación del mundo físico y de suma espiritualidad para la evangelización de su habitante. El carácter del pueblo español quedó definitivamente condicionado por el imperativo dual y dispar de su sino histórico: la conquista telúrica y la conquista religiosa del mundo descubierto.

Señala, eso sí, Unamuno un símbolo concreto y ejemplar de humanidad española en lo que, a la postre, habría de ser sin duda el mensaje social de España: el **hidalgo**, al cual descubre en "aquel divino último capítulo de **Don Quijote**, que debe ser —afirma— nuestro evangelio de regeneración nacional."

"De todas las figuras sensibles en que se nos revela aquel pueblo, con su grandeza, y su locura, —expresa el maestro de Salamanca— donde más grandes le vemos, donde se nos aparece más solemne y más augusto, más profundo y sublime su apocalipsis, es en aquel relato divino del último capítulo de las aventuras de **Don Quijote**, en aquel relato eterno, en que, despojado del héroe, muere Alonso Quijano el Bueno en el esplendor inmortal de su bondad."

Llega así Unamuno a una conclusión como suprema expresión de un pueblo, de un modo de ser colectivo y cultural.

Cierto. El mundo está lleno de hombres de empresa, de hacedores de dinero, de comerciantes, de técnicos, de especialistas y también de ventajistas neuróticos como los que describe Erich Fromm en su **Psicología de la sociedad contemporánea**. Escasean o faltan probablemente en España estos elementos. Pero en ella se afirma aún, como sucedáneo del héroe de ayer, el hidalgo de siempre, al que no se ha ubicado, que sepamos —no lo hizo Ortega y Gasset en su fugaz paralelo con el **gentleman** ni Azorín en su bella semblanza toledana— dentro de una caractereología nacional.

El Arte Precerámico de Huaca Prieta

por JUNIUS B. BIRD

AL excavar los residuos precerámicos de Huaca Prieta en Chicama, se encontraron, en un entierro simple y poco profundo al lado del basural de la antigua comunidad,¹ dos pequeñas calabazas grabadas. Ambas se hallaban dentro de una bolsa de algodón tejido que medía 12 por 20 centímetros. Las calabazas estaban tan podridas que apenas si tenían más consistencia que la ceniza de un cigarro puro y hubieran sido abandonadas de no mostrar huellas de estar grabadas. Hubo que efectuar un trabajo cuidadoso para endurecer los fragmentos y reconstruir las calabazas a fin de estudiarlas.²

Los resultados justificaron plenamente los esfuerzos ya que esos ejemplares fueron los únicos de su especie entre los 10.770 fragmentos de calabaza y objetos de ese material existentes en el mismo pozo. Sólo en trece piezas había indicios

1 Las excavaciones en Huaca Prieta fueron realizadas por el **American Museum of Natural History** en 1946-47. Se encontrará un informe general sobre el yacimiento en: Bird, 1948.

2 El trabajo inicial de conservación, efectuado sobre el terreno, consistió en deslizar los fragmentos de calabaza, de la bolsa a un cedazo de alambre, y en empaparlos varias veces, sin tratar de limpiarlos, en una solución de acetato de celulosa, acetona y acetato amílico. Posteriormente cada uno de los fragmentos fue forrado en su parte posterior con papel de arroz y, a medida que se iban combinando, las juntas fueran forradas igualmente. Con este procedimiento se consiguió finalmente formar un armazón completo de papel dentro de cada mate. Luego, durante varias semanas, se inyectaron al material del mate y a través del papel, pequeñas cantidades de la solución endurecedora. La limpieza de la superficie exterior se dejó para lo último y fue la tarea más delicada pues había que ablandar y quitar la suciedad y el polvo endurecidos sin convertir las calabazas en una pasta. En un caso el trabajo resultó completamente satisfactorio; en el otro hubo que detenerlo antes de que hubieran aparecido todos los detalles.

de decoración. Algunas habían sido decoradas toscamente raspando la superficie exterior de la epidermis antes de que el fruto se hubiera secado por completo, pero en ningún caso se veían dibujos reconocibles. En dos fragmentos había un plumado de finas líneas incisas. Cinco estaban pirograbados, pero todos eran muy fragmentarios para revelar la índole, calidad y extensión del diseño. Ninguno de los fragmentos mostraba los cortes cuidadosos y el empleo combinado de líneas finas y gruesas que presentaban los dos ejemplares del entierro. El que no hubiera otras piezas decoradas en el basural hace suponer que los dos mates no fueron hechos en el lugar sino importados.

El más entero de los dos (Fig. 1, b y c) mide 6,5 centímetros de diámetro y 4,5 de altura; el otro (Fig. 1 a) es un poco más pequeño. Ambos tienen tapas que fueron cortadas de calabazas más grandes y están provistas de una franja de hilaza recogida para ajustarlas a la apertura.

La decoración de la calabaza mejor conservada consiste de cuatro caras que ocupan segmentos iguales de la superficie y puede verse, en proyección plana, en la Fig. 1 b. Las marcas sobre la tapa, aunque simples, estarían dispuestas de manera que coincidieran con el plano cuadrado del dibujo debajo de ella.³

El tema de la segunda calabaza es más complicado (Fig. 1 a): dos personajes cuyas caras son visibles en los lados opuestos de la calabaza en tanto que sus cuerpos y miembros han sido incluidos diestramente en la pequeña superficie que forma la base del recipiente. En verdad es difícil descifrar el significado de esas líneas en el ejemplar original y no se las pudo interpretar hasta que Miguel Covarrubias me mostró como se separaban para formar las dos figuras. Pero tampoco él pudo interpretar las líneas en los espacios restantes a los lados. En esos sitios no pudo completarse la limpieza y así no es claro el curso que siguen las líneas ni las relaciones que guardan entre sí. La tapa de este mate muestra una figura

3 Se encontrará una ilustración de este mate en: Covarrubias, 1954, Fig. 2, p. 16.

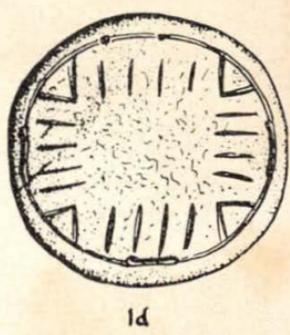
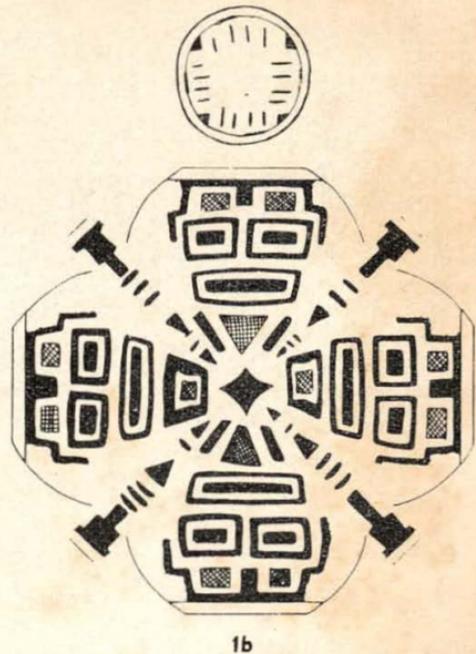
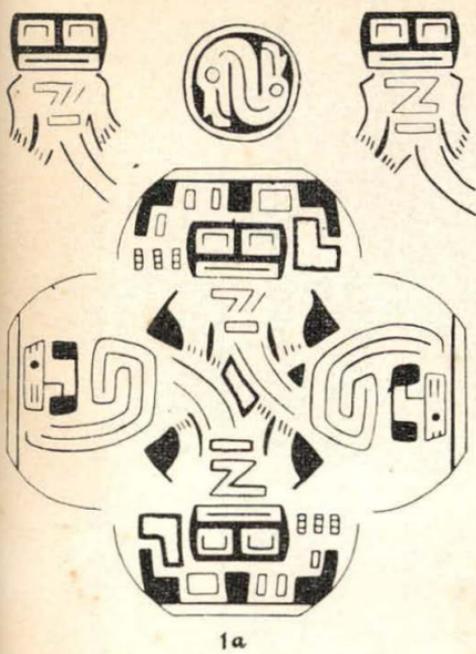


Fig. 1: Mates grabados de Huaca Prieta. a y b: Proyecciones de los diseños. c: Vista lateral del mate que aparece en b. d: Tapa del mismo mate.

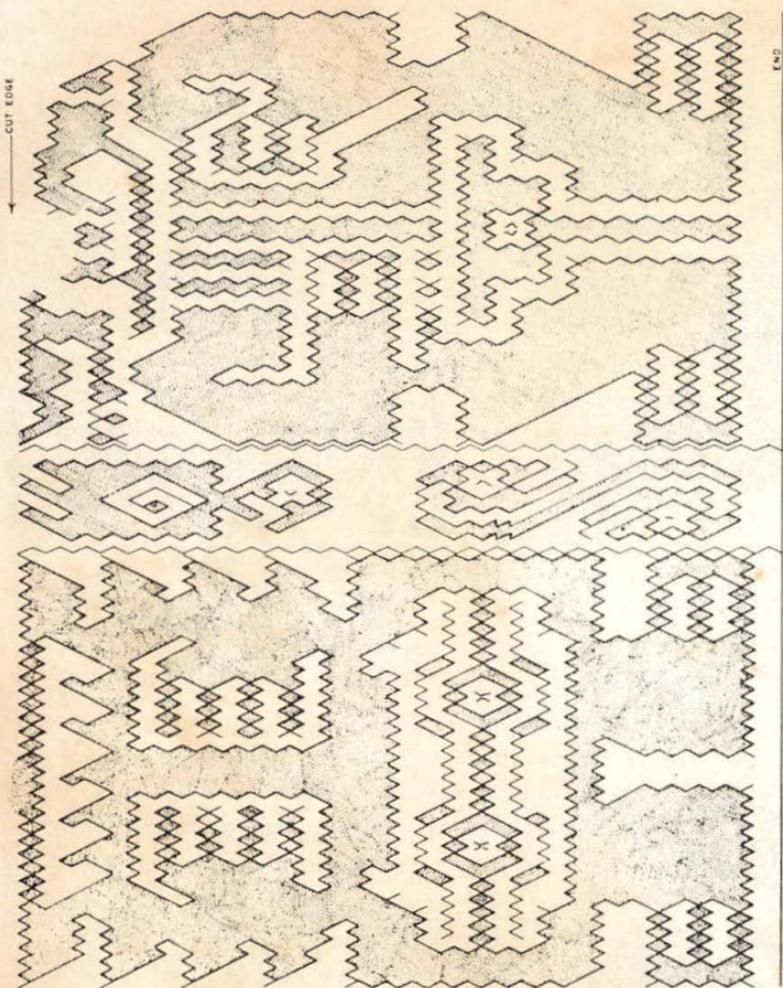


Fig. 3

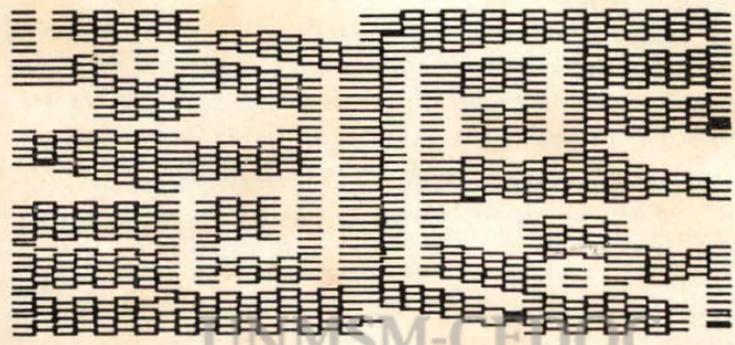


Fig. 2

Fig. 2: Figuras de pájaro en una tela tejida de Huaca Prieta. Fig. 3: Figuras humanas en una tela de torzal

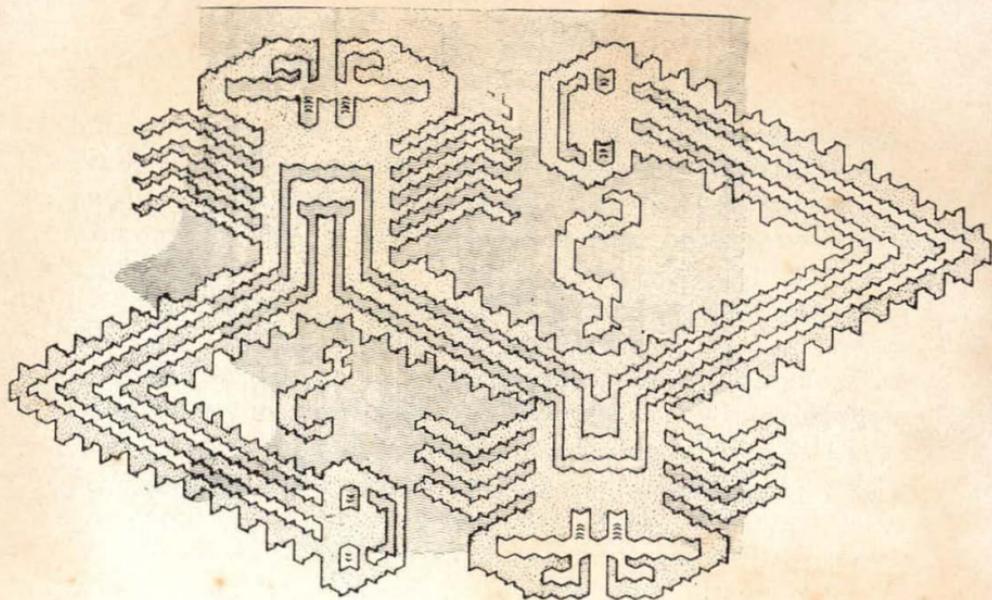


Fig 4

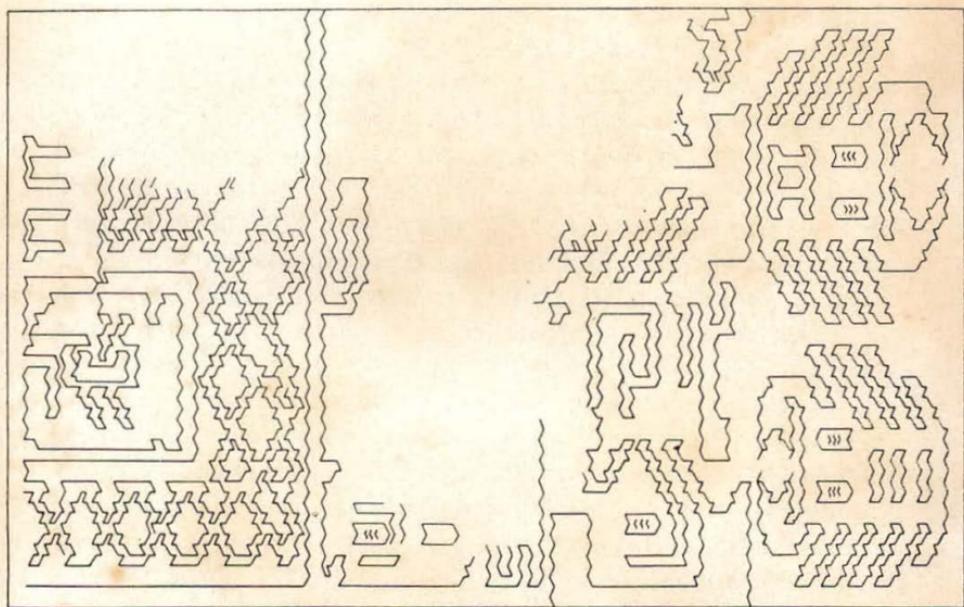


Fig:5

Fig. 4: Figura bicéfala y cangrejos en una tela de torzal. Fig. 5: Cangrejos y otras formas no identificadas en una tela de torzal.

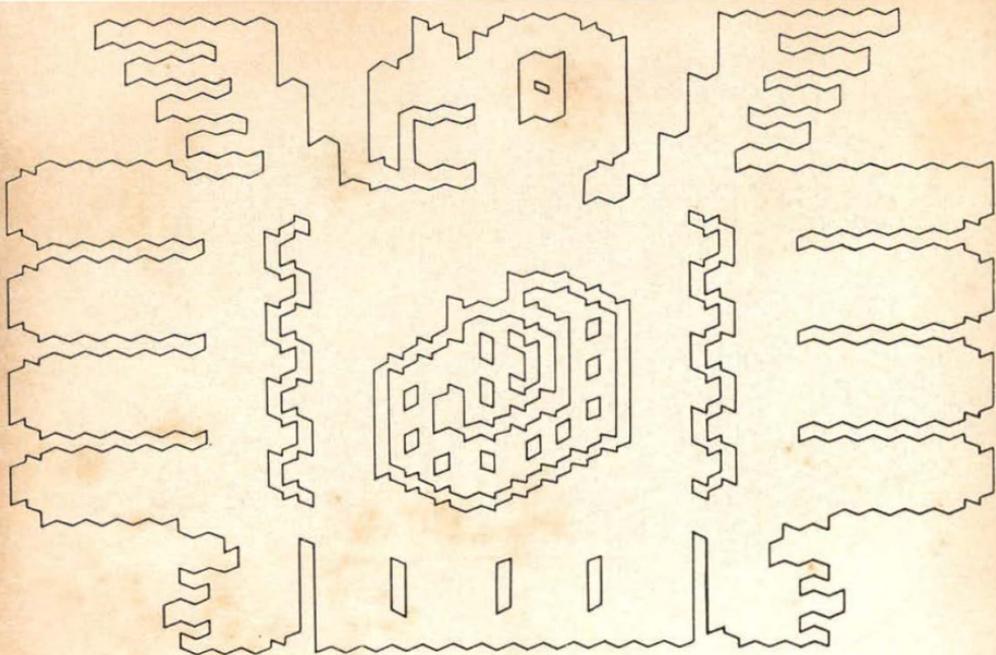


Fig 6

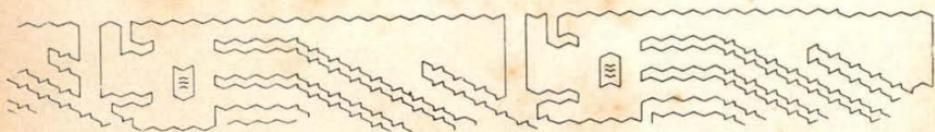


Fig 7a

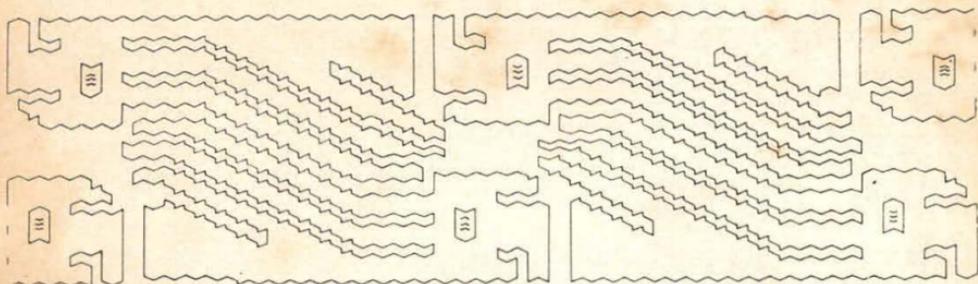


Fig 7b

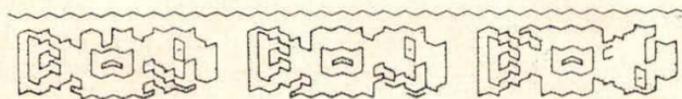


Fig 7c

Fig. 6: Figura de cóndor con un pescado en el estómago (altura exagerada). **Fig. 7 a:** Dibujo incompleto de pájaro. **Fig. 7 b:** Reconstrucción hipotética de 7 a. **Fig. 7 c:** Banda de aves parecidas a loros. (Todas estas figuras en telas de torzal).

incisa en forma de S con una cabeza de ave a cada extremo. Aunque el proceso de adaptación al pequeño espacio disponible puede haber modificado las proporciones de esas cabezas, la forma de los picos y las crestas sobre éstos hacen pensar en el cóndor.

Los mates fueron mostrados a varios artistas e historiadores de arte para que dieran su opinión al respecto. Todos coinciden en dos puntos importantes: el trabajo no puede corresponder a un principiante o a una persona poco experimentada en labrar mates y el carácter de los dibujos indica un estilo de arte con tradición establecida. Ninguno pudo sugerir una fuente ni tampoco un paralelo cercano. El entierro (N° 99.1/903) en el cual se hallaron los ejemplares no estaba dispuesto en forma diversa a los que había encima o debajo de él, salvo que era el único en que se habían colocado deliberadamente con el cadáver otros artefactos a más de las esteras.

La posición del entierro demuestra que es contemporáneo del estrato O de la excavación. Estaba situado exactamente a las dos terceras partes de la distancia total entre la superficie y el fondo de un estrato inclinado que medía 13,7 metros. Como este gran montículo ha estado expuesto a la erosión durante unos 3.000 años, la profundidad original del basural pudo muy bien haber sido tres metros mayor. Todo el montículo está formado por restos de ocupación humana, descansa sobre una superficie plana y comprende en su totalidad depósitos anteriores a la aparición de la cerámica en esta parte del Perú.

Las primeras mediciones con C-14 en muestras de Huaca Prieta fueron efectuadas por el laboratorio de Chicago en 1950 empleando el método del carbono sólido.⁴ Las edades medias correspondientes a las muestras más próximas al entierro (C-313 y C-316), sugieren para éste alguna fecha en el siglo XXIV a.C. Sin embargo, mediciones posteriores hacen pensar que esa fecha es demasiado temprana. En 1955, el

4 Bird, 1951.

Laboratorio Lamont ensayó dos muestras de la base del yacimiento de Huaca Prieta utilizando el nuevo método de dióxido de carbono (L-116A y L-116B).⁵ Después de publicados los resultados, el laboratorio ha corregido las edades indicadas, teniendo en cuenta el efecto Suess, y ha añadido 220 años a esas cifras. 2125 a.C. es la fecha más antigua correspondiente a las dos mediciones revisadas de Lamont. Las cifras del margen de error son tan considerables para las fechas obtenidas originalmente con el método del carbono sólido, que éstas puedan ser ajustadas a las mediciones de Lamont. Si aceptamos 2125 a.C. como la fecha más probable para la iniciación del yacimiento de Huaca Prieta, entonces podría fecharse el entierro en cuestión en aproximadamente 1950 a.C. Pero cualquiera que sea la fecha absoluta que finalmente se establezca, la estratigrafía prueba positivamente que esos objetos tallados fueron hechos mucho antes de que apareciera la cerámica en esta parte de la costa.

*

Desde la reconstrucción de las calabazas, el estudio de las telas encontradas en el yacimiento precerámico ha revelado un número de diseños mayor que el que habíamos esperado. La técnica más común de fabricación era el torzal con trama espaciada y urdimbre visible. Otras piezas han sido tejidas, anudadas o enlazadas. En estas dos últimas clases son bastante comunes los ejemplares con diseños, pero las técnicas empleadas los limitan a diamantes obtenidos estructuralmente y espaciados diversamente con barras o filas de pequeños rectángulos.

El diseño en las piezas tejidas se lograba, salvo las listas, pasando los hilos por la urdimbre. La más elaborada de estas piezas, hallada sobre el nivel de las calabazas, muestra una figura de ave que se repite al revés e invertida (Fig. 2). Se

5 Kulp y otros, 1952, p. 410; Broecker y otros, 1956, p. 163.

reconstruyó el diseño empleando un microscopio para determinar la posición de los hilos pasados e indicarla luego sobre papel cuadriculado.

En las telas de torzal, son comunes listas en la urdimbre aunque rara vez se nota su presencia mediante las diferencias de colores que han sobrevivido. El diseño fue obtenido manipulando la urdimbre y desviando o transponiendo la trama lateralmente y de una cara a la otra en diversas maneras. Unas cuantas piezas con dibujos, aunque técnicamente complicadas, no hacen aparentemente uso del color. La decoración consiste de áreas contrastadas estructuralmente por disposiciones geométricas simples. En el resto de las telas de torzal se manipuló la urdimbre para regular y distribuir los colores. Estas son las que nos interesan para nuestro tema.

Es difícil reconocer los dibujos en las piezas en que se han empleado contrastes de colores, ya que han desaparecido los tintes, pigmentos y tonos naturales de las fibras. Sólo en raros casos se han conservado tales contrastes. Cuando el color ha desaparecido, se puede recurrir a técnicas fotográficas especiales, pero en la mayoría de los casos hay que trabajar con un microscopio y establecer el movimiento de cada uno de las hebras de la urdimbre. De esa manera se puede determinar la posición de las alteraciones originales de color y, cuando alcanza el trozo de pieza sobreviviente, reconstruir el dibujo o figura.

Algunos de los diseños no son sino conjuntos puramente geométricos de pequeños diamantes y líneas que forman atrevidos galones y cuadrados. Otros representan personas, pájaros u otros animales. Estos dibujos fueron logrados mediante dos sistemas básicos. Uno, con arreglo al cual se ejecutó el dibujo que aparece en la **Fig. 3**, es técnicamente idéntico al empleado en las bolsas entrelazadas de Woodland en América del Norte. En el otro sistema, los hilos de la urdimbre son tratados en forma algo distinta, obteniéndose más zonas de colores sólidos y divisiones más saltantes de colores. Este último sistema no ha sobrevivido, por lo que sé, en tiempos históricos.

Los dos métodos tienen limitaciones técnicas que confieren características específicas a los dibujos. En el primer método, si las líneas verticales de un dibujo corren paralelas a la urdimbre, las divisiones horizontales de los colores, que corren a través de la urdimbre, son claras, rectas y están bien marcadas. Las desviaciones de la horizontal continua deben escalonarse por lo menos un espacio entre las hileras de la trama y son claramente visibles. Las verticales aparecen inevitablemente con un ligero zigzag, pero pueden ser desviadas de modo menos repentino que las horizontales. Las diagonales a un ángulo mínimo respecto a la vertical, determinado por la razón trama-urdimbre, son dentadas, característica que se acentúa al aumentar el ángulo.

El segundo método produce líneas dentadas tanto en las verticales como las horizontales pero da diagonales rectas a lo largo del ángulo en que cambia el movimiento de la urdimbre. Cualquier otra desviación de la diagonal resultará escalonada.

En ambos métodos las curvas podían indicarse mediante una serie de escalones, pero no tendrían eficacia sino en figuras más grandes que las halladas. Todas las figuras hechas con estas técnicas son marcadamente angulares, y los rostros que aparecen de frente podrían tener semejanza estilística con los de las calabazas.

El grado en que esos factores estructurales influyen en el estilo artístico están en proporción directa con la frecuencia con que se emplea el medio. En Huaca Prieta los medios de que se disponía eran, además de tejidos y calabazas, telas de corteza, esteras, cestas, madera, concha, hueso y piedra. No se han encontrado decoraciones en ninguno de esos materiales, lo cual nos obliga a concluir que los tejidos eran el principal medio empleado para la expresión artística. Aun más: los tejidos fueron el principal medio de expresión desde que se inició la ocupación del yacimiento. Técnicas complicadas se presentan en los niveles más antiguos y ya habían sido desarrolladas plenamente. Es curioso, en cambio, que en

los estratos superiores se insinúa una degeneración cultural o, por lo menos, artística. Cesó por completo la elaboración de tejidos con diseños y no se continuó esta forma de expresión en las épocas posteriores.

Lo que ocurrió en Huaca Prieta puede que no sucediera necesariamente en otros sitios. Frédéric Engel ha dado a conocer una tela de torzal, con dibujos, procedente de un entierro precerámico del valle de Asia, unos 660 kilómetros al sur de Huaca Prieta, que puede corresponder a las postrimerías de la era precerámica.⁶ El diseño consiste en grandes ofidios con dos cabezas angulares. La estructura del ejemplar de Asia no se duplica exactamente en la colección de Huaca Prieta.

Tal vez sea más significativo, como sugerencia de continuidad, la persistencia y distribución del tema de la serpiente bicéfala. Aparece en la **Fig. 4** con cangrejos añadidos. Versiones del mismo motivo son comunes en las telas bordadas, paños dobles y gasas de Paracas Cavernas (T-3).⁷

Nuestro repertorio de las demás representaciones es demasiado pequeño para indicar preferencias. Dudo que el empleo de figuras de cóndor y de un animal que puede ser algún felino tenga mayor importancia que la de los cangrejos. Los artistas representaban los seres que les eran familiares y si nos damos con que preferían los más impresionantes en cada categoría, ¿puede ello justificar otra cosa sino las comparaciones más generales? Lo que debemos observar es la ausencia de esa insistencia en los colmillos que caracteriza tanto al arte posterior de Chavín y aparece siempre donde éste dejó sentir su influencia.

Estas pruebas son limitadas pero bastan para ampliar la antigüedad conocida de la expresión artística en el Perú e indican, por lo menos, cierta continuidad con las obras posteriores. Demuestran que un estilo anguloso, altamente convencionalizado, puede derivarse de la técnica y no tiene por-

6 Engel, 1959, lám. 2.

7 O'Neale, 1942.

qué ajustarse a una ordenación temporal teórica de las formas artísticas a partir de su tratamiento naturalista. Todavía carecemos de bases para proponer el origen o los antecedentes de este estilo de arte. Como se trata primordialmente de un arte textil, las probabilidades de resolver la cuestión de su origen son demasiado remotas y exigirán, en todo caso, la comprensión del surgimiento y el desarrollo de la tecnología de la elaboración de telas de torzal en distintas partes del mundo.

Traducción autorizada por el Instituto de Estudios Andinos, Berkeley, California.

BIBLIOGRAFIA

Bird, Junius Bouton

- 1948 **Preceramic cultures in Chicama and Virú.** *Memoirs of the Society for American Archaeology*, No. 4, pp. 21-28. Menasha.
- 1951 **South American radiocarbon dates.** *Memoirs of the Society for American Archaeology*, No. 8, pp. 37-49. Salt Lake City.

Broecker, W. S., y otros

- 1956 **Lamont natural radiocarbon measurements, III.** W. S. Broecker, J. L. Kulp, C. S. Tucek. *Science*, Vol. 124, No. 3213, 27 de julio, pp. 154-165. Lancaster, Filadelfia.

Covarrubias, Miguel

- 1954 **The eagle, the jaguar, and the serpent; Indian art of the Americas.** North America: Alaska, Canada, the United States. Alfred A. Knopf. Nueva York.

8 Al utilizar las ilustraciones que acompañan este estudio debe tenerse en cuenta que en las **Figs. 4, 5, 6 y 7** los movimientos de las hebras han sido reproducidos sobre papel cuadriculado a razón de dos a uno para la relación urdimbre-trama. Cuando dicha razón difiere considerablemente de la existente entre urdimbre y trama, la reproducción resulta tergiversada. En la **Fig. 6**, la envergadura del ala del pájaro sería un doceavo mayor si se hubiera trazado el diagrama a la proporción precisa.

Engel, Frédéric

1959 **Algunos datos con referencia a los sitios precerámicos de la costa peruana.** Arqueológicas, 3. Pueblo Libre.

Kulp, John Laurence y otros

1952 **Lamont natural radiocarbon measurements, II.** J. L. Kulp, Lansing E. Tryon, Walter R. Eckelman y Williams A. Snell. Science, Vol. 116, No. 3016, 17 de octubre, pp. 409-414. Lancaster, Filadelfia.

O'Neale, Lila Morris

1942 **Textile periods in ancient Peru: II.** Paracas Caverns and the Grand Necropolis. University of California Publications in American Archaeology and Ethnology, Vol. 39, No. 2, pp. i-vi, 143-202. Berkeley y Los Angeles.

Notas y Comentarios

Uno o muchos Libros

“RAYUELA”¹, la última novela de Julio Cortázar, es un libro excepcionalmente bello y difícil. Hermético a ratos y asombrosamente claro en otros, se presenta como un universo total y orgánico, pero al mismo tiempo en constante mutación y crecimiento; un mundo regido por una misteriosa dinámica interna que le confiere una aparente impenetrabilidad, que sólo se consigue vencer a medida que el lector acepta su avasalladora mecánica, sus sorprendentes leyes, la imposición de un tiempo y una realidad en constante cambio, en fricción permanente.

Imposible tratar de reducir “Rayuela” a lo que sucede en sus páginas. Todo intento de hacer una exposición lógica de la historia de Horacio Oliveira es pueril e inútil; Cortázar para lograr plasmarla no ha hecho un libro sino varios, pues, según él mismo lo dice, “Rayuela” es eso: muchos libros y especialmente dos: uno que debe leerse en forma corriente desde el capítulo inicial hasta el capítulo 56, y otro que comienza en el capítulo 73 y debe continuarse siguiendo el orden anotado al pie de cada uno de los capítulos que se van leyendo.

Entre esos otros libros que encierra “Rayuela”, libros que el autor no ha querido ordenar ni identificar y que el lector debe encontrar por sí mismo, estaría la novela de la propia novela. Para ello existe un personaje clave, con su propia historia y su propio material: el escritor Morelli y sus textos; estos últimos “transcritos” cuidadosamente por Cortázar a lo largo de todo el libro “físico”, y donde se va dando la gestación y toda una teoría sobre el mismo. Allí están todas las meditaciones, dudas y aventuras del novelista Morelli-Cortázar; su vieja y renovada lucha con las palabras y su sentido; el género de lector al que quiere dirigirse y en qué forma desearía comunicarse con él.

En el libro que podríamos llamar básico, aquel que puede leerse en forma corriente, toda la primera mitad sucede en París; un París de extranjeros donde vive Horacio Oliveira, un argentino que, como muchísimos latinoamericanos de su condición, vive su “experiencia europea” veloz y peligrosamente.

La descripción que acabamos de dar de ese personaje es la prueba más absoluta de la imposibilidad de extraer algo de “Rayuela” auxi-

1 Julio Cortázar, **Rayuela**. Editorial Sudamericana, Buenos Aires.

liándose con la lógica corriente que suele emplearse para juzgar o tratar de explicar otro tipo de libros. Esa sería una de las imágenes de Oliveira, tal vez la más irreal, la más absurda. Oliveira en verdad no existe sino a través de infinitas categorías mentales, de infinitas posibilidades. Es un personaje que se busca a sí mismo, y nos obliga a buscarlo, de principio a fin del libro. Se busca dentro y fuera de él, en todos los aspectos posibles de la realidad, a través de todos los seres que encuentra (¿por qué no a través del lector?), en todos sus amores, en todos los tiempos, en todas las experiencias que vive o cree vivir.

La existencia de Oliveira está dada bajo forma de iluminaciones y oscuridades en cada uno de los capítulos del libro. Aún los más abstractos entre ellos, los más aparentemente ajenos y herméticos, son Oliveira. Y cada uno de los otros personajes viene a ser como un complemento suyo: Traveler —su amigo de Buenos Aires— podría ser su revés, una de sus formas, de sus imágenes, detenida en otro lugar, en otra realidad, en otro tiempo; la Maga o Talita, una parte extraviada de sí mismo; el Club de la Serpiente, su purgatorio —también posible cielo o infierno—; Berthe Trépat, su ocasión de ser otro Oliveira; la "clocharde" que lo acaricia bajo un puente, una de las infinitas maneras de caer para sentirse vivo o actuante o, tal vez, la expiación de una culpa secreta.

Pero también cada uno de estos personajes de "Rayuela" son posibilidades de sí mismo.

Indudablemente el más seductor y mágico entre ellos es la Maga, quien indistintamente se presenta como un pobre ser desvalido e irresponsable o como un ser extraordinario, de aquellos que conocen "el otro lado"; la Maga que ha nacido sabiéndolo todo y para quien "el misterio comienza con la explicación".

Pero la Maga es también la encarnación más pura y arrebatadora del amor; la mujer que Horacio Oliveira perderá voluntariamente para poder buscarla a través de todo el libro y en todas las mujeres que irá encontrando; la Maga torpe, la Maga bellísima, que es incapaz de darse cuenta de que su hijo, Rocamadour, agoniza a su lado, porque ella está escuchando música, y que es la misma persona que sabe llegar a la hora y al lugar precisos sin saberse esperada o que tiene que encontrar un trapo rojo en las calles de París antes de que se acabe el día, porque si no "sucederá algo terrible". En suma, la poesía humanizada, modificando destinos con su sola presencia; arrebatando o devolviéndolo todo sin previo aviso.

Toda la fantasía de los libros anteriores de Cortázar vuelve a encontrarse en "Rayuela", pero tal vez a una temperatura más alta que la hace más etérea, difusa y difícil de precisar en sus límites con lo

que podría considerarse la parte realista de la novela; algo semejante sucede con lo que vendría a ser la "realidad", haciendo que el paso entre esos dos planos se produzca con tal naturalidad que, a ciencia cierta, el lector nunca puede estar absolutamente seguro de si el terreno al que lo lleva Cortázar es de sueño o de vigilia.

Es el mismo amor por lo insólito, y con la misma naturalidad en el tratamiento, el que mueve a Cortázar a hacernos presenciar la genial farsa del concierto de Berthe Trépat; y decimos "presenciar" porque se trata de un capítulo de patente inspiración teatral.

Oliveira, quien no sabe cómo pasar unas horas de tedio y lluvia, se mete en una sala de música para escuchar un recital de piano de una compositora desconocida y senil y se encuentra envuelto en la más increíble historia con la concertista. El es la única persona del escaso público que se queda hasta el fin del abominable programa de la Trépat; sabe que todo lo que sucede es ridículo, lamentable, que no le importa en absoluto, pero una explosiva mezcla de compasión y curiosidad se apodera de su espíritu y lo obliga a desempeñar el papel de consolador de la vieja y fracasada Berthe. Terminado el concierto, Oliveira, solo en la platea, aplaude a la intérprete; dialoga con ella y, por último, se sube al escenario. Merced a este último gesto, absolutamente absurdo, absolutamente posible, deja de ser él mismo y comienza a vivir un personaje que dice cosas que lo sorprenden, divierten y hasta avergüenzan. Se contempla y escucha actuar falsamente, decir frases de consuelo y aliento; llega hasta al extremo de acompañar a la monstruosa Trépat hasta su casa; de escuchar sus lamentables problemas, hasta convertirse en objeto de los arrestos eróticos de la anciana, quien al verse defraudada en sus propósitos hace un verdadero escándalo público, clamando a voz en cuello que Oliveira quiere seducirla.

La maestría de Cortázar para dar verosimilitud a este tipo de escenas es inigualable; parecería más bien tratarse de un don especial para crear o recrear cierto género de circunstancias reales que, por lo peculiar, doloroso y absurdo de sus características, hacen que las gentes siempre pretendan que pertenecen al dominio de lo puramente imaginario.

Reconociendo la poderosa parcela de realidad de ese París de Oliveira, no nos parece exagerado aventurar que alguien como Berthe Trépat es una persona posiblemente real; como podría haberlo sido la propia Maga, Gregorovius, Babs o cualquier otro de los miembros del Club de la Serpiente.

No hay naturaleza pura, virgen, en "Rayuela". Ni en París, ni en Buenos Aires, que es la ciudad donde transcurre la otra parte de la

historia de Oliveira, se describe o evoca nada que no haya pasado por el hombre, o que no haya sido creado o transformado por él.

En toda la arquitectura originalísima de este libro, desarrollada en diversos planos, uno de los cuales vendría a ser una red de capítulos orgánicos, cerrados, con vida propia; y otro de un tejido más sutil y fuerte a la vez, de relaciones en un nivel más abstracto, casi intemporal, que liga y hace coherente la totalidad del libro; fluye un paisaje absolutamente particular, como un magma sustentador, totalmente humanizado y conformado por los más variados y numerosos elementos.

Nada que no haya nacido con el hombre parece interesar a Cortázar en ese aspecto; y nada de lo que le pertenece, en cualquier ámbito, le parece desdeñable.

Pintura, jazz, toda clase de música en general; desperdicios, objetos de uso doméstico, comidas, nombres propios, máquinas, libros, discos, ropas, calles, esoterismo, preceptiva literaria, crítica de arte, teología, humor, sociología, juegos de cartas, poemas, quiromancia, etc. La lista podría ser infinita, desde las más altas y elaboradas ideas hasta un modesto trozo de cuerda, pasando por objetos inventados, una ortografía particular y los más apasionantes y complicados juegos de conceptos y palabras, todo modulado en sus esencias y como revalorizado dentro de una estructura plástica mental, se convierte en la naturaleza de "Rayuela", donde todo lo que el hombre ha hecho o soñado hacer parece encontrar su lugar o su reflejo.

Es un tanto ingenuo formular teorías sobre la intención de una obra como "Rayuela", o tratar de desentrañar su más profundo sentido, aquel que justamente en toda obra de arte nace de lo inefable y tiende a retornar a ello. De su lectura, como de la de cualquier gran novela, nos queda algo así como una secuencia de imágenes mentales, la sensación espiritual de un viaje por un mundo bello y efímero hacia algo más permanente, valioso y lejano que, sin embargo, está allí encerrado en las seiscientas páginas de "Rayuela".

En definitiva nos ha parecido, aparte de sus excelencias literarias que son enormes y en particular de su notable poesía, un libro vivo, profundo y necesario. Nadie que sepamos, hasta el presente, había hablado en ese tono, en esa forma, de lo que podríamos llamar el no-ser latinoamericano, que en la obra de Cortázar se evidencia como el ser de la estirpe de los Oliveira en toda esta parte del mundo a que pertenecemos. Nunca ha sido mejor ni más bellamente expresada esa búsqueda de una identidad espiritual en tierra propia y ajena, esa carrera tras una definición ontológica a través de lo que es diferencia, rechazo y negativa.

No se trata en esta nota —por el hecho de hacer mención a la

condición latinoamericana del personaje y del autor para hacer destacar las virtudes particulares del tema y su tratamiento que es, justamente, a nuestro entender, en lo que reside su universalidad — de tomar partido por la novela latinoamericana contra la “otra”; precisamente obras como “Rayuela” nos permiten ahorrarnos esa especie de complejo de inferioridad con respecto a la literatura europea o de cualquier otra región del mundo.

Cortázar ha dado a la novela contemporánea no sólo la originalidad del tema de “Rayuela” y el aporte de una técnica personalísima; tal vez su más valiosa contribución trasciende a lo puramente literario o se vale de ello para abolir o salvar en alguna forma el abrumador abismo de la incomunicación entre los seres humanos, y al denunciarla tratar de exorcizar la soledad.

Esta novela que se analiza a sí misma; que agoniza y renace a medida que crece línea por línea, capítulo por capítulo; que se interroga como un ser dolorosamente vivo sobre su por qué y su necesidad de ser; que habla de la irrealidad de lo más real y no establece fronteras esterilizantes entre el sueño y la vigilia; que se convierte en una obsesiva búsqueda de un estado de gracia que justifique toda la desgracia, adquiere al final la dimensión definitiva de un gran, inapreciable y valeroso acto de fe.

BLANCA VARELA

Un movimiento Nativista del Siglo XVI: El Taki Onqoy

ESTA nota presenta por primera vez el **Taki onqoy**, uno de los movimientos de mayor magnitud en la América Colonial que vinculado con el más poderoso pronunciamiento de reconquista —los Inkas de Vilcabamba—, se extendió rápidamente por el Obispado del Cuzco llegando hasta los límites de la capital¹. Su importancia puede deducirse de los ocho mil indígenas castigados por acatarlo², sus siete años de vigencia,³ amén de los numerosos rezagos que mantuvieron en jaque durante años al estricto clero español⁴.

Sujetos los aborígenes a un severo régimen por los conquistadores,

no tardaron en desarrollar todo un mecanismo de defensa cultural que fortificase sus propios patrones de vida, tan duramente combatidos por el grupo dominante. Por otra parte, su confianza en lo sagrado dió al movimiento las características precisas que Linton agrupó bajo el nombre de revivalista mágico⁵. Naturalmente, los treinta años de evangelización bastaron para que el cristianismo se adentrara en la mentalidad indígena; prueba de ello es el uso de nombres de santos por algunos de sus profetas⁶ y la tensión mesiánica perceptible al más somero examen.

Resulta interesante la similitud existente entre el **Taki Onqoy** y un gran movimiento místico norteamericano conocido bajo la denominación de "ghost dance religion"⁷; no me refiero al origen evidentemente similar, ya que ambos se forjaron por el contacto entre grupos blancos y nativos. El paralelo es mucho más íntimo; los profetas andinos, al igual que los norteamericanos, anunciaban la proximidad de la regeneración universal⁸, sus rituales coincidían en el baile desenfrenado que precedía al éxtasis⁹, y en los temblores¹⁰ de éste, etc.

Pero las proporciones del levantamiento peruano rebasan cualquier comparación. Al referirse al movimiento, sus contemporáneos lo llamaron "la más mala superstición de nuestros tiempos"¹¹ e hicieron hincapié en lo público de su predicación¹² que, ante el espanto de las autoridades eclesiásticas, llegó hasta las propias ciudades españolas¹³. Además, sus connotaciones políticas le dieron una tónica especial: surgió cuando el virreinato se hallaba bajo la débil mano de la Audiencia de Lima¹⁴, y en un obispado sin obispo como era el del Cuzco¹⁵; si a esto sumamos la influencia de Titu Kusi¹⁶ y las agitaciones en los obrajes¹⁷, con las que tuvo segura vinculación, encontraremos, hacia el año de 1565, un multifacético movimiento que transformó la vida de la Colonia.

Párrafo aparte merece su principal "enemigo", Cristóbal de Albornoz, joven y experimentado "extirpador" que se abocó, a pedido del cabildo cuzqueño¹⁸, a la dura tarea de visitar la zona y desarraigar la "idolatría" denunciada por el presbítero Luis de Olivera¹⁹. La labor²⁰, probada en tres informaciones (1570, 1577 y 1584), no obtuvo, sin embargo, el favor real. En una escueta respuesta, dos años después de su último pedido, se le anunció que "no había lugar"²¹; quien sabe si con ello se castigaba una infortunada intervención suya²² que permitió, en el III Concilio Limense², al entonces obispo de Cuzco (Lartaún), recusar a Toribio de Mogrovejo pretextando invasión de jurisdicción.

La, hasta hoy, ignorada biografía de Cristóbal de Albornoz, nos habla del apoyo de dos indígenas que en calidad de fiscales realizaron la denuncia y destrucción de "guacas y hechiceros". Tales fueron:

Juan Cocha Quispe y Felipe Huamán Poma de Ayala; este último, luego de empañar la labor del primero²⁴, alaba la rectitud y honradez del cura español.

Por desgracia, Albornoz no ha dejado ningún relato organizado de sus experiencias del **Taki Onqoy**. Fragmentariamente, a través de sus informaciones de servicios, se puede reconstruir el movimiento; es probable, no obstante, que su **Instrucción para descubrir todas las guacas del Pirú con sus camayos y haciendas** pueda dar nuevas luces sobre el asunto²⁵.

EL MOVIMIENTO

El **Taki Onqoy** se desarrolló a partir de los repartimientos de Atun Soras, Atun Lucanas y Chocornos, correspondientes al actual departamento de Ayacucho²⁶; inmediatamente después se extendió por todo el obispado del Cuzco, proyectándose en dos direcciones: por el sur llegó a las ciudades de Arequipa, Chuquisaca y La Paz²⁷, y en su avance hacia la costa llegó hasta la capital del Virreinato²⁸.

Al presbítero Luis de Olivera le correspondió el mérito del descubrimiento de la "yerronía"; intuyendo las proyecciones del movimiento, en 1564 dió la voz de alarma al Arzobispo Loayza y al obispo de Charcas²⁹. La situación se hacía difícil debido, sobre todo, a la escasa población española de la zona (en Huamanga: 150 españoles por 12.000 indígenas)³⁰, circunstancias que provocó la audacia de los predicadores nativos, quienes irrumpían en el centro de las ciudades sabedores de su impunidad³¹.

Las descripciones del movimiento coinciden en asegurar que preconizaba un rechazo a todo aquello que tipificase al grupo dominante: sus ropas, sus caballos, sus nombres y, naturalmente, su religión³². Los profetas, con evidente sentido político, hablaban de la unificación de las "guacas" en torno a Titicaca y Pachacamac, reuniendo con ello los cultos de la costa y el collao bajo dos núcleos religiosos conocidos y respetados³³. La prédica presentaba una interpretación del proceso de la conquista: Pizarro venció porque la autoridad de su dios se impuso³⁴, pero su triunfo llegaba a su término; si Cristo era poderoso por haber creado "Castilla y sus mantenimientos", las "guacas" lo eran más, porque sustentaban al momento a españoles e indígenas³⁵, y su resurrección³⁶ anunciaba el fin de los conquistadores barridos por enfermedades³⁷.

La rápida difusión del movimiento estuvo alentada por la simplicidad de su técnica mística. Para prepararse al retorno de sus dioses, los nativos danzaban sin descanso hasta caer en trance, durante el cual, entre temblores y espasmos renegaban de su catolicismo³⁸;

al volver en sí declaraban solemnemente estar peseídos por alguna de sus "guacas" las que, desprendiéndose de las montañas, nubes o fuentes —santuarios habituales—, usaban en adelante el cuerpo de los hombres para manifestarse³⁹. El nuevo profeta era trasladado a un lugar sagrado (la cima de un cerro, etc.) donde con el cuerpo pintado de rojo recibía las ofrendas de los creyentes⁴⁰.

Una vez iniciado, el predicador se lanzaba ardentemente a su obra, y con la disyuntiva de la vuelta a "los tiempos del Inga"⁴¹ o la transformación en animales, conseguía del indígena la adhesión inmediata⁴². En señal de acatamiento y purificación se reactualizaban los ayunos pre-hispánicos⁴³ y empezaba una pasiva pero enérgica resistencia al clero católico⁴⁴. Más aún, tratando de revitalizar los elementos religiosos de su cultura, se exigía de los adeptos la búsqueda de los restos de santuarios derribados y destruidos por los misioneros; una vez hallado, el despojo recuperaba simbólicamente el valor de todo el santuario y recibía los sacrificios correspondientes⁴⁵.

Hay un aspecto muy interesante que apenas esbozaré: el líder. El movimiento tomó cuerpo en torno a la figura de Juan Chocne, quien lo dirigió desde el repartimiento de Loramati⁴⁶. Este indio centralizó desde un principio el interés de creyentes y adversarios, burlando la persecución de los segundos repetidamente e infundiendo veneración en la masa aborígena⁴⁷. Su prédica entremezclaba elementos religiosos de conquistadores y conquistados: se decía portador de alguien a quien nadie sino él podía ver⁴⁸; este dios, verdadero sustentador de la raza humana, hablaba por boca del profeta y entre sus poderes tenía el trasladarse de un lugar a otro mediante una canasta que surcaba los aires⁴⁹. Formaban con Chocne el núcleo dirigente del **Taki Onqoy**, dos mujeres que habían tomado los nombres de Santa María una y María Magdalena la otra, utilizando para el movimiento el prestigio de estas figuras cristianas⁵⁰.

Para terminar, conviene recalcar los alcances políticos del levantamiento. Desde un principio Cristóbal de Molina (el "cuzqueño"), que figura como testigo en dos de las informaciones de Albornoz y conocía de cerca la "idolatría", se pronunció por tres veces consecutivas acerca de la relación Vilcabamba—**Taki Onqoy**⁵¹, señalando el año crítico de 1565 como fecha de un conato de alzamiento que puso sobre aviso a los corregidores del Cuzco, Huamanga y Huánuco⁵². Aún más, a fines del mismo año, Felipe de Segovia Briceño Valderrábano (dueño del obraje de la Mejorada) descubrió en Chupaca la cabeza de un complot que pretendía extenderse de Quito a Chile; avisado Lope García de Castro, presidente de la Audiencia de Lima, destacó al corregidor Reinaga para investigar el caso; éste encontró 700 u 800 picas, buen número de armas arrojadas y mucho avituallamiento;

además, y ello es sintomático, descubrió que los conjurados estaban en vinculación con el Inka de Vilcabamba (Titu Kusi), y en su poder se halló un mapa que señalaba la ruta a tan codiciado refugio⁵³.

La represión alcanzó caracteres dramáticos; los jefes (Chocne y las "Marías") fueron trasladados al Cuzco y obligados a desmentirse públicamente, luego de un encendido sermón de Molina⁵⁴; más tarde las mujeres fueron confinadas a un convento, ignorándose el destino de Juan Chocne. Todos los curacas que participaron o consintieron el **Taki Onqoy** sufrieron fuertes multas, a más de la obligación de prestar servicios extraordinarios a su parroquia; ésto no los libró, sin embargo, de los cincuenta azotes de orden como sanción por su "apostasía", así como la severa reglamentación de su vida a lo largo de un año, vigilados de cerca por el cura doctrinero del lugar⁵⁵. El indio común no fue tan castigado pues se dedujo que en la mayoría de los casos tan sólo había seguido a sus superiores; no obstante, se le azotó y trasquiló, pena que causaba mucho pesar en el aborígen ya que el tocado de la cabeza era distintivo tribal⁵⁶.

El arraigo alcanzado por este movimiento fue tal, que cerca de 25 años más tarde aún perduraban algunos de sus aspectos. Acosta nos refiere que hasta 1588 existían hechiceros que imponían penitencias a quien servía de buena fe a los cristianos⁵⁷.

Quedan en pie numerosas incógnitas sobre el **Taki Onqoy**; su propia denominación constituye un problema aparte, ya que el significado actual de **canción** para **Taki** no contiene las valencias que se descubren en el mismo vocablo a través de las crónicas; además, la existencia de otro nombre para el movimiento: **ayras** (quizá **wayra** = viento) no hace sino complicar el asunto⁵⁸. Sería también importante poder ahondar en la figura del dios personal de Chocne, el que de ninguna manera puede identificarse con Titicaca o Pachacamac. Por mi parte lamento la ausencia de estudios sobre las idolatrías religiosas del Perú virreinal, pues tal circunstancia limita los alcances de una investigación, dándole un carácter meramente tentativo.

LUIS MILLONES SANTA GADEA

NOTAS

Las informaciones de servicios de Cristóbal de Albornoz se encuentran en un mismo legajo del Archivo General de Indias (A.G.I.) correspondiente a la Audiencia de Lima, para distinguirlas colocaré entre paréntesis el año a que pertenecen.

- 1 A.G.I., Audiencia de Lima 316, Folio 19 (1570).
- 2 A.G.I., Audiencia de Lima 316, Folio liv (1570).

- 3 Molina, Cristóbal de: *Ritos y fábulas de los Incas*, Buenos Aires, Editorial Futuro, 1959, p. 102.
- 4 Molina... *Op. cit.*, p. 103.
- 5 Linton, Ralph: *Movimientos Nativistas*, En: "The American Anthropologist", vol. 45, Indiana, Edit. The American Anthropological Association, 1943, p. 232.
- 6 A.G.I., Audiencia de Lima 316, Folio 19 (1570).
- 7 Eliade, Mircea: *El Chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*, México, Fondo de Cultura Económica, 1960, pp. 254 y ss.
- 8 A.G.I., Audiencia de Lima 316, Folio 33 (1570).
- 9 A.G.I., Audiencia de Lima 316, Folio 19v (1584).
- 10 A.G.I., Audiencia de Lima 316, Folio 14v (1584).
- 11 A.G.I., Audiencia de Lima 316, Folio 7 (1577).
- 12 A.G.I., Audiencia de Lima 316, Folio 70 (1570).
- 13 Molina... *Op. cit.*, p. 102.
- 14 Gobernaba el virreinato peruano Lope García de Castro como presidente de la Audiencia (1564 - 1569).
- 15 El obispado del Cuzco era sede vacante.
- 16 Molina... *Op. cit.*, p. 98.
- 17 Silva Santisteban, Fernando: *Los obrajes en el virreinato del Perú*, Lima, Museo Nacional de Historia, 1964, p. 97.
- 18 A.G.I., Audiencia de Lima 316, Folio 27 (1584).
- 19 Molina... *Op. cit.*, p. 98.
A.G.I., Audiencia de Lima 316, Folio 6 (1577).
- 20 "...el hombre que más guacas ha descubierto en este reino". Testimonio de Mansio Sierra de Leguizamo. A.G.I., Audiencia de Lima 316, Folio 21v (1584).
- 21 A.G.I., Audiencia de Lima 316, Folio 13v (1577).
- 22 Pidió ser absuelto de algunas censuras en que había incurrido. Véase: Vargas Ugarte, Rubén S.J.: *Concilios Limenses (1551-1772)*, Lima, Tipografía Peruana S.A., Rávago e Hijos, Enrique, 1952, Tomo III, p. 83.
- 23 A.G.I., Audiencia de Lima 316, Folio 14v y 15 (1584).
- 24 Guamán Poma de Ayala, Felipe: *Nueva Coronica y Buen Gobierno (Codex péruvien illustré)*, Paris, Institut d' Ethnologie, 1936, p. 676.
- 25 Porras Barrenechea, Raúl: *Fuentes Históricas Peruanas*, Lima, Instituto Raúl Porras, 1963, p. 54. A.G.I., Audiencia de Lima 316, Folio 44v, (1584).
- 26 *Relaciones Geográficas de Indias*, Madrid, Ministerio de Fomento del Perú, 1881, p. 96 y ss.
- 27 Molina, *Op. cit.*, p. 98.
- 28 A.G.I., Audiencia de Lima 316, Folio 19 (1570).
- 29 Molina... *Op. cit.*, p. 102.
- 30 *Relaciones Geográficas de Indias*, p. 96.
- 31 A.G.I., Audiencia de Lima, 316, Folio 7v (1570).
- 32 Molina... *Op. cit.*, p. 101.
- 33 A.G.I., Audiencia de Lima 316, Folio 10 (1577).
- 34 A.G.I., Audiencia de Lima 316, Folio 16 (1577).
- 35 Molina... *Op. cit.*, pp. 99-100.
- 36 A.G.I., Audiencia de Lima 316, Folio 6 (1577).
- 37 A.G.I., Audiencia de Lima, 316, Folio 10 (1577).
- 38 A.G.I., Audiencia de Lima 316, Folio 14v (1584).
- 39 A.G.I., Audiencia de Lima 316, Folio 10 (1577).
- 40 Molina... *Op. cit.*, pp. 100-101.

- 41 Molina... *Op. cit.*, p. 100.
 42 A.G.I., Audiencia de Lima 316, Folio 7 (1577).
 43 A.G.I., Audiencia de Lima 316, Folio 18v (1570).
 44 A.G.I., Audiencia de Lima 316, Folio 3 (1570).
 45 A.G.I., Audiencia de Lima 316, Folio 7 (1577).
 46 A.G.I., Audiencia de Lima 316, Folio 40 (1570).
 47 A.G.I., Audiencia de Lima 316, Folios 27 y 27v (1584).
 48 A.G.I., Audiencia de Lima 316, Folio 27v (1584).
 49 A.G.I., Audiencia de Lima 316, Folio 7 (1577).
 50 A.G.I., Audiencia de Lima 316, Folio 19 (1570).
 51 Molina... *Op. cit.*, pp. 98 y ss.
 52 Molina... *Op. cit.*, p. 102.
 53 Vargas Ugarte, Rubén: *Historia del Perú. Virreinato (1551-1600)*, Lima, A. Baiocco y Cía. S.R., 1949, pp. 160-161.
 54 A.G.I., Audiencia de Lima 316, Folio 7 (1577).
 55 A.G.I., Audiencia de Lima 316, Folios 50 y 50v (1584).
 56 A.G.I., Audiencia de Lima 316, Folio 47 (1584).
 57 Acosta, José de: *De Procuranda Indorum Salute*, Madrid, Ediciones España Misionera, 1952, p. 284.
 58 A.G.I., Audiencia de Lima 316, Folio 58 (1584).

De "Taki Parwa" a "Taki Ruru"

EN un ensayo publicado en "Letras Peruanas" tratamos de demostrar que "Taki Parwa" (Flor de la canción) era la mejor obra poética quechua publicada durante la República. En ese libro se reveló un poeta nutrido más por la literatura folklórica que por las fuentes de la poesía escrita, porque Kilku Waraka (Andrés Alencastre) es, en verdad, ajeno a la poesía clásica castellana y europea en general y, desde luego, a la literatura contemporánea. Los poetas quechuas de la colonia fueron eruditos, pero el dominio de la lengua nativa los puso en comunicación bastante profunda con el universo total contenido en esta lengua; así en libros de finalidad catequística, como el "Uska Paukar", nos encontramos con pasajes en que la descripción de la inenarrable miseria del pueblo conquistado se expresa a torrentes, y con un patetismo tan intenso, que demuestra cómo el idioma quechua, tan amplio para la expresión de los sentimientos, había enriquecido más que su vocabulario, los giros, las formas de acumulación de términos, e inventado exclamaciones para expresar el dolor.

Luego de casi dos siglos de silencio de la literatura escrita quechua, siglos en los que la poesía oral asimiló e indigenizó centenares y quizá millares de palabras castellanas, principalmente para la expresión del sufrimiento y de la ausencia, período dramático en que

aparece el llamado "dolor cósmico" de la literatura folklórica andina y en la que el quechua se convierte en medio de expresión propio de criollos y mestizos, surge "Taki Parwa", como una especie de primer fruto de una lengua agudizada para la interpretación del dolor y las calamidades. Sin embargo, "Taki Parwa" es todavía erudita en cuanto a su léxico. El poeta formado en una aldea de indios, de la cual era señor, pero sin otros medios de recreación y de expresión que los indígenas (eximio tocador de quena, charango y pinkuyllu), escribe en un quechua casi arcaico pues no utiliza los términos mixtos (quechua-español), tan comunes y expresivos del quechua rural y aun menos palabras castellanas indudablemente incorporadas al léxico indígenas, y empieza a escribir de este modo sólo cuando llega a ser profesor de Quechua de la Universidad, ya en la madurez. Había sido antes actor popular de habla quechua, compositor de huaynos que el pueblo tomaba como suyos.

"Taki Parwa" pretendió ser una demostración de cómo el quechua inca-colonial, en su ingente riqueza, no había muerto; que la vastedad de la lengua comprobada por la literatura escrita no se había acortado ni debilitado. Tal destino del libro se cumplió a plenitud, pero, además, y esto es a nuestro juicio lo más importante, el poeta carente de ilustración literaria, nacido y formado en una aldea de indios monolingües y bajo la influencia amorosa de un pueblo aislado que había logrado conservar casi pura la concepción y visión nativa del universo y del hombre, vierte en sus composiciones la imagen del mundo que el caballero aldeano tiene, imagen transida de los mitos, de la concepción del indio monolingüe quechua acerca de la muerte y de la vida y acerca del universo. En el canto al Illimani, Alencastre nos transmite en poesía viviente la teoría del indio de Canas sobre el mundo y sobre el destino y el origen de todo cuanto existe. Y junto a estos materiales figuran poemas de alta retórica, trabajos que contienen un alarde de las insospechadas posibilidades del idioma para la descripción y la interpretación. "Taki Parwa" constituye así un documento de tan alto valor poético, como lingüístico y social.

"Taki Ruru" (Semilla del canto), el libro del mismo autor que acaba de aparecer (**Ediciones de la Universidad del Cuzco**, 1964) nos parece menos valioso. Con trece años más de docencia universitaria, Alencastre parece haber perdido algo de su vínculo inmediato con la fuente acaso más importante y directa de su creación: la aldea. Algunos poemas líricos de "Taki Parwa" expresaban con pureza muchos de los temas constantes de la literatura oral pero en términos poéticos en que la orfandad, el desamparo, la ternura y la comunión con la naturaleza alcanzaban una especial hondura y un hábito personalísimo.

En "Taki Ruru" figuran composiciones sobre temas semejantes ("Quyallaypaq", "Wikuñallay", "Illapa Churin", Kiswar Mallki", "Nak'ariy" y otros), pero el tema predominante del libro es el épico. En cantos, como el extensísimo dedicado a Machu Picchu y el minucioso y largo a Pachacútec, encontramos cierta falta de espontaneidad y, por tanto, de hondura. El dulce, desgarrado, patético y sólo a instantes retórico poeta de "Taki Parwa", se nos presenta como un compositor cuidadoso, aparentemente sólo empeñado en demostrar su admirable dominio del idioma, la amplitud expresiva y sonora del quechua. La ingenuidad y la grandilocuencia afloran en mezcla perturbadora, sobre todo en los poemas que el autor denomina "epopeyas", como la dedicada a Machu Picchu; en cambio las composiciones líricas se han opacado, han perdido su enardecida llama.

Kilku Waraka sufre las consecuencias de su carencia de formación literaria; como ya lo dijimos, la poca información, para no hablar de un contacto íntimo e iluminante con la literatura universal, le dejan a merced de la improvisación —en "Taki Parwa" altamente valiosa pues se nutría en la poderosa corriente de la literatura oral. Debilitada ésta, y no habiendo el autor, en los largos años transcurridos desde entonces, procurado beber de la tradición escrita, cae, inevitablemente, en una labor predominantemente externa. No cala en la médula de los temas elegidos, se queda en el tejido formal, primoroso, aunque no suficientemente cautivante; ese tejido causa en el lector una sensación de desencanto al mismo tiempo que de asombro por el alarde formal; el desencanto proviene acaso de la propia admiración por el alarde formal y la débil corriente poética que en ella cursa.

Pero todavía se reconoce en ciertos poemas y trozos de poemas, al autor de "Taki Parwa". Por las causas que hemos tratado de analizar, el poeta se detiene mucho ahora en la descripción, pero esta alcanza a veces una intensidad conmovedora: así, en el primer poema al cóndor (Apu Buntur) canta:

Rozando todos los cielos
aparece el divino cóndor;
temerosos, se ponen de rodillas
las montañas que él contempla.

Extiende sus alas
y los pueblos caen bajo su sombra;
los ríos, los lagos,
reflejan su gran imagen.
Moviendo sus alas
desata los vientos...

Con el sol, ojo a ojo,
el cóndor se mira;
y nadie como él conoce al hombre,
llegando a su profundo corazón, con ese ojo.

Hermoso señor,
del mundo blanco nudo
¿por cuál motivo vienes tú
a posarte en el techo de mi morada?

No me digas
que mi padre o mi madre han muerto;
yo te ofrezco (en cambio)
que bebas mi sangre; ¡bébela, señor!

Y la advertencia al lector, en versos quechuas, que figura como última parte del prólogo (escrito éste en castellano):

En este libro está viva la esencia de mis cantos;
aquí mi sangre, en golpes, fluye,
mis lágrimas florecen
y todo el poder de mi aliento masculino.

Yo tejo el dolor y la dicha,
y, como en las franjas de los mantos nativos, las mezclo en
(figuras de misterio.
Que todos los hombres contemplen esta tela
y la propia imagen de sus vidas en ella descubran.

En el himno a Pachacutec, algunas estrofas alcanzan un poder descriptivo que en las milenarias lenguas ágrafas es tan particularmente profundo:

Pachakutiq, temible rey,
cuando en tu tronante boca estallaba la cólera
en tus venas la sangre hervía,
como en los ríos terrosos se encrespa la corriente,
y tus huesos como el negro carbón se encendían;
quien te contemplaba así, el espanto, el verdadero, sentía.

Y en "Illapa churín" (Hijo del rayo), una aterida sombra quechua:

¡Qué tristeza es esta tristeza
que a todo corazón devora?
No hace un instante un hombre hablaba feliz
y, de repente, ha quedado mudo para siempre.

"Taki Ruru" es, a pesar de las debilidades que hemos creído encontrar en sus páginas, al compararlas con las de "Taki Parwa", una **semilla de canción** quechua, como su autor ha deseado llamarla. Enriquece la literatura quechua, fundamenta su tradición, constituye una fuente de enseñanzas riquísimas, una prueba irrefutable de la perviviente amplitud de la lengua inca, de cómo puede servir sin limitaciones para la expresión de cuanto ocurre en el espíritu y en el corazón humano. ¡Lástima que no podamos afirmar que representa una demostración palpable de cómo el quechua expresa los trances de la humana condición, empapada, cargada del esplendor y de las sombras del mundo externo: de la luz de la aurora, del atroz y bellissimo caminar de los ríos que cortan las más altas montañas del mundo, de la pequeñísima flor que brilla en los abismos inalcanzables, silentes y transidos de la esencia de los cielos! El gran poeta se desmedula en la cátedra y en la ciudad, se debilita la ligazón mítica entre el hombre y el mundo que le nutrió en la infancia, vínculo que en la literatura oral quechua y en las danzas tan vivamente palpita y que no tiene porqué morir en artistas que se formaron como Kilku Waraka en las aldeas quechuas. No es paradójico ese vínculo: el mito influyente, nutriente, necesita de la luz de toda la literatura de las otras lenguas, para subsistir y crecer. La sabiduría lo fija, no lo difumina.

JOSE MARIA ARGUEDAS

Crítica de Libros

CARLOS GERMAN BELLI

El Pie sobre el Cuello

Ediciones de "La Rama Florida", Lima, 1964.

Su propia situación personal y la condición física de un hermano suyo, lisiado, son las fuentes de donde preferentemente recoge Belli la materia para su poesía. En un principio algunos otros motivos aparecían en ella; ahora, según puede advertirse en su último poemario, los dos señalados se han hecho exclusivos. Hay, así, un empobrecimiento gradual en lo que se refiere a los asuntos que trata, pero tal empobrecimiento es sólo cuantitativo, pues lo que pierde en extensión lo gana en hondura e intensidad.

Al mismo tiempo que se produce lo anterior, la problemática personal de Belli se va despojando de todo disfraz y acaba por mostrarse en su neta miseria. En sus poemas de mayor antigüedad, Belli engalana sus dolores: transforma al hermano inválido en una niña, cuyo "casto pie vagabundo" lame una dulce cebra¹; o este mismo tema le sirve para patéticas canciones llenas de fantasía y jitanjáforas o para versos que albergan aún la esperanza.² En lo que se refiere a sí mismo, a esa situación de "zaguero" que se atribuye en la sociedad, de explotado, de última rueda en una maquinaria que le impide el libre movimiento, Belli la viste con una imaginación cargada de humor negro,³ se resiste a creer que no haya compensaciones para el sufrimiento,⁴ o cree todavía en la posibilidad de una acción colectiva que destierre la injusticia.⁵ Hay en ello cierto sabor social que amplía las dimensiones del padecimiento propio y lo hace representativo. Como un ejemplo

claro de esto último se puede citar el poema "Segregación N° 1" en el que aparece un sentimiento típico de Belli: la vergüenza de no ser hermoso, inteligente o hábil, rico o poderoso.⁶

Todo eso se va modificando en los poemarios posteriores. En "Dentro & Fuera"⁷ el poeta se vuelve hacia sí, hacia su cuerpo y lo mira buscando "el paisaje interno que le ofrece", de acuerdo al epígrafe de Ortega y Gasset que lleva el cuadernillo. La amargura y el sentido de disminución son acá también patentes. La facilidad con que se mueve el autor dentro de los límites fijados para este conjunto de poemas, ilustra sobre la casi entera prescindencia que hace su poesía del mundo exterior. Puede afirmarse que Belli sólo atiende a sus propios sentimientos; y ni siquiera al conjunto de ellos, sino a los que se refieren a su situación social. La suya es una poesía en cierto modo ciega: no hay paisaje (cuando aparece es tomado de la literatura, no de la realidad), no hay color (en toda su obra apenas si podrá contarse media docena de adjetivos de esa naturaleza), hay muy pocas cosas vistas como tales (siempre están nombradas en función de algo ajeno a ellas). En general, los sentidos actúan escasa-

1 **Poemas**, Lima, 1958, pág. 9.

2 **Id.**, págs. 10, 15 y 17.

3 **Id.**, pág. 21.

4 **Id.**, pág. 26.

5 **Id.**, págs. 2 y 15.

6 **Id.**, pág. 19.

7 Edición de la Escuela de Bellas Artes, Lima, 1960.

mente en la poesía de Belli. Y conforme la obsesión de su estado se hace mayor, esta característica es más notable.

Todavía en "¡Oh Hada Cibernética!"⁸ hay elementos que hacen la poesía de Belli en alguna medida respirable. La aparición de esa Hada modernísima, que es un acierto poético indudable además de un terrible sarcasmo, confiere a esta colección de poemas —entre algunos otros componentes— una condición literaria no por completo infrecuente, aunque ya en ella Belli se despoja casi de todo lo que no es su dolor fundamental: sentirse avasallado. Perdida la fe, reniega de haber nacido y sólo ansía morir: "...muerte, porque quiero/ llegar hasta vos cuán embebecido/ en mi dolor y no tener sentidos". Empero, aún invoca al Hada, para que lo libere pero es una invocación sangrientamente burlona y, en todo caso, insegura, como cuando habla del advenimiento de la divinidad cibernética: "Si acaso a este orbe/ al fin alguna vez/ ...llegare".

Así, embebecido en su dolor y sin sentidos, llega el poeta hasta "El Pie sobre el Cuello".⁹ El empobrecimiento temático señala aquí un límite. De los antiguos ornamentos sonoros, de los vestigios de riqueza surrealista que hubo en la poesía de Belli, no queda nada. Nada sino su ennegrecido lamento por la situación miserable que en todo sentido se atribuye, aparece en estos poemas últimos. Inclusive, los dos temas básicos ya señalados se funden y el poeta se identifica con su hermano, es también un inválido. Como él, dice, ha quedado a la zaga "y ya a tu par,/ codo a codo, pie a pie, seso a seso/ hoy me avasallan todos".

Conforme la amargura y el sentimiento de impotencia y de inferioridad aumentan, la atmósfera se enrarece, el poeta se sume en la desesperanza. La angustia, el horror por su situación, borran para él todo futuro. El pasado no le ofrece ningún consuelo, por más que se prolongue hasta la etapa prenatal; el acto de nacer es visto como el primer suceso desgraciado: pasar "del luminoso vientre/ al albergue terreno" es trocar "la luz en niebla, la cisterna en cieno". Esta poesía se mueve, así, en un lóbrego presente. Encerrado en él, como en un pozo, el poeta no alcanza a ver nada más. La segregación parece haberse cumplido definitivamente: está solo y esta soledad excluye a todos; ya no hay, tampoco, dimensión social en sentido estricto. Esto último no implica aquí un juicio de valor, no hace sino exponer un hecho; pero de él puede partirse para afirmar que la poesía de Belli no tiene como sustancia la condición humana sino una situación personal que produce un impacto tan hondo en quien la vive que éste acaba mirándose como nacido para ella, sin capacidad para alcanzar un destino mejor. La situación se convierte, de este modo, en condición que el poeta se adjudica y que obsesivamente lo humilla y lo tortura.

A todo este proceso corresponde otro paralelo dentro de la lengua poética de Belli. No es un comentario de la índole del presente el lugar más adecuado para exponer ese proceso, pero conviene apuntar que los usos culteranos y clásicos que en ella aparecen desde un principio, se vuelven progresivamente ásperos y secos; y más notorios también, tanto por el contraste con los

8 Lima, 1961. (Edición no foliada).

9 Lima, 1964. (Edición no foliada)

neologismos que nombran objetos y materiales novísimos como con los giros del habla local y popular. Su lenguaje, organizado siempre en una serie de fórmulas que eluden la mención directa y recuerdan ciertas modalidades de poéticas antiguas, presenta una estructura singular que hace la comunicación difícil. Esta poesía, para ser apreciada cabalmente requiere, más que cualquier otra, el conocimiento de su conjunto: la lectura aislada de poemas de Belli puede llevar al desconcierto o la extrañeza.

La obra de Belli conforma un mundo poético cerrado. Aunque pobre, ese mundo es personalísimo y de una rara intensidad. No es nada habitual una poesía que, como ésta, nazca de una convicción más plena del propio fracaso, de un sentimiento tan amargo de la injusticia, de la humillación de vivir privado de todo en un medio regido por fuerzas implacables.

Esto lleva a Belli a negar el mundo (ya hemos visto la progresiva reducción de sus temas, su ausencia de todo lo que no sea testimonio de su dolor) y a renegar de su propia humanidad. En "El pie sobre el Cuello" Belli recurre a símiles deshumanizados por entero, a comparaciones con objetos fríos y sin tradición y, cuando recurre a semejanzas con una escala superior, se refiere a lo muerto y animal en su versión más rebajada: las lonjas de carne o el bofe, por ejemplo. Sin embargo, en medio de una realidad semejante Belli hace una afirmación solitaria: la poesía. Esto suele decirse de muchos poetas y es a veces cierto, pero ra-

ramente con la evidencia que tiene en el caso de Belli. Si el sentimiento de la vida que su obra expresa es atroz, Belli lo formula no con desesperación sino con un tenaz y desamparado amor por las reglas del arte. En esa afirmación y este amor el poeta encuentra la fuerza indispensable para durar mientras abomina de su ser. La poesía resulta en él una especie de salvación, la única para quien ve cerrados todos los caminos y no aspira a otra cosa que a abandonar un linaje humano que no se le reconoce.

Hemos visto cómo Belli recurre, en sus últimos poemas, a comparaciones que lo "cosifican"; cómo, anteriormente, inventó una divinidad que nombra con dos términos difíciles de conciliar: el Hada Cibernética. Este juego de asimilaciones, su lenguaje poético en general, revela un desgarramiento profundo. En ese desgarramiento consiste la ácida singularidad de su obra. Si ella no resulta un puro lamento personal, un intolerable quejido es, precisamente, porque la poesía brota espesa y tibia de sus desgarraduras, como si las difíciles fusiones que pretende se hubieran logrado y roto en un instante, dejando heridas vivas.

Sin duda, la poesía de Belli ha alcanzado su punto más alto en "El pie sobre el Cuello". Los quince poemas que se reúnen bajo este título parecen cerrar un ciclo, agotar una fuente. Siempre es arriesgado predecir, pero todo conduce a creer que ahora Belli debe empezar una nueva etapa, con todos los riesgos y las dificultades que eso trae consigo.

Abelardo Oquendo

ELEODORO VARGAS VICUÑA

Taita Cristo

Populibros Peruanos. Lima, 1964.

Once años después de **Nahuín**, el nuevo libro que publica Vargas Vicuña invita a averiguar por la suerte de un escritor y de un modo narrativo que entonces cautivaron a la crítica. Como **Nahuín**, **Taita Cristo** es una colección de cuentos; el primero de ellos presta su nombre al volumen, los otros son: "La Pascualina", "Pobre Negro", "Tata Mayo", "En la altura", "Ojos de Lechuza", "El desconocido" y "Memoria por Raúl Muñoz Mieses". Si bien publicados en diarios y revistas en ocasiones diferentes, ahora, reunidos en volumen, entregan un testimonio unitario del trabajo lento y silencioso, pero constante, de Vargas Vicuña.

Sería inútil que pretendiéramos revisar en esta nota cada una de las piezas que componen el libro; pero una enumeración dispersa de las impresiones suscitadas por su lectura, posiblemente, serviría de poco al lector de nuestro comentario. Intentaremos organizar nuestro discurso, por consiguiente, de modo que ofrezca una idea muy general sobre el conjunto, a fin de concentrarnos en dos reflexiones que, a juicio nuestro, enfocan hacia méritos sustantivos de la obra.

Sobresalen en el volumen **Taita Cristo y Tata Mayo** por ser los textos de arquitectura más nítida y por preservar el equilibrio entre la crudeza patética, el ritmo detenido de la acción, y el continente lírico en que se sublima ese desconcertante **mirar o contar**, del que fluyen el impasible retorcimiento del dolor y la amargura irredenta de la resignación. Como en las mejores páginas de Vargas Vicuña, en ambos cuentos actúa también, en

forma invisible pero activísima, una dimensión especial constituida por el **plano sonoro**; parecerá pueril esta observación, pero no lo es, y por el contrario, reviste importancia suma para entender la **factura**, la mecánica constructiva del cuento, así como el efecto, el punto en el que se apaga la anécdota y emergen los símbolos que proyecta la historia.

Ya se ha dicho, a propósito del estilo de Vargas Vicuña, cuán feliz resulta en su prosa el aprovechamiento de un vocabulario y un tono coloquiales; pero ello se refiere, y no hay objeción en contrario, al nivel en el cual escoge el autor la norma de lengua de la que se sirve en sus obras. Sin embargo, a lo que se desea apuntar en este caso es a una "estructura oral" de los cuentos. a una atmósfera, a una lógica interior, a un acento orales. Podríamos agregar aún, que, a diferencia de los escritores contemporáneos de Vargas Vicuña, éste favorece a la **fuentes oral** como surtidor de motivos para sus cuentos. En efecto, a menudo rehace leyendas, se apoya en supersticiones, reelabora sucesos que le han contado y que, en su versión escrita, conservan ese carácter de "literatura oral", de posesión común enriquecida en su correr de boca en boca.

Con toda seguridad que, si Vargas Vicuña se limitara a transcribir lo que le cuentan o ha escuchado en sus repetidos viajes por la sierra peruana, sus textos difícilmente mantendrían la tensión y el nivel artístico que los distingue, y que son el sello de su labor creadora. El hecho que debemos considerar es, pues, precisamente, que, en tanto escritor,

Vargas configura un estilo y un mundo que depuran el carácter de sus fuentes, y lo consigue añadiéndoles la perennidad de lo escrito, sin renegar de la impronta espontánea, arbitraria y evanescente del relato oral. A la inversa de lo que ocurriría si escucháramos una grabación recogida en el campo, en la que comúnmente se interpolan digresiones y referencias, los cuentos de **Taita Cristo**, y en modo especial esa pieza, están poseídos de un tono grave y meditativo, que insufla hondura poética al curso de la palabra. Nada es banal en él; incluso los detalles nimios manifiestan o pueden ocultar una desconocida fuerza que los torne relevantes.

Como lector, creo que accedo a la representación de **Taita Cristo** cuando, a las grafías sobre las que poso los ojos, asocio una imagen sonora que se puebla inmediatamente de voces, gritos, música, murmullos, que surgen a primer plano o se asordinan, para que una voz mejor templada conduzca el hilo principal del relato. La lectura que prescinde de esta exigencia, se me ocurre que mutila parte esencial del encanto y de la realidad de **Taita Cristo**, y en general de la obra de Vargas Vicuña. En cambio, de procederse así, se advertirá cómo se suceden las voces, mientras los personajes secundarios sirven de marco para que encuadren los constantes disloques de la acción dominante, a la par que gana en sentido la morosidad con que se desplaza la línea de mira del escritor, y se nos presenta el ambiente colectivo, popular, expuesto dentro de un paisaje animado por una actitud rural, que le transfiere valores y creencias locales.

La oralidad del estilo no es pues sólo léxica o sintáctica; la arquitectura de la obra asedia los saltos y esguinces de la conversación; los ruidos y murmullos

entretejen la atmósfera de coro, o de escenario abierto, en el que actores y narrador se confunden. De ese modo la construcción de la historia conquista una solemnidad de rito, mientras la palabra se hincha y gana en sugerencias que, por instantes, resuenan con el eco conmovedor de los salmos, la revelación luminosa de la parábola, o la corrosiva insistencia de la letanía.

Creemos que los cuentos de este libro comparten un motivo de raíz cuasi-religiosa, sin que ello necesariamente afecte al tratamiento que merecen en la obra, ni a la índole de su mensaje. Pero en todos ellos percibimos un conjunto de incitaciones que se desprenden de una idea de la **culpa, del castigo o sacrificio** y de su subsecuente **expiación**. El contexto cultural en el que se sitúa ese motivo es el peculiar a una aldea de los Andes, con su mezclado sentimiento católico, al que se aparejan credos y supersticiones que, vistos desde el punto religioso anterior, serían paganos. Ahora bien, Vargas Vicuña trabaja finamente sobre esta perspectiva y, desde ella, elabora o modifica nociones del bien y del mal, de la vida y la muerte, del destino y el azar, del honor y la felicidad, que son explayadas y encarnadas por el actuar de sus personajes, con una fuerza y simplicidad insólitas.

El rasgo primario de su realidad es, por paradoja, el del **misterio**, lo inédito y mágico que se oculta en lo simple y cotidiano de la vida aldeana; y el modo de desvelar y capturar ese otro lado de la realidad en un hablar que aprovecha la soltura de la sintaxis coloquial, y se vale de ella como medio de composición que agota las combinaciones de términos: modifica el orden habitual, suprime partículas y nexos, y asigna especiales contenidos se-

mánticos, por ejm. a verbos como "conocer" y "comprender", "sentir" y "reconocer", que resumen una sabiduría vitalista, indefinible por totalitaria y tradicional. No puede callarse, no obstante, que así como este reacomodo con la lengua le ofrece espléndidas posibilidades a Vargas Vicuña, y buena prueba son **Taita Cristo** y **Tata Mayo**, de otro lado constituyen algo así como el "talón de Aquiles" de su estilo, en tanto podrían recortar la inteligibilidad de su obra, si se decidiera a hurgar en esta vía hasta mayor extremo.

De otra parte, y **Taita Cristo** será en este caso el ejemplo indicado, hay un elemento novedoso en esta pieza, si se le compara con las de **Nahuín**. Obsérvese con cuanta discreción se ha procedido a superponer la versión de los acontecimientos y personas locales sobre la versión cristiana, y cómo se las distingue o unifica a través de los comentarios dispersos que se recogen entre el público que especta la procesión. Véase así mismo cómo hay una constante percepción ética del comportamiento externo e interno de las personas, con la cual se va componiendo ese mosaico que es el pueblo todo, reunido para presenciar el renovado sacrificio del

hombre. La abnegación y la villanía se entrecruzan con la ingenuidad y la sencillez, con las costumbres y las devociones regionales, con un colorido dinámico que se transforma ante la honcura reflexiva de ciertas instancias. Finalmente, después de haberse unificado los dos planos del relato, la imagen de lo local reaparece con su valor de escenario y sobre ella se consagra un reanálisis del destino humano, entre la condena y la redención.

En once años Vargas Vicuña ha tenido tiempo para meditar y ejercitarse en la búsqueda de un desarrollo literario que le permita, afirmando las calidades de su estilo y de sus vivencias provincianas, consolidar una obra que perdure por la calidad estética, antes que por el fervor nacionalista. Según entendemos, su esfuerzo ha sido recompensado, pues ya es casi imposible forzar el lenguaje narrativo más allá del punto a que lo ha sometido este autor. Pero además, otra lección valiosa de **Taita Cristo** reside en la forma como resuelve el indispensable ascenso del motivo local a un nivel de verdad poética y humana, que nos libere del ciego pintoresquismo. Y en este respecto, también acertó Vargas Vicuña.

Alberto Escobar

LUIS LOAYZA

Una piel de serpiente

Populibros Peruanos S.A. (8ª Serie), Lima, 1964.

Me es difícil precisar por qué en esta novela de Luis Loayza encuentro algo de mi propia memoria, y no precisamente en la verosímil fábula de ese muchacho que se niega a caer en la atmósfera sumisa de una ciudad—de una sociedad— sin pena ni gloria, sino en el comportamiento ínti-

mo de aquel pequeño héroe, en su escéptica melancolía, en su prematuro desdén por los presuntos grandes motivos de la vida burguesa. Mientras Juan, el personaje central de **Una piel de serpiente**, transcorre por las calles de su barrio limeño, distrae su ocio en las playas, se integra a

la muchedumbre incolora del centro urbano, camina de la mano de su distante enamorada o se embriaga escandalosamente, pasan al lado de él, lo observan o son observados, y hasta parecen hitos que siempre estuvieron, y aún están, en los lugares en que la narración los descubre, sombras vertiginosas, formas humanas crasas o macilentas, hombres y mujeres estáticos, inciertos y nublados. Y en éstos fugaces retratos de la humanidad también hallo fragmentos de mis recuerdos.

Tal vez —discurso— esa adolescencia ha sido, con más o menos, ahí en Miraflores o en otro lugar de la gran aldea, la misma para Loayza, para mí, para todos los que vivimos ayer nomás el fin del paternalismo y el comienzo afiebrado de la crisis social hoy en pleno vórtice. Hubo en nuestra personal peripecia, idéntica desgana, idéntica incredulidad, y estuvimos en aquel decurso a la busca de ideales, frustrados siempre por la aguda contradicción entre la hueca teoría y la realidad que nos asqueaba por hechiza y falaz. Así, el amor, la empresa vital, la vocación clamorosa, la política y aun la muerte nos fueron indiferentes, un juego que debíamos jugar pero cuyas reglas estaban viciadas. El retrato de esa conducta —una suerte de protesta sin violencia, sin revolución— figura a lo largo de las ciento veinte páginas de **Una piel de serpiente**. En ellas, asimismo, aparece la comparsa de los otros, no los jóvenes que ceden hasta tomar en serio el cruel sarcasmo de la boda convencional, la carrera con placa a la puerta y la notoriedad pública bien remunerada, sino igualmente de aquellos testigos silenciosos (la pareja que devora la merienda en la playa, el hombre que lee el periódico y mira “con a-

margura”, el parroquiano inominado del café que transpira angustiado, etc.), quienes procuran a Juan una conciencia de sí, cuyo denuedo precisamente la novela de Loayza refleja con una tranquila belleza que sangra. Esos otros, en verdad, se ofrecen a la postre como la preciencia de la adultez sin grandeza que aguarda a los hijos pródigos de un tiempo y una clase.

No es por azar que el nudo de la solidaridad es un pequeño periódico que protesta contra la dictadura militar. Es en su mesa de redacción donde comienzan a perfilarse los orígenes del descontento de cada cual y donde además el egoísmo asume su auténtica faz. Y es, del mismo modo, en ese consejo juvenil donde va a influir directamente, en la persona del industrial Arriaga, el sistema que engendró a estos febles inconformes. Esto es lo anecdótico, porque lo que interesa en el fondo es la inutilidad y sinsentido de la lucha, que ha sido comprendida por causas que ninguno puede racionalizar y que revela su índole accidental en el momento en que los bandos se polarizan, acá los “decentes”, señores o hijos de señores, y allá Esnaola, el obrero, y el sindicato en su vieja, inacabable batalla. Y si bien, envuelto en la conspiración, inserto desde las raíces en el medio, chapoteando en ese mundo fangoso donde la corrupción sobreviene naturalmente, Juan elige el camino de la verdadera rebelión, las últimas palabras de **Una piel de serpiente** son menos la convencional respuesta en un diálogo que todo un pronóstico sobre el destino: “Nadie contesta”. La incomunicación no es aquí la de un hombre con otro sino la de una clase con otra, la de la comunidad consigo misma. Loayza ha descrito ahí, en ese final austero y claro, el fracaso de

una generación que no supo integrarse a una misión esencialmente humana, la de merecer a su pueblo. Juan es así una isla de bruma, desde el soñoliento despertar con que se inicia su historia hasta la última frase que se

atribuye a su lenta y lánguida persona. No le pertenece la luz porque no quiere o no puede conquistarla. Yo mismo, y tal vez todos, estuvimos quizá ante aquella misma alternativa.

Sebastián Salazar Bondy

VALCARCEL, LUIS E.

Machu Picchu ...

Eudeba, Buenos Aires, 1964.

Poco antes de la anunciada **Historia de los Incas** según la fuente escrita, el Doctor Luis E. Valcárcel nos entrega un hermoso anticipo en este libro, pulcramente editado por la Editorial Universitaria de Buenos Aires.

Abre el estudio una interesante síntesis sobre el imperio y los valles del Urubamba y Tampu. El primero es una vía de comunicación natural entre la Amazonía y el Ande, y el segundo adquiere sugestiva importancia al ubicar en él uno de los grupos que originaron la primitiva Confederación cusqueña, y al vincularse con la viril leyenda de Ollantay.

A pesar de todo lo que se pueda haber escrito, es claro —como lo afirma con énfasis el Dr. Valcárcel— el origen incaico de la ciudad de Machu Picchu, así como de todas las construcciones de la zona Tampu. El estilo conserva una clara unidad con el imperial del Cusco y de Sacsahuamán, la fortaleza cuyo inicio se atribuye a Pachacútec.

Considera el autor que la construcción de la ciudad corresponde al apogeo imperial del Cusco y, basándose en Sarmiento de Gamboa, afirma que fue Pachacútec el que debió iniciar su construcción, debido a que

este Inca se apoderó del valle de Tampu. Así comenzó Pachacútec una penetración hacia el oriente. El Antisuyo, al que pertenece ya el valle de Tampu, sufre desde este momento, una efectiva influencia del Cusco. Más tarde, Amaru Yupanqui, el primer co-reinante de Pachacútec, emprenderá una larga expedición hacia la región de los Mojos y, después, Tupac Inca Yupanqui —el gran conquistador del Chinchaysuyo— emprenderá nuevas campañas hacia el Oriente, que parece fracasaron.

Es especialmente importante recalcar que

“No existe fundamento serio, a pesar de los esfuerzos de Bingham, para sostener que Machu Picchu fuera la “pequeña capital” de un reino preinca, diez siglos antes de la dinastía cusqueña fundada por Manco Capac, y que su verdadero nombre sería Tampo Toqo. De ese reino habla el licenciado Montesinos, a quien no se estima como fuente fidedigna, y en cuanto a Tampo Toqo, nadie ha puesto en duda que es el mismo lugar que hoy lleva ese nombre, cercano a Paqarejtampu, en la provincia de Paruro, tan céle-

bre en la geografía mitológica.”
(p. 61)

Aparte de lo que la arquitectura de la ciudad pueda indicar, llama la atención el Dr. Valcárcel sobre su privilegiada situación, desde la que domina panorámicamente la salida y la puesta del sol. De esto puede deducirse claramente un propósito religioso, vinculado al culto solar, aparte de otros fines prácticos, como el registro de los movimientos del astro, con fines de medición del tiempo. Además, es muy importante que:

“La posición privilegiada de la ciudad la aislaba de todo comercio profano y la defendía de toda intromisión violatoria de su sacralidad y su misterio. Sólo sabían de su existencia las altas esferas del sacerdocio y del gobierno.”
(p. 65). Era, pues, un centro de la élite.

El aspecto más importante del libro es el enfoque religioso. La mayoría de los autores se pronuncian sobre los restos arquitectónicos de la región Tampu, considerando a Machu Picchu un gran baluarte contra las tribus selváticas, otros lo piensan como un centro de trabajo femenino (debido al gran porcentaje de cadáveres de mujeres encontrado) y algunos le dan carácter religioso. En cuanto a las construcciones menores, son para la mayoría reductos militares.

Resalta el Dr. Valcárcel que no se ha tomado en cuenta hasta ahora, el modo de pensar de los constructores de Machu Picchu. Pero debemos anotar que no sólo ha sucedido esto en este tema, sino que ha sido una laguna casi general en la historia incaica.

Desde los cronistas de la conquista se vió al Imperio del Cusco con ojos acostumbrados a los moldes europeos. Así se explica que algún cronista viera frailes arrodillados en los monolitos de Tiahuanaco. Otras muchas veces se han citado las crónicas sin tener en cuenta el modo de ser y de pensar de sus autores, sus fuentes de información y sus intenciones más o menos ocultas.

Ahora, con los nuevos avances de las ciencias históricas y antropológicas, se va aclarando el panorama. Los trabajos del profesor Mircea Eliade han contribuido con un importante aporte a la Historia de las Religiones, y el Dr. Valcárcel lo utiliza, dando una versión mucho más completa sobre el modo de ser, de sentir y de vivir del hombre andino.

Así se explica que al encontrar una zona nueva en la que iba a extenderse el poderío político del Cusco, tal la región Tampu, fuera necesario incorporarla al cosmos —caos organizado— mediante ritos, de igual manera como el joven noble debía pasar por los rituales de iniciación del **huaracu** o **huarachico**, antes de su efectiva incorporación a la élite activa.

Tiene, entonces, especial importancia la revalorización de Machu Picchu y sus construcciones vecinas; consideradas ahora ya no como simples fortificaciones sino, además, con un carácter religioso; aunque

“...cabe advertir que la calificación de núcleos mágico-religiosos no contradice la función profana que esos mismos núcleos cumplen como centros económicos o políticos” (p. 56).

De esta manera, el autor introduce al lector en los puntos más importantes de la vivencia religiosa de los constructores de Machu Picchu, comenzando por la explicación de los simbolismos universales del Centro del Mundo y la Montaña Sagrada; y de los rituales de creación, es decir, del ordenamiento del caos. Al mismo tiempo, analiza la disposición de los edificios construidos alrededor de la ciudad. Si bien no es Machu Picchu un centro típicamente religioso, sí es un lugar sacralizado (p. 57).

Llama también la atención el Dr. Varcárcel sobre algunos puntos curiosos relacionados con el descubrimiento de la ciudad por Hiram Bingham en 1911. Por ejemplo, el alto número de cadáveres femeninos (109, sobre un total de 135); la inexistencia de objetos de oro, etc. Sobre lo primero, es indudable que allí existió un **acllahuasi** —cuya presencia era obligatoria al lado de todo templo solar—, pero esto sólo no parece justificar la existencia de la enorme ciudad. Además intriga la existencia de más de un centenar de pequeños discos de piedra —únicos— cuya finalidad no ha sido posible establecer aún. Bingham los consideró semejantes a los que usaban los indios Caras —según Fray Marcos de Niza— con lo que discrepa el Dr. Valcárcel.

Establece el autor la identidad de Machu Picchu y Pitcos (adulteración de Picchu y no de Vitcos o Víticos) y con "Vilcabamba la Vieja", como la llamó el padre Calancha, sindicándola como una "Universidad de idolatría".

Era costumbre entre los Incas que, en toda ciudad de relativa importancia, debía haber un tem-

plo solar con su **acllahuasi** adyunto y un palacio real (así sucede también, por ejemplo, en Tumibamba, construida en la época final del Imperio); pero en Machu Picchu no sólo encontramos éstos, sino que hay otros más. Un **Intihuatana** o medidor solar, ubicado gracias a la construcción en la cumbre; mausoleos excavados en la roca; canales, piletas etc., que surtían de agua. Todo lo construido

"...tiene indudable carácter religioso, y la ciudad en un todo sagrado. Así lo comprobamos al examinar el cinturón de piedra que lo rodea como defensa de su sacralidad. Así se demuestra el difícil acceso por una vía secreta marcada por estaciones y más cerca por una serie de puertas que van cerrando la entrada hasta hacerla infranqueable en el abra y el puesto último de control". (p. 93)

El secreto sobre la ciudad fue bien guardado. Ni Manco II ni los que le sucedieron lo rompieron. Ocultaron allí a las **acllas** del Cusco y residieron en Vitcos, Vilcabamba etc (p. 95). La ignorancia del pueblo y el rigoroso secreto persistieron mucho después. Poco a poco las **acllas** murieron o abandonaron el lugar. Lo abrupto del sitio y la abundante maleza lo ocultaron a los profanos. Así quedó un testimonio intacto de la obra de los Incas. El estudio del Dr. Luis E. Valcárcel, complementado con una extensa bibliografía, viene a descubrir nuevos horizontes, no sólo para Machu Picchu, sino para el conocimiento más comprensivo de sus constructores.

Franklin Pease G. Y.

REVISTA PERUANA DE CULTURA

ORGANO DE LA COMISION NACIONAL DE CULTURA

MINISTRO DE EDUCACION PUBLICA

General Ernesto Montagne Sánchez

COMISION NACIONAL DE CULTURA

Dr. Mauricio San Martín Frayssenet
Presidente

Dr. Raúl Ferrero Rebagliatti

Dr. Leopoldo Chiappo Galli

Sr. Alcalde de Lima

Dr. Fernando Silva Santisteban Bernal
Director de la Casa de la Cultura del Perú

Dr. Rafael Merino Bartet
Representante del Ministerio de Educación Pública

Sub-director de la Casa de la Cultura del Perú
Dr. Abelardo Oquendo

3916



Esta Revista se terminó de imprimir
el 18 de noviembre de 1964, en los
Talleres Gráficos P. L. Villanueva S.A.
Jirón Yauli 1440-50 — Chacra Ríos,
Lima, Perú.

P

A



Precio S/. 20.00

UNMSM-CEDOC