

Arch. V. I. - 3

Universidad Nacional Mayor
de San Marcos
23 MAR. 1965
BIBLIOTECA CENTRAL
LIMA - PERU



**REVISTA
PERUANA
DE
CULTURA**

ORGANO DE LA COMISION NACIONAL DE CULTURA

REVISTA PERUANA DE
CULTURA

4



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

REVISTA PERUANA DE CULTURA

ORGANO DE LA COMISION NACIONAL DE CULTURA

No. 4

LIMA

ENERO 1965

La presencia de Rubens en la pintura colonial	5	FRANCISCO STASTNY
De los últimos escritos (con una nota sobre el autor)	36	CESAR MORO
El sentido del tiempo en la poesía de César Vallejo	47	MARIANO IBERICO
Poemas	64	BLANCA VARELA
La casa verde	73	MARIO VARGAS LLOSA
La cultura como experiencia personal	73	JORGE GUILLERMO LLOSA
El origen de la guerra entre el Cusco y Quito	102	FRANKLIN PEASE G. Y.
<i>Notas y Comentarios</i>		
Una revista francesa sobre Latino América	114	PABLO MACERA
Una vida, una obra, un espíritu	124	SEBASTIAN SALAZAR BONDY
Desaparición de una revista cultural peruana	127	
<i>Crítica de libros</i>	129	JOSE MIGUEL OVIEDO, HERNANDO AGUIRRE GAMIO, ABELARDO OQUENDO, JOHN MURRA

CORRECCION AL N° 3

El autor del artículo La Ciencia y la Técnica en la Filosofía, publicado en el N° 3 de la REVISTA PERUANA DE CULTURA, páginas 60 a 73, es VICTOR LI CARRILLO y no Francisco Li Carrillo, como equivocadamente salió impreso. Pedimos disculpas al autor y a nuestros lectores por este error involuntario.

La Presencia de Rubens en la Pintura colonial

por FRANCISCO STASTNY

Introducción

LOUIS Alvin escribía en 1866 que el viajero que visita los museos de España se asombra de encontrar abundantes pinturas religiosas cuyas composiciones han sido copiadas de estampas flamencas ¹.

Algo semejante le sucede al *conocedor* que recorre las iglesias de la América Latina o las galerías de pintura colonial. Descubrirá continuamente en los lienzos americanos la silueta conocida de algunas obras célebres de Rubens. Con ligeras variantes, a menudo con la composición invertida, transformadas en el color, con el dibujo endurecido y el modelado irregular, o plenamente desintegradas por la filigrana del "estofado", al comienzo son difíciles de discernir. Cuesta trabajo asociarlas con los originales que le sirvieron de modelo. Pero una vez que el ojo está preparado para reconocer bajo las habituales transformaciones, las estructuras vigorosas del maestro de Amberes, éstas aparecerán con una frecuencia inesperada.

La proporción de los ejemplos rubenianos es tan elevada que no cabe sino interrogarse a qué se debe. ¿Cómo es posible que en el Perú colonial haya habido tantos *seguidores* o alumnos lejanos de Rubens? ¿Qué relación existió entre el anónimo pintor del Cuzco y el brillante artista y diplomático de los Países Bajos? ¿Cómo sirvió el arte vigoroso y elaborado del uno de alimento a las más simples exigencias pictóricas del otro?

1. L. Alvin, *Catalogue raisonné de l'oeuvre des frères Wierix*, Bruxelles, 1866 p. XXII.

Un vínculo artístico sumamente activo unía estos dos extremos geográficos y culturales del imperio español. Entre ellos circulaban abundantemente las estampas y los libros ilustrados llevando imágenes e ideas de un continente al otro. La difusión de las artes ha encontrado siempre un medio privilegiado en los grabados. El descubrimiento de afinidades entre dos centros, sobre todo cuando éstos están separados por grandes distancias, implica en la mayoría de los casos la presencia de grabados que han jugado el rol de transmisores. La imagen impresa se presta por sus rasgos más esenciales a ésta función. Desde sus inicios la estampa tuvo un lugar preponderante en los talleres como instrumento de aprendizaje y de recopilación. Fácil de transportar, cómoda de archivar, económica, múltiple, la estampa es, en las palabras de Laran, "el alfabeto de los artistas"², verdadero reservorio de formas y memoria gráfica de nuestra civilización.

Antecedentes italianos

Desde que los grabados se generalizaron en Europa, esto es, desde que la aparición del papel lo hizo posible³, los artistas se interesaron por ese nuevo medio de expresión que había crecido a la sombra de los conventos y de las grandes iglesias; y que no fue en su origen sino un modo de irradiación religiosa y de diversión⁴.

Ya en el siglo XV los grabados se agrupan en torno a algunas figuras importantes de la pintura en Italia. Mantegna y Botticelli son los primeros nombres asociados al nuevo arte. El uno manejó el buril contadas veces. El segundo nunca lo tocó. Sin embargo existen abundantes estampas del cuatrocientos cuyo estilo está directamente relacionado con estos dos pintores de Padua y Florencia. Ellos descubrieron pronto algunas de las novedosas posibilidades de expansión que permitía la nueva técnica. Pero es cierto que no las apro-

2. J. Laran; *Les estampes*, París, 1948, p. 6.

3. L. Rosenthal, *La gravure*, París, 1948, p. 5.

4. Las estampas más antiguas preservadas son imágenes de piedad y naipes (los célebres "Tarocchi").

vecharon plenamente. Casi todas esas obras tempranas servían para fines modestos. "Tarocchi", "planetas", imágenes de devoción y decorativas, tenían usos simples. Todavía en esta primera época no es el pintor el que solicita la cooperación de los grabadores, sino que sucede lo contrario. El grabador en búsqueda de *invenções*, se asimila a uno de esos vigorosos núcleos artísticos que eran los talleres de los grandes maestros, y allí produce sus estampas utilizando los dibujos que buenamente le son proporcionados.

Será tan sólo la generación siguiente la que iniciará aquel diálogo fértil entre la pintura y el grabado que se presenta bajo el nombre de la *gravure de traduction* o de *reproduction*. El grabado de reproducción no es sino, como lo indica su nombre, el antepasado directo de las reproducciones que están tan de moda en nuestros días. Durante mucho tiempo la única manera de conocer una pintura célebre era visitando la colección del gabinete de estampas local. Allí, entre las páginas amarillentas de grandes volúmenes *in folio* se encontraban, grabados por artesanos pacientes las *Stanze* del Vaticano, los grandes murales de la Sixtina, y todas las obras maestras que habían sido creadas desde los tiempos de Giotto o antes.

En los tratados acerca de la historia del grabado es habitual distinguir entre el grabado *original* y el de *reproducción*. Este último merece estudio y capítulos especiales porque en sus momentos brillantes, más que una simple labor artesanal de imitación o de traducción de la pintura al blanco y negro, ha sido un género artístico propio en el cual la confluencia de dos personalidades daba lugar a la creación de obras hermosas, técnicamente perfectas y estéticamente originales. Algunas estampas de Marcantonio según Rafael, de Vorsterman según Rubens, de Demarteau según Boucher son piezas irremplazables y de auténtico valor⁵.

Como era de suponerse fue Rafael, el artista "empresario",

5 En nuestros días y a su manera, Picasso ha incursionado en el mismo campo haciendo variaciones sobre obras clásicas. El caso más extraordinario es el de los 58 lienzos inspirados en *las Meninas* de Velázquez.

el fabuloso decorador del Vaticano, que sabía plegar bajo su estilo fácil y deslumbrante a una legión de alumnos y colaboradores, quien utilizó por primera vez y explotó plenamente el género de la estampa de reproducción. Un discípulo suyo, Marco Antonio Raimondi (1475-1530) se hizo célebre y se talló un lugar en la historia por sus reproducciones de las grandes obras del maestro. Hubo varios factores que hicieron de esta iniciativa un éxito. La demanda por conocer el arte de Rafael en toda Europa —y no tan solo en Italia— era urgente. Rafael comprendió que los grabados serían un medio de acrecentar su fama, de obtener un ingreso financiero adicional y de satisfacer favorablemente la exigencia desbordante de los círculos artísticos que en los últimos años de su vida solicitaban incansable y crecientemente *invenciones* de su mano. Organizó, pues, con ayuda de Marcantonio la reproducción de sus obras iniciando así un nuevo género y creando una escuela que tendrá una larga proyección en el futuro.

Todavía no ha sido plenamente evaluado todo lo que la difusión del Alto Renacimiento romano debe al buril de Marcantonio. Cuántos artistas dispersos por Europa sólo conocieron las cumbres de las creaciones italianas a través del trazo cuidadoso y frío de las planchas de Raimondi y de su escuela. Y cuántos rememoraban frente a las estampas sus breves experiencias italianas. Es a través de ellas y de su lenguaje de líneas entrecruzadas, que el Renacimiento se infiltró en los talleres artísticos del norte europeo.

Rafael y Marcantonio trabajaron en Roma. Algunos años más tarde en Venecia otro gran artista busca la colaboración del grabado. Mientras Rafael dejaba hacer a los burilistas sin preocuparse mayormente de la ejecución, aquel otro artista en cambio impulsará con su participación un verdadero renacer de la xilografía. Tiziano, el gran pintor de Venecia, reunió en torno suyo a un grupo de grabadores, los guió artísticamente, preparó dibujos especialmente para ellos y se cuenta, incluso, que diseñó directamente para su uso composiciones sobre los bloques de madera. El resultado fueron las hermosas láminas

de dimensiones amplias y de rica tonalidad talladas por Nicolo Boldrini, Domenicho delle Grecche y los otros que nos son conocidos. Después de algún tiempo, en búsqueda de novedad, Tiziano llama a su lado a un especialista del grabado en cobre desde Flandes para ensayar aquella otra modalidad⁶. Este permaneció un año (1565) en la casa del gran pintor, grabando una docena de magníficas planchas.

La escuela de Rubens

Sesenta años más tarde se producirá en la ciudad de Amberes, el encuentro más fecundo e importante entre la pintura y la estampa. Este acontecimiento tendrá una amplia repercusión no sólo en el dominio del grabado sino en toda la corriente artística de la época. Será el inicio de una nueva era en el grabado al buril. Y la profunda renovación técnica que la marcará desde el comienzo tendrá múltiples consecuencias en los nuevos objetivos que se señalarán a la estampa al extender su dominio simultáneamente hacia las esferas del *gran arte* (grande en formato como en calidad) como hacia las zonas profusas de la *imagérie populaire*.

El autor de esta transformación es Peter Paul Rubens. De retorno de Italia y en el apogeo de su carrera artística, Rubens empieza por solicitar la cooperación de algunos grabadores, para terminar creando una verdadera *escuela* original de grabado.

Si se observa la gestación y el crecimiento de esta colaboración que se cristaliza lentamente a través de diez años (1610-1620), se verá que el deseo inicial de Rubens no era otro que el de disponer de algunas buenas versiones grabadas de sus obras. Sin duda que los largos años de su estada en Italia le proporcionaron el ejemplo en los antecedentes de Rafael y Tiziano que acabamos de mencionar. El resto lo hará el vigor inagotable de su temperamento artístico y su inigualada capacidad de trabajar en equipo, sólo comparable a la del propio Rafael.

6. Véase: J. C. J. Bierns de Haan, *L'oeuvre gravé de Cornelis Cort, graveur hollandais*. La Haya, 1948.

No es de extrañar que el autor del *Descendimiento* de la Catedral de Amberes, el pintor del color y del movimiento barrocos, no haya quedado satisfecho con las versiones frías, la técnica meticulosa y aún netamente clasicista que le proporcionaban los grabadores de Amberes. Todo lo que había de original y de revolucionario en su pintura quedaba ahogado bajo los grises uniformes y las líneas rutinarias de las estampas de Jean Baptiste Barbé y de los Galle.

Tampoco tendrá más éxito con la escuela de Harlem, a la cual acude después. Los refinamientos sensuales de la forma y el virtuosismo técnico de Hendrick Goltius y sus alumnos están tan alejados de los nuevos ideales de Rubens como los arcaísmos de sus compatriotas. Los artistas de Harlem todavía estaban impregnados por aquel manierismo septentrional, que Rubens había sabido superar con los aportes que recibió de Italia. La victoria de Rubens significó la ruptura de un *impasse* que había durado más de medio siglo en la pintura europea, y era demasiado importante para no llevarla a sus últimas consecuencias en todos los campos, incluyendo el grabado.

Pocos ejemplos ilustran mejor el principio de que un estilo es una unidad integral y coherente, manifiesta necesariamente en todos los niveles de la producción artística, que el grabado rubeniano. La enérgica voluntad de forma de Rubens no podía tolerar que sus composiciones fuesen transmitidas en un lenguaje arcaico, por muy exactas y meticulosas que fuesen las reproducciones en lo que se refiere al diseño. El tratamiento formal que se da a una composición tiene tanta importancia como la composición en sí. Son aquellos elementos del manejo de la luz, de la noción del espacio, del uso de la línea, descritos y sutilmente analizados por Woelfflin, los que son decisivos en la concepción de una obra de arte. "En el mero dibujo de unas alillas de nariz, escribió Woelfflin, ha de poderse descubrir ya lo esencial del carácter estilístico"⁷.

Es por eso que Rubens no se cansa de buscar y de ensayar

7. H. Woelfflin, *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, Madrid, 1952, p. 3.

uno tras otro a los grabadores que trabajaban en aquellos días en los Países Bajos. Hasta que por fin entre 1617 y 1618 comprende que la única manera de obtener lo que desea es enrollando a los artistas en su taller y dirigiendo personalmente su trabajo. Michel Lasne, Pierre de Jode y Pierre Soutman serán los primeros que han de grabar en esa forma en la casa de Rubens. Y Soutman, que utiliza parcialmente el aguafuerte, es el primero en aproximarse a los deseos del maestro.

En la misma época entrará al taller un joven alumno que se dedicará exclusivamente a grabar. El joven Lucas Vorsterman intuye pronto lo que el pintor desea. Después de los éxitos iniciales de Soutman y frente a la receptibilidad de Vosterman, Rubens se dedica más intensamente a dirigir estos experimentos. El mismo hace los dibujos, prepara cuidadosamente bocetos en *grisaille* para explicar la trasposición de los valores en blanco y negro, corrige las pruebas y, en general, trabaja en estrecha vinculación con el grabador, siguiendo de cerca sus progresos y prácticamente guiando su mano.

Entre 1620 y 1621 surge la famosa serie de grabados de Lucas Vorsterman en la cual queda definido el nuevo estilo y la nueva técnica. Las planchas, que llevan un orgulloso "P.P. Rubens pinxit" y "Lucas Vorsterman sculpsit", son de grandes dimensiones (más de 50 cm. de ancho) y son enteramente distintas a todo lo producido en el arte de la impresión hasta entonces. La técnica de la talla había sido renovada íntegramente. A diferencia de lo que había sucedido en la escuela de Harlem, la perfección del buril no se destaca como una ostentación de virtuosismo sino que desaparece para dar lugar exclusivamente a una expresión cabal de la realidad pictórica. El perfeccionamiento de los procedimientos técnicos deja de ser un fin en sí para convertirse en el medio utilizado para un propósito estético bien preciso. La multiplicación de las líneas; la variedad de los entrecruces en ángulos de diversos grados, alternados con puntos y toques breves; el trazo sinuoso de las tallas que varía sutilmente la profundidad y el grosor de su incisión y el ritmo cambiante con que se alternan, ex-

presan, como nunca lo habían hecho hasta entonces, la textura de los materiales, los juegos de sombra y luz, el valor de los colores. Por primera vez los metales brillan, las telas son sedosas y ondulantes, la pelambre de los animales es oscura y auténtica; la madera, los cestos, el cielo, las carnaciones, los árboles todo adquiere su verdadera consistencia. Y lo que es más importante, por primera vez "entra el color" en la estampa blanca y negra, gracias a la sutileza infinita en la graduación de los grises que transponen correctamente las intensidades cromáticas y que dan a estas estampas la riqueza de su tonalidad, tan densa en las sombras y tan clara, tan transparente, en las luces. Es en calidad de pintor que Rubens figura en la historia del grabado "porque quiso transformar la estampa en un cuadro grabado", escribe Louis Lebeer⁸.

La meta había sido alcanzada, el estilo estaba creado. La colaboración entre Vorsterman y Rubens duró sin embargo poco. En 1621 en un ataque de locura el grabador intentó asesinar a su maestro y poco después viajó a Inglaterra. Pero ya desde 1619 uno de los alumnos de Vorsterman, llamado Paul Pontius, sigue de cerca sus realizaciones. Y casi inmediatamente después, aprovechando las conquistas del pionero, surge la copiosa serie de grabadores que conforman la *escuela*. Se distingue ante todo a los célebres hermanos Boetius y Schelte a Bolswert, quienes son los más conocidos por la abundancia y la calidad de sus estampas rubenianas. Vienen enseguida Nicolás Ryckman, Nicolás Lauwers, Jean Witdoeck, Marinus Robin, Pierre de Bailliu, Michel Natalis, Cornelis Van Caukercken, Cornelis Galle II. Francois van den Steen, Alexandre Voet y muchos otros que están asociados a la *escuela* pero que ya no trabajan en contacto directo con el maestro. Hay que agregar el nombre de Christopher Jegher, el excelente xilógrafo, quien entre 1633 y 1635 colaboró con Rubens creando algunos bloques de dimensiones monumentales que recuerdan a las que mandó hacer casi un siglo antes Tiziano.

8. Louis Lebeer; *Catálogo de "Exposition du livre et de la gravure en Belgique du XV siècle à nos jours"*. Milán, 1948, p. 74.

Entre las numerosas estampas editadas se encuentran todos los temas que eran tratados habitualmente en la época. Predomina naturalmente el contenido religioso y particularmente las escenas del Nuevo Testamento. Esos son los motivos más abundantes en la pintura de Rubens y los que tenían mayor aceptación en sus días. Pero también se encuentran algunos paisajes, como la magnífica serie grabada por Schelte a Bolswert; escenas de acción, como las cacerías de leones y de lobos grabadas por Soutmann y Bolswert; y estampas de contenido mitológico.

Siempre que se estudia la historia del grabado es necesario tener presente el importante rol que juegan los editores en ese campo artístico. El editor es el eje en torno al cual giran todos los participantes. El es el hombre que hace los pedidos, que paga las planchas, que otorga los contratos, que refleja la demanda. Hacia él convergen los dibujantes, los grabadores y los compradores. Es el *marchand* del grabado. Y como tal es un hombre de considerable poder, que utilizado con inteligencia y buen gusto puede jugar un rol decisivo en la evolución del arte.

Rubens se cansó pronto de editar sus estampas. Le dejó esa labor a Martín Van den Enden, quien imprime algunos de los mejores tirajes. Este a su vez legó a su sucesor, Gilles Hendrick, la magnífica colección de planchas rubenianas. Las impresiones que llevan su nombre aún son de calidad, aunque algunas ya están algo *fatigadas*. Pasando de taller en taller varias de esas grandes planchas de cobre se conservan hasta el día de hoy en la ciudad de Amberes.

El rol importante que corresponde a los editores es bien notorio a la muerte de Rubens (1640), cuando los grabadores de lo que se ha dado en llamar *la segunda generación* se agrupan en torno a dos editores, Jan Meyssens y Abraham van Diepenbecke, quienes heredan conjuntamente con la parte material, la tradición del grabado rubeniano.

Es cierto que a estas alturas la escuela abarca mucho más que el círculo reducido de artistas que trabajaron bajo el techo

del maestro y que grabaron exclusivamente según sus composiciones. Sus colaboradores como Van Dyck y Jordaens se han independizado hace tiempo. Y ellos, así como los numerosos pintores menores del círculo de Rubens, proporcionan temas a los grabadores. Artistas como Theodore Van Thulden, Gerhard Seghers, Erasme Quellin, Theodore Rombouts, Antonio Sallaert y Theodoro van Kessel, algunos grabadores ellos mismos, son los nombres más conocidos de este vasto mundo artístico.

Rubens hizo grabar sus pinturas e impulsó el desarrollo de la escuela que hemos descrito brevemente "porque quería transformar la estampa en un cuadro grabado". Esa fue su intención y la obtuvo. Las estampas monumentales creadas bajo su dirección son obras de gran calidad que inmediatamente circularon por todas las colecciones europeas. Eran obras para *conocedores*. Pero casi contemporáneamente con la aparición de la primera serie de Vorsterman, se inicia aquella reacción en cadena, aquella multiplicación de las copias y de las copias de copias, que plagian las grandes composiciones, reduciéndolas, desvirtuándolas, invirtiéndolas y en las cuales figura abusivamente el nombre *P.P. Rubens*.

Entre las obras originales creadas en el taller del maestro y las estampas populares que a comienzos de siglo XIX todavía circulaban con un vago *Rubens pinx.* hay por cierto una amplia serie de escalones intermediarios. Entre ellos se ubica toda una gama descendiente en calidad, a la cabeza de la cual están los colaboradores directos, seguidos por la llamada *segunda generación*. Vienen luego aquellos grabadores que se agrupan en torno a los dos editores herederos de la tradición rubeniana. Y al final, en un orden descendiente, todos aquellos copistas más o menos fieles que desde los tiempos de Rubens hasta más de un siglo después de su muerte, siguen utilizando sus temas o parte limitada de sus composiciones.

La abundancia de esta producción nos habla de la popularidad que gozaba la obra de Rubens y de la amplia difusión de sus estampas, no sólo entre los círculos artísticos sino en las

esferas más sencillas de la propagación religiosa y de las innumerables imágenes de piedad.

El punto de unión

El propio Rubens participó activamente en ese movimiento de expansión religiosa hacia "lo bajo", hacia las clases populares. Rubens era un hombre que había hecho suyos los principios victoriosos de la Contra-Reforma. Los ideales de expansión cristiana, pero también los de integración del humanismo clásico, eran fuerzas motrices de su arte. Desde temprano colaboró con su amigo Baltasar Moretus proporcionándole diseños para la ilustración de los libros religiosos que en grandes tirajes editaba la célebre casa Plantin-Moretus. En bocetos rápidos creados los días feriados y los domingos para hacerlos menos onerosos, Rubens trazaba frontispicios alegóricos y composiciones religiosas que decoraban breviarios, misales, biblias y otros libros⁹.

Desde fines del siglo XVI¹⁰, la casa creada por Christophe Plantin era la editora de libros religiosos más importante de Europa. Y a través de la sucesión de la familia Moretus preservó esa posición privilegiada en la América Hispana hasta el siglo XIX. En efecto, la expansión catequizadora de la Contra Reforma dirigía su acción simultáneamente sobre dos frentes. Hacia el norte europeo, contra los reformados, y al oeste, hacia las Indias Americanas, donde un continente entero esperaba ser convertido y adoctrinado¹¹. Era hacia este conti-

9. M. Sabbe, *La vie des livres à Anvers au 16^e, 17^e et 18^e siècles*. Bruselas, 1926, p. 109.

10. El primer Breviario de Plantin fue editado en 1568, y a partir de esa fecha Plantin obtendrá el "privilegio" que le dará el monopolio sobre esas publicaciones que fueron la principal fuente de su éxito comercial. Véase J. J. Delen: *Histoires de la gravure dans les anciens Pays Bas*. T. II. París y Bruselas, 1935, cap. 2^o

11. Es sabido que desde fines del siglo XVI también hubo esfuerzos misioneros dirigidos hacia el Extremo Oriente. Misiones jesuitas, franciscanas y de algunas otras órdenes se establecieron en la China y el Japón y llevaron consigo libros e imágenes religiosas que en algunos casos fueron usados como modelos para algunos extraordinarios híbridos artísticos. Pero la energía dedicada a este movimiento era muy inferior a la desarrollada en los otros dos puntos mencionados. Véase, J. Jennes,

nente que estaban dirigidas las fuerzas principales de la movilización cultural, religiosa y artística del siglo XVII.

La firma Plantin-Moretus era el centro más industrial y más importante de Europa en lo que se refiere a la edición de libros entre 1550 y 1630. Este hecho no era sino el reflejo de la situación que gozaba la ciudad de Amberes en la época. El activo puerto del Escalda era uno de los focos comerciales más desarrollados y diligentes. Hacia él convergían del mundo entero las mercaderías y el oro. Los comerciantes de todas las ciudades importantes de Italia, Francia, España, Portugal y de los países germanos tenían sus representantes y sucursales allí, como antes lo habían tenido en la Brujas del siglo XV. El industrial pueblo de Flandes jugaba un rol activo en esta prosperidad. Lejos de ser un simple conducto por el cual pasaban las riquezas o no ser sino la "bolsa" donde se realizaban las transacciones, Amberes y todos los Países Bajos eran centros de producción donde florecían las industrias¹². Una de éstas y de las más prósperas, era el comercio artístico.

El éxito creciente de la pintura flamenca en el resto de Europa, llevó ya desde el siglo XVI a que los pintores organizaran sus talleres en tal forma que les permitiese hacer frente a la demanda. El estudio del propio Rubens con sus abundantes alumnos, sus grupos de asistentes especializados en géneros particulares y sus copistas, es el ejemplo más perfecto de este sistema. Había muchos otros, por cierto, que producían obras más rutinarias y considerablemente inferiores. Pronto también surgirá el negociante que se dedicará en gran escala

Invloed der Vlaamsche prentkunst in India, China en Japon tijdens de XVI en XVII eeuw. Louvain, 1943 y J. Guibert: *L'art européen en Chine au XVII^e s, et les missionnaires* Le Musée, revue d'art antique 1906.

12. La importancia de Amberes y de los Países Bajos en general como centro industrial ya fue observada por un conocido autor del siglo XVI, quien escribe acerca de Amberes y sus relaciones con España: "*En somme on peut dire que le plus grand partie de l'Espagne prend en ces pays (par Anvers) toutes choses qui sont les manufactures ordinaire, et qui consistent en l'industrie et travail de l'homme; de quoy les Espagnols de basse condition sont ennemys mortels au moins en leur pays mesme*". Véase, Guichardin: *Description de toutes les Pays Bas.* Anvers, 1582, p. 192.

al comercio artístico. Flandes no era tan sólo productora de pinturas. La celebridad de sus tapices, de sus tallas en marfil, de su ebanistería, de sus *cabinetes* y muebles decorados, de sus libros y de sus estampas estaba igualmente difundida, y estos objetos eran solicitados ávidamente en todos aquellos lugares en que la producción artística local no se daba abasto.

Una de las casas más importantes y más grandes que se dedicaron al comercio de obras de arte es la de la familia Forchoudt, que destaca entre la actividad de negociantes como Jean Bollaert y los Van de Piet. A través de tres generaciones y numerosos miembros los Forchoudt mantuvieron el negocio exportando obras de arte flamenco hacia los lugares más alejados con un eficiente sistema de sucursales. Cubrieron países como Francia, Austria, Holanda, Portugal, España. Y desde los puertos de Sevilla, Cádiz, y Bilbao extendieran su radio de acción indirectamente a las lejanas colonias. Se comprende entonces cómo era encaminada esa corriente importante de influencia artística de Flandes hacia las Américas.

Entre los muchos objetos exportados hacia España y hacia sus colonias los menos costosos, los más sencillos de transportar, lo más elocuentes, los más "funcionales", los que cumplían más plenamente una acción difusora, estaban los grabados y los libros ilustrados. De los primeros sobre todo tenemos el testimonio de que se enviaban por millares. En una sola factura de un embarque a España figura en lote de 700 estampas que se remiten a un señor Alonso de Gois¹³. Bien puede imaginarse cuántos llegaban a América con los años¹⁴.

En el documento citado se describen en detalle decenas de temas precisos que eran solicitados. "Santa Ysabel madre de San Antonio de Pauta (sic)¹⁵ Santa Utilta— San Diego...

13. J. Denucé: *Kunstuitvoer in de 17^o Eeuw te Antwerpen de Firma Forchoudt*. Amberes, 1931, p. 278.

14. En cinco años (1571-1576) Plantin envía cerca de 60,000 libros religiosos a España. Esta cifra puede dar una idea de la magnitud que tomó la exportación de libros y estampas de Flandes hacia España y sus colonias. Véase M. Rooses y J. Denucé, *Correspondance de Ch. Plantin*. Vol. III, p. 112.

15. Esta Santa debe ser Isabel de Lisboa que por una asociación

Santa Teresa de Jesús... San Miguel arcángel... los 12 Apóstoles" y así sigue. Lo que se pedía, pues, eran imágenes de devoción; estampas que tenían una función religiosa. Pero al mismo tiempo estas imágenes tenían un valor de información iconográfica y como tales cumplían una finalidad artística. Los pintores del Nuevo Mundo que necesitaban saber cuáles eran los atributos que permiten identificar a Santa Isabel de Lisboa copiaban simultáneamente el estilo, la composición y la concepción plástica de la estampa. Mucho más que un mero documento, el grabado es, entonces, un instrumento de difusión. A través suyo se lleva a cabo la población artística de todo un continente que, a los ojos de los hombres de entonces, estaba estéticamente virgen.

En el otro lado, en el extremo receptor de esta ruta, encontramos el testimonio de documentos que comprueban estos hechos. En los inventarios de talleres, en los testamentos dejados por los pintores se mencionan infaliblemente crecidos números de estampas que son heredados conjuntamente con los otros instrumentos de trabajo y utensilios. Cada taller de entonces era un verdadero archivo calcográfico¹⁶. Las estampas eran legadas de padres a hijos, circulaban en los talleres, eran copiadas, eran el instrumento más valioso de que disponían los pintores. Significaban el punto de contacto con los fundamentos de su arte. Verdadero cordón umbilical que unía a América con Europa y a través del cual llegaba el plasma que alimentaba las corrientes artísticas del Nuevo Mundo. Apenas algunos años después de impresos, los grabados se encontraban circulando en México, en Tunja, en Quito, en Lima, en el Cuzco, en La Paz. Y en todos estos lugares servían de fuente

errada se ha emparentado con San Antonio de Padua. El nacimiento de este último en Lisboa puede haber dado lugar a la confusión. Véase L. Réau. *Iconographie de l'Art Chrétien*. París, 1958. Tomo III.

16. Un ejemplo característico es el de Baltazar de Figueroa, pintor colombiano de la primera mitad del siglo XVII, quien al morir deja: "los seis libros de vidas de Santos con estampas para las pinturas, más un libro de Architecture... más de mil ochocientas estampas..." Véase D. Angulo, *Historia del arte Hispano Americano*. Barcelona 1950, Vol. II, p. 454.

de inspiración para el crecimiento de obras nuevas y con carácter autóctono. Podemos tener la certeza de que no se empezaba a pintar un lienzo sin antes consultar los antecedentes gráficos del tema. Y sucede a veces que la pintura concluída no es sino una combinación de varias composiciones grabadas.

Los modelos de Rubens

Es cierto que las estampas de la escuela de Amberes del Siglo XVI gozaron de un considerable favor entre los pintores latino-americanos. Y su influencia ha sido abundantemente recalcada¹⁷. Pero la repercusión de los grabados del círculo de Rubens no es menos importante. Muy al contrario, hay indicios de que esta influencia fue fundamental y de que a partir de 1640-50 su presencia es predominante.

En el Perú encontramos un número amplio de composiciones rubenianas. Es cierto que contemporáneamente con ellas —en la segunda mitad del siglo XVII y a través del siglo XVIII— se continúan utilizando modelos más antiguos; a veces fusionándolos con las nuevas composiciones¹⁸. El arte colonial era un arte apegado a su tradición, repetitivo, que no buscaba innovaciones estilísticas, sino que tendía más bien hacia una depuración cada vez más refinada de los mismos motivos. Nunca se produce aquella renovación refrescante y vigorizante de las formas por la *vuelta hacia la naturaleza* y la *imitación de la realidad*, leitmotif de las revoluciones artísticas en Europa. Es por eso que en el siglo XVIII podemos encontrar en la pintura cuzqueña variaciones de obras que Bernardo Bitti pintó a fines del siglo XVI¹⁹ o de grabados de los Wierix y de los Galle, del mismo siglo.

17. M. S. Soria: *La pintura del siglo XVI en Sud América*. Buenos Aires, 1956, p. 86.

18. Véase, por ejemplo la Adoración de los Reyes, con paisaje de Wierix, descrita más adelante. . . el caso más característico del uso que Diego Quipe Tito hace de la composición de Rubens en el cuadro del *Retorno en Egipto* que se encuentra en el Museo de Arte, Lima (figs. 1 y 3).

19. F. Stastny, *Bernardo Bitti, padre de la pintura peruana*. El

Hemos visto que entre los grabados de la escuela de Rubens se pueden distinguir diversos niveles o jerarquías, ocupando el lugar más elevado aquellas planchas de grandes dimensiones creadas directamente bajo el control del maestro para una clientela selecta de concededores. Esas estampas, demasiado costosas, demasiado engorrosas, no serán las que llegan al Perú. A las Américas se enviaban copias hechas por talleres que realizaban una labor de piratería artística más o menos encubierta. Son las mismas composiciones, pero reducidas, abreviadas e invertidas en relación al original. La inversión se produce cuando el copista repite el diseño sobre su plancha sin tomarse el trabajo de grabar con un espejo. Al imprimir obtendrá imágenes volteadas en relación al modelo que usó. (Comparar *fig. 1 y 2.*) * De allí que casi todas las versiones americanas aparecen en sentido inverso al de los grabados originales y en igual sentido que la pintura, pudiendo parecer que fueron copiadas directamente de los lienzos.

Algunas de las composiciones de Rubens gozaron de una popularidad asombrosa entre los pintores coloniales; mientras que otras se dan con una frecuencia mucho menor. Ciertos temas merecen por su contenido religioso un éxito permanente. La clásica imagen de *Jesús, María y José* es uno de aquéllos. La Sagrada Familia caminando en un paisaje sencillo o con Dios padre dirigiendo desde el cielo sus pasos es un motivo preferido y todas las pinturas conocidas que lo representan se inspiran de tres prototipos básicos: dos de Rubens y uno de su discípulo G. Seghers.

El que tuvo mayor repercusión es el que representa a la Sagrada Familia en su retorno de Egipto. Es una de las composiciones más apacibles y tranquilas de Rubens. El grupo avanza delante de una gran palmera que da el toque oriental a un paisaje brabantesco. San José señala con una mano el

Comercio", 22 de Diciembre 1963, p. 5. En ese artículo se analiza el caso de una pintura cuzqueña del siglo XVIII que combina motivos tomados de dos pinturas de Bitti.

* Las ilustraciones se encontrarán entre las pág. 34 y 35. Las leyendas de las ilustraciones en la pág. 35.

camino a seguir, mientras que con la otra sostiene la brida del asno. Por mucho tiempo se consideró que no se había conservado ninguna partida auténtica de Rubens que repitiera la composición del célebre grabado de Lucas Vorsterman (fig. 1). La estampa pertenece a la serie de 1620²⁰ y se conoce un dibujo preparatorio a mano de Van Dyck que se conserva en el Louvre. Pero recientemente se han identificado dos pinturas, la más importante de las cuales se encuentra en el Wardsworth Atheneum, Hartford, y ha sido reconocida como obra original del maestro, de aproximadamente 1614²¹.

Como es habitual en estos casos de las muchas pinturas que imitan la composición la mayoría está en sentido inverso al grabado de Vorsterman. O sea que los pintores locales tuvieron en sus manos copias seguramente reducidas del grabado original (fig. 2). Hasta la fecha hemos podido ubicar siete versiones de este Retorno de Egipto, seis de las cuales se encuentran en el Perú.

Sin lugar a dudas la más importante de estas obras es la que se encuentra en el Museo de Arte de Lima y lleva la firma de Diego Quispe Tito fecit A. 1680 (fig. 3). Aparte de su valor histórico²², este cuadro es interesante por la manera en que el artista ha tratado el modelo. Manteniendo todos los detalles de la versión grabada —incluso el sombrero de ala ancha en la cabeza de María y el bastón en las manos del Niño—, Diego Quispe ha inscrito la escena en un amplio paisaje lacustre. La composición vertical de Rubens ha sido transfor-

20. C. G. Schreevoet, *Catalogue des estampes gravées d'après P. P. Rubens*. Harlem, 1873. Número 124.

21. M. Jaffé, en *Wardsworth Atheneum Bulletin*, Summer 1961.

22. Esta pintura ostenta la firma más antigua de Diego Quispe Tito, acerca de la cual no hay diversidad de interpretaciones. A diferencia de la serie de la Catedral del Cuzco, cuya inscripción ha sido leído alternativamente como 1631, 1681 y 1691. Véase J. de Mesa y T. Gisbert, *Historia de la Pintura Cuzqueña*. Buenos Aires, 1962, p. 84 nota 143.

23. El origen flamenco de la composición y la excepcional importancia que se da al paisaje ya fueron observados anteriormente; aunque su relación con Rubens no fue percibida. Véase J. de Mesa. *Op. cit.* p. 84

mada en un cuadro apaisado. La palmera que sirve de fondo y de centro de atención en el grabado, aquí ha crecido un largo tallo. Las figuras aparecen minúsculas a sus pies. Y el fondo ha quedado dividido en dos sectores en cada uno de los cuales se representa un paisaje distinto, como si se mirara a la vez por dos ventanas en las paredes opuestas de un edificio. La disminución del tamaño de las figuras y su incrustación en un paisaje que combina las perspectivas panorámicas de Patinir con la visión pintoresca de la naturaleza de un Hans Bol, ha tergiversado íntegramente el sentido artístico dinámico y concentrado en lo humano que caracteriza al gran pintor barroco. El amor al paisaje panorámico y enumerativo y el deseo de dar un carácter idílico a la pintura, hacen que esta obra de Quispe Tito sea una creación sumamente original, muy alejada del modelo que le sirvió de punto de partida.

En lo que se refiere a la composición, se le puede asociar la versión colonial de la Colección de Pedro de Osma en Lima. Aunque en ella las figuras son de mayores dimensiones y el deseo de incluir el paisaje ha llevado al artista anónimo a extender exageradamente las proporciones en el sentido horizontal.

Los cuadros de las colecciones de Manuel Mujica Gallo (Chosica), Luis Antonio Lavalle (Lima), y el del Convento de la Merced del Cuzco, tan ingénuo y traslúcido en su tratamiento, se aproximan todos con mayor fidelidad a la concepción de Rubens, con figuras grandes en primer plano, estructura vertical y un fondo de paisaje apenas vislumbrado por los lados.

Finalmente, la segunda composición que se encuentra en La Merced del Cuzco, es un híbrido curioso. Elementos del grabado de Vorsterman se combinan en una pintura apaisada con algunos de la estampa según Gerhard Seghers que mencionaremos más tarde, junto con otros aún que provienen de composiciones más antiguas, como son el cesto sobre el hombro de San José y los ángeles acompañantes.

La Sagrada Familia en marcha se presta a la ilustración

de varios acontecimientos de la infancia de Cristo. La Huída a Egipto y su retorno es uno de ellos, como lo acabamos de ver. Otro es el *Retorno de Jerusalén* después de la prédica en el Templo. La hermosa estampa de Schelte a Bolswert²⁴ representa esta escena en la cual padre y madre sujetan cariñosamente al Niño que estuvo perdido por tres días. Encima de ellos planea el Espíritu Santo y Dios Padre contempla a la Familia desde el cielo (fig. 4). Es por esta disposición en forma de cruz, tan popular en la pintura colonial, y por sus diversas implicaciones teológicas, que el tema se suele también llamar de la "*Doble Trinidad*": haciéndose referencia a la existencia de una Trinidad en la Tierra, así como hay una en el cielo²⁵.

Todas las versiones de esta composición en la pintura peruana²⁶ están en sentido inverso al grabado de Bolswert. Y la más pequeña de las dos que se encuentran en el Museo de Arte de Lima tiene en el primer plano dos santos patronos: San Agustín y Santa Catalina de Siena (fig. 5).

Tal vez de los muchos temas tratados por Rubens la *Adoración de los Reyes* es el que tiene mayor repercusión en América. Y no sólo en América, también en Europa sus Adoraciones tuvieron una enorme acogida. Ese tema con su esplendor oriental, sus posibilidades de composición múltiple y, sin embargo, concentrada, fue uno de los motivos preferidos del maestro quien le dedicó numerosas variantes a través de su fértil carrera artística. Estas a su vez inspiraron entre los alumnos y entre los pintores de su círculo composiciones similares. Y más tarde, entre los medios artísticos más humildes, las Adoraciones de Rubens continuaron siendo explotadas hasta bien entrado el siglo XIX. Es asombroso como se puede descubrir la filiación de un simple grabado religioso que ilus-

24. J. C. Schneevogt, *Op. cit.* N° 116.

25. La Trinidad en la Tierra sería un reflejo de la Trinidad Celeste, según San Francisco de Sales. Véase E. Mâle, *L'Art religieux après le Concile de Trente*, París, 1932, p. 312.

26. Una se encuentra en la Colección José Antonio Lavalle, Barranco; y dos en el Museo de Arte de Lima.

tra la edición tardía de un libro de Plantin-Moretus y encontrar sus orígenes en una pintura o un dibujo de Rubens. El motivo central se mantiene durante siglos a través de reediciones y reimpressiones. Cuando por último la plancha de cobre se ha gastado o la moda lo exige, se recurre a uno de los dibujantes del taller, como Joseph d'Heure, quien con pincelada hábil "refresca" el tema: el fondo es variado, se altera la posición de una mano o de un pliegue, se agrega o se quita un detalle anecdótico y la estampa queda suficientemente renovada para hacer frente a las exigencias estéticas de la nueva generación.

Los autores antiguos²⁷ solían atribuir 10 ó 12 Adoraciones a Rubens. Una de las composiciones más hermosas de esta serie, que goza del raro privilegio de conservarse hasta el día de hoy en el lugar para el cual fue creada, es el cuadro que se encuentra en el altar mayor de la Iglesia de San Juan de Malines²⁸. Esta obra fue grabada por Vorsterman en el ciclo de 1620. Variantes de la composición conservando el motivo del incensario en manos del rey Gaspar, fueron diseñadas por Rubens y grabadas por Corneille Galle (*fig. 7*). Dos pinturas de grandes dimensiones de fines del siglo XVII que siguen fielmente la estampa de Galle se encuentran en Lima: la una en el Museo de Arte (*fig. 8*), la otra en la colección J.A. Lavalle.

Otras dos Adoraciones existen en el Museo de Lima. La una vertical y la otra apaisada, ambas se aproximan a la composición del Museo de Bruselas en la cual el Niño bendice con su pequeña mano rechoncha el cráneo reluciente del anciano Melchor. Una tercera variante copiada en el Perú proviene de un grabado del taller de los Galle y se distingue por la mano del rey Gaspar extendida en fuerte escorzo. Una

27. Como Waages y J. Burckhardt.

28. Las *Adoraciones* más importantes de Rubens son, en orden cronológico: la pintura hecha para la Municipalidad de Amberes (Museo del Prado), la de los Capucins de Tournai (Museo de Bruselas), la de la iglesia de San Juan de Malines, la de la Abadía de San Miguel de Amberes (Museo de Amberes) y la de la iglesia de Annonciades de Bruselas (Museo del Louvre).

versión peruana de esta composición se encuentra en la colección J.A. Lavalle. Por último, en la colección Freyer (Denver, E.U.), hay una interesante pintura que reúne las figuras de la *Adoración del Louvre*²⁹ con un fondo de Antonio Wierix. A esta lista seguramente podrán irse agregando numerosos ejemplos. Todo parece indicar que el tema de la Adoración de los Magos tan usual en la pintura colonial se popularizó a mediados del siglo XVII con la llegada de las estampas rubenianas.

El *Retorno de Egipto*, la *Doble Trinidad* y la *Adoración de los Magos* son los temas de Rubens más frecuentemente imitados en el Perú colonial. Una revisión más prolija de las colecciones y de las obras conservadas en iglesias y conventos llevará fácilmente la cifra de pinturas inspiradas en estas composiciones a varias docenas. Razones de orden teológico por un lado y de afinidad con el carácter ideal y fabuloso por el otro, han motivado sin duda su predilección por parte de los pintores locales. Un análisis detenido de estas preferencias podría originar un estudio fecundo acerca del carácter del arte colonial. Lujo oriental y exótico, paisaje idílico y ambiente pastoril indican algunas inclinaciones significativas. La pintura cuzqueña se mueve en un país de ensueño y le gusta multiplicar los detalles anecdóticos y las minucias placenteras. Prefiere notoriamente la hermosura a la belleza; y la convención a la realidad.

Fuera de las tres composiciones mencionadas existen muchas otras que se presentan con menor frecuencia. La variedad de aquellos otros temas es una prueba que habla en favor de la amplitud y la importancia de la penetración rubeniana en América. Veamos aún algunos ejemplos.

En 1620, en el apogeo de su madurez, Rubens pintó la más célebre de sus Crucifixiones, llamada *Le Coup de lance* (Museo de Amberes). Nada en esta pintura la hace propensa a ser apreciada por los artistas virreinales. Es una de las com-

29. Grabada por Schelte a Bolswert. Véase, J. C. Schneevogt, *op. cit.*, nº 60.

posiciones más libres, más barrocas y más violentas del maestro. En ella se combinan un diseño de escorzos complejos y desnudos de anatomía hercúlea, con una extraordinaria intensidad de contenido dramático que surge de la oposición cruel de los soldados romanos con la ternura de las santas mujeres. Todos estos rasgos son opuestos a los hábitos de los pintores coloniales. Pero la importancia de la obra la hizo acreedora de un sinnúmero de grabados. Boetius a Bolswert (fig. 9), J. Ragot, P. Nolphe, Kilian figuran entre los grabadores que la reprodujeron. Varias de estas estampas llegaron a América y el aparato impresionante de la composición sedujo a algunos artistas locales ambiciosos. Así, en el Museo de Arte de Lima (fig. 10) y en la Colección J.A. Lavalle se pueden ver dos versiones coloniales que traducen extrañamente a un lenguaje plano y primitivo la violenta composición de Amberes.

Aún más célebre es el tríptico del *Descendimiento de la Cruz* del altar mayor de la Catedral de Amberes. Considerada como la más clásica de las composiciones barrocas de Rubens, por su estudiada composición en diagonal, su apretado uso de las figuras, su luz medida y "efectista" sobre el fondo nocturno. Fue grabada y reproducida ininidad de veces³⁰. Una versión colonial cuelga en la iglesia de San Marcelo de Lima.

Basilio Pacheco, el conocido autor de la Vida de San Agustín del Convento de su orden en Lima, activo entre 1738 y 1758³¹, es sin duda el pintor del gran lienzo de la *Presentación del Niño al Templo* que se encuentra en la Iglesia de Jesús y María del Cuzco (fig. 16). El fondo de arquitectura con su multiplicación de arcos, pilastras, pechinas, cúpulas y arquitrabes decorados, muestra el mismo estilo que la *Circuncisión* y la *Prédica del Templo* de Pacheco que se encuentran en la Catedral del Cuzco. Los tres cuadros están cimbrados

30. El grabado más importante es el de Lucas Vorsterman.

31. Pacheco no es un pintor del siglo XVII como se ha venido afirmando durante tanto tiempo. Véase, José de Mesa, *Op. cit.* p. 124 nota 266 y para las fechas G. Kubler y M. Soria, *Art and Architecture in Spain and Portugal and their American Dominions. 1500-1800.* Harmondsworth, 1959, p. 326.

en la parte superior y seguramente formaban parte de una serie de la Infancia de Cristo ³².

La composición de la *Presentación* proviene del ala izquierda del gran Tríptico del *Descendimiento* de la Catedral de Amberes. Y el modelo usado fue una copia invertida de la estampa de Paul Pontius ³³. Pero lo notorio es que el elemento arquitectónico, que Pacheco llevará a tal extremo, ya está dado en el grabado de Pontius (*fig. 15*). Rubens había creado un fondo de arquitectura vigorosa con profundidad de perspectiva, variedad de iluminación y compuesta con un estricto razonamiento tectónico. El pintor cuzqueño se lanzará a ampliar estos elementos duplicando la proporción del espacio dedicado a la construcción y con un derroche de imaginación y una falta de lógica admirables, que frisan en el surrealismo. Las fantasías arquitectónicas eran usuales en la época y fueron cultivadas en un estilo muy distinto, y salvando todas las distancias, por un artista italiano contemporáneo de Pacheco: Giovanni Battista Piranesi.

En 1737, un año antes de que apareciera la primera obra conocida de Basilio Pacheco, falleció aquel notable personaje que fue Francisco de Salamanca. Humanista, poeta, teólogo, músico y pintor autodidacta, Salamanca decoró con grandes pinturas al temple las paredes de su celda en el Convento de la Merced del Cuzco. El dormitorio está cubierto con escenas de la Infancia de Jesús ejecutadas en un estilo *naive*, alegre en el colorido, vivaz y simple en el diseño e impregnado de un sentido fervor religioso. En uno de los ángulos del cuarto resalta una *Presentación al Templo* que es una copia de la misma estampa usada por Pacheco (invertida en relación al grabado original de Pontius). La simpleza de los medios técnicos que sabía

32. Véase, José de Mesa, *Op. cit.* p. 153, figs. 105 y 106; y nota 264 en la cual se menciona este cuadro sin atribuirlo a Pacheco.

33. La *Circuncisión* guarda recuerdos de una xilografía de Dure-ro del mismo tema; y la *Prédica* es la copia de una estampa de Wierix. Esta proporción de dos temas del siglo XVI contra uno de Rubens en un pintor de mediados del setecientos es notable. M. S. Soria ya había observado esta mezcla de manierismo con sensibilidad rococó al referirse al arte de M. Holguín. Véase G. Kubler y M. Soria. *Loc. cit.*

usar el pintor-teólogo contrasta extrañamente con la complejidad de la estructura formal del modelo utilizado³⁴.

La abundancia de las obras de Rubens empleadas en la pintura colonial se podrá demostrar aún más claramente cuando se inicie una catalogación y una campaña fotográfica sistemática de este rico patrimonio artístico. Entre tanto, para concluir, veamos aún dos ejemplos que se encuentran en Lima. Entre los cuadros agrupados en la Casa de la Cultura de Lima, existe uno dieciochesco que representa a la *Sagrada Familia con San Juanito*, en que los niños juegan con un pajarito amarrado por un hilo. La composición repite fielmente una estampa bien conocida de Schelte a Bolswert según Rubens³⁵.

Finalmente en el Museo de Arte de Lima existe una *Adoración de los Pastores* de aire sumamente primitivo (fig. 13). La obra puede fecharse a fines del siglo XVII y es de interés porque es una de las raras pinturas que ha sido copiada directamente de una estampa *original*. El modelo es la ilustración grabada por Theodore Galie (fig. 14), para el *Breviarium* y el *Missale Romanum* de 1614 editados por Plantin-Moretus con diseños de la mano de Rubens³⁶. El pintor ha impuesto varios cambios significativos a la composición. Sobre todo ha ubicado en la parte alta un gran rompimiento de gloria y una larga filacteria en la cual se lee escrito con ingenuidad: "GLORIA INEX SEL SISDEO" (sic). También, por requisitos probables de la Santa Inquisición, ha eliminado el perro del primer plano que en el diseño de Rubens husmea asombrado el pesebre donde descansa el Niño. Todo parece indicar que el pintor ha tenido entre sus manos el Misal o el Breviario original de 1614.

34. J. de Mesa, *Op. cit.*, fig. 19 y p. 98, (la escena es confundida con una circuncisión).

35. Reproducida en *Peter Paul Rubens, Prenten en Teckeningen*, Amberes, 1939, fig. 3.

36. Catálogo de la exposición, *Teckeningen von P.P. Rubens*, Amberes, 1956, lám. XVII, p. 56; y para el grabado Revista *Antwerpen*, Amberes, 1955, p. 147, fig. 5.

Modelos de la Escuela

El taller y la escuela de Rubens están tan estrechamente ligados a sus propias creaciones que a menudo es difícil trazar la línea divisoria entre ellos. La personalidad de Rubens era tan expansiva y el pintor sabía trabajar tan en acorde con sus colaboradores y alumnos plegándolos a sus deseos, que incluso algunos artistas de personalidad definida como Van Dyck quedan durante muchos años impregnados de la *maniera* del maestro. Si esto sucede en la pintura, es aún más patente y más engañoso en el caso de las estampas donde las composiciones han pasado por la acción uniformadora de los buriles.

En el dominio de la ilustración de libros, más que en ningún otro, el lindero es sumamente borroso. Como lo hemos mencionado ya anteriormente, Rubens colaboraba con su amigo de infancia Baltasar Moretus en el diseño de viñetas, imágenes religiosas y frontispicios para los libros editados por la casa Plantin. Pero su participación en esta empresa era relativa. Y es sabido que hacia el final de su vida solía ocuparse tan sólo de hacer las *invenciones* que luego eran ejecutadas en detalle por Erasme Quellin, para ser grabadas por burilistas profesionales.

Un ejemplo clásico de cómo las *ideas* de Rubens sobreviven en las obras de su escuela y de cómo sirven de elementos de inspiración para sus sucesores, es la *Anunciación* que ilustra el Misal plantiniano de 1650. El diseño se debe al prolífero colaborador de Rubens, Abraham van Diepenbeeck (*fig.* 11). Pero con excepción de una variante en la actitud del arcángel, toda la composición sigue el modelo diseñado por Rubens entre 1612 y 1614³⁷.

El Misal de 1650 circuló sin duda abundantemente en el Perú, ya que existen numerosas pinturas que toman por modelo la *Anunciación* mencionada. La más elaborada es la que

37. La composición fue desarrollada plenamente por Rubens en la pintura del Kunsthistorisches Museum de Viena, que se suele fechar aproximadamente en 1609. Un boceto al óleo más reducido que sirvió tal vez de modelo al excelente grabado de Schelte a Bolswert, se encuentra en el Ashmolean Museum, Oxford.

se censerva en el Museo de Arte de Lima (fig. 12). El pintor ha intercalado un ramo de flores entre las dos figuras y a la izquierda ha abierto una amplia perspectiva. Un paisaje con típica arboleda flamenca ocupa esta parte del cuadro. Y entre los árboles se levanta una pequeña construcción donde San José recibe, en sueño, la visita del ángel. Otra versión, refinada en su diseño y en su manejo de los drapeados, existe en el Cuzco (Colección Privada, Ochoa). Por último, el mismo tema se repite en una pintura de la Colección Luis de Aliaga en Lima.

Los pintores coloniales rara vez escogían sus modelos por el atractivo que ejercía sobre ellos la novedad de un estilo. El criterio de selección era, por lo común, el tema. El contenido religioso, que debía cumplir una función precisa en las iglesias, en los conventos y en las capillas a las cuales estaban dedicadas las pinturas, era determinante. Así podemos explicarnos la enorme popularidad que gozó una *Sagrada Familia en Marcha* (en forma de Doble Trinidad) de Gerhard Seghers grabada por Schelte a Bolswert en 1631 (fig. 17). La obra no es sino un *pastiche* frío y sin gracia del diseño de Rubens grabado por el mismo burilista. La composición de Seghers tiene un aire clasicista y estático frente a la vitalidad dinámica y el equilibrado juego de valores habituales en Rubens. Pero es fácil de comprender que la distribución uniforme de sus elementos en el plano pictórico y el contenido más enfático de su mensaje religioso hicieran que la obra de Seghers fuese más apreciada por los artistas locales.

Dos de las versiones peruanas llevan, excepcionalmente, las firmas de sus autores. Una, de grandes dimensiones, es la única pintura conocida hasta la fecha de un artista de fines del siglo XVII que firma: "Fco. Min. Gomez Caxa F.A. 167..." y se encuentra en la colección Luis de Aliaga de Lima.

También en Lima, en la iglesia de San Pedro, se encuentra el lienzo más interesante de este grupo. Es obra del conocido pintor cuzqueño del siglo XVIII, Marcos Zapata; sin cuya firma no hubiera sido identificable, porque su estilo es enteramente distinto a las pinturas ornamentales de este artista que

se encuentran en el Cuzco³⁸. Las figuras están colocadas frente a un típico paisaje flamenco, descrito meticulosamente y con delicadeza. Existen otras numerosas variantes. De las cuales tal vez la más antigua, es la que se encuentra en el convento de los Descalzos en Lima, y que posee un neto aire europeo en la ejecución. Bastante posterior y en típico estilo cuzqueño es la hermosa versión del Museo de Arte de Lima (fig. 18)³⁹

Gerhard Seghers era un artista que solía seguir muy de cerca modelos ajenos. No se lo reprocharíamos si esta falta de inventiva no estuviera igualmente acompañada por una ausencia de libertad en la ejecución y de convicción psicológica. Acabamos de ver una *Doble Trinidad* que imita pobremente a Rubens. De la misma época debe ser su estampa de *San Sebastián* grabada por Paul Pontius y que repite con igual mérito la pintura de Van Dyck que se encuentra en el Hofmuseum de Viena (fig. 19). Este grabado, que representa al santo siendo curado por un angelito después de su martirio, también fue copiado en América. En la iglesia de San Sebastián, Cuzco, existe una versión ingenua del siglo XVIII con un ángel adulto vestido a la manera típica de los arcángeles Alto-Peruanos (fig. 20). El contraste entre la habilidad del diseño anatómico en el santo y el primitivismo con que está representado el ángel no dejan de extrañar. La figura central de Seghers fue usada en otra composición más amplia que representa el *Martirio de San Sebastián* (Col. L. Alzamora, Lima).

Antonio van Dyck, el más brillante de los colaboradores de Rubens, también ha dejado huellas de su influencia sobre la pintura colonial. El caso más elocuente tal vez sea la *Erección de la Cruz* grabada por Schelte à Bolswert. Una pintura de grandes dimensiones en el convento de Santa Teresa en Ayacucho, repite la composición en sentido inverso y con

38. José de Mesa, *Op. cit.*, p. 169, fig. 121.

39. Otras versiones se encuentran en la colección M.A. Guillén, Lima (Véase su reproducción en *Fanal, Edition Speciale pour la France*, 1958, página central); colección Pedro Velasco, Lima; Colección Pedro de Osma, Lima; y en San Francisco, Cuzco.

algunas variantes originadas por la conversión del modelo vertical en una pintura apaisada. No está demás indicar que Van Dyck a su vez se inspiró, como en muchas de sus obras tempranas, en un motivo de Rubens: el panel central del Tríptico de la Catedral de Amberes, de ca. 1610.

Conclusión

Los ejemplos que acabamos de enumerar prueban abundantemente la importancia que tuvo para la pintura colonial la obra de Rubens. Su impacto se extendió largamente en el tiempo y abarcó todos los niveles de la producción pictórica. Hemos visto como algunos temas (la Adoración, el Retorno de Egipto, la Doble Trinidad) merecen una excepcional popularidad. Otros, siempre relacionados con la vida de Cristo, aparecen con menor frecuencia; pero su misma diversidad indica que el impulso contenido en las creaciones barrocas del maestro de Amberes recibió una notable aceptación en la América Latina, aunque ese impulso fue usado para objetivos muy distintos en el arte local.

Al lado de los modelos rubenianos, y a veces estrechamente ligados a ellos, hemos encontrado una persistencia tenaz de temas y motivos más antiguos. Sobre todo los grabados del siglo XVI reaparecen en la pintura dieciochesca con un vigor inusitado. Una afinidad subterránea, si bien muy explicable, une la sensibilidad de los artistas del siglo XVIII con las estampas manieristas.

Esta confluencia sugiere que el rol que jugó Rubens en la pintura colonial por medio de las estampas, no es sino uno de los capítulos de un movimiento mucho más extenso de difusión del grabado flamenco en América. La necesidad inherente de modelos religiosos y artísticos que había en el Nuevo Mundo y las conexiones políticas de Flandes con España, abrieron el camino directamente a la producción flamenca cuando Amberes se convirtió en uno de los grandes centros del grabado. Esto sucedió en la segunda mitad del siglo XVI

y se mantuvo, aunque con niveles de calidad muy variables, a través de los siglos XVII y XVIII y aún más tarde. Aparte, pues, de su propio vigor expansivo y su propia importancia artística, las obras de Rubens fueron transportadas hacia América dentro del marco general de una difusión del grabado flamenco que se debía a factores muy diversos, pero no por eso menos decisivos.

Al mencionar estos factores no hacemos referencia, como podría creerse, exclusivamente a condiciones de orden político o religioso; sino a aquellas motivaciones especiales que hacen de las artes gráficas un elemento fundamental en la difusión y evolución de las artes. El ejemplo de la América Latina fecundada artísticamente por intermedio de los grabados debe, a su vez, ser interpretado como la ilustración de un fenómeno mucho más vasto que es necesario tener siempre presente en la historia del arte. Detrás de las bambalinas de las obras maestras, pocas y raras, accionan las artes gráficas como factores de enlace, de transmisión, y de *aide-memoire*. Es por eso que un conocimiento detallado del contenido de los cabinets de estampas es un requisito para la comprensión profunda del arte de un período ⁴⁰.

El historiador ha sido acusado a menudo de dedicarse gratuitamente al juego de buscar relaciones. Descubrir influencias, se ha dicho, no es explicar. Y la afirmación es correcta. Pero desde el momento en que se comprende que la influencia no es un fenómeno mecánico y que el que recibe pone de sí tanto como el que da, porque al recibir se ejerce un acto de selección, el estudio de estos acontecimientos deja de ser una enumeración estéril. El descubrimiento de una *fuerce* es el primer paso hacia una comprensión cabal de la obra analizada. No sólo ofrece el dato objetivo y concreto sobre el cual basar la interpretación del contenido, no sólo otorga el *terminus post quem* que contribuye a definir la cronología;

40. Esto ha sido demostrado abundantemente en los escritos de autores como E. Mâle, G.H. Gombrich, E. Panofsky, D. Angulo, M.J. Friedlander.

sino que es el índice de más profundas afinidades en la sensibilidad de los centros ligados por la relación artística.

Agradecimiento

Deseo expresar mi reconocimiento por su amabilidad al profesor George Kubler del Departamento de Arte de la Universidad de Yale y al Dr. John Hoag, Bibliotecario del mismo Departamento, quienes me permitieron consultar el archivo dejado por el malogrado historiador Martín Sebastián Soria; y quienes tuvieron la gentileza de prestarme algunos de los documentos para su estudio más detenido. Las fotografías 15, 16, 19 y 20 pertenecen a este último grupo.



1



2





4



5



6



7



8



9



10



11



13



12



14







17



18



19



20

LEYENDAS DE LAS ILUSTRACIONES

1. P. P. Rubens, *El retorno de Egipto*, grabado en cobre por Lucas Vorsterman, 1620.
2. Copia invertida de la figura anterior, grabada por Francisco van den Steen.
3. Diego Quispe Tito, *El retorno de Egipto*, 1680, Museo de Arte, Lima.
4. P. P. Rubens, *La doble Trinidad*, grabado en cobre por Schelte a Bolswert.
5. Anónimo cuzqueño, *La doble Trinidad con San Agustín y Sta. Catalina de Siena*, siglo XVIII, Museo de Arte, Lima.
6. Anónimo, *La Trinidad Terrestre*, segunda mitad del siglo XVII, Museo de Arte, Lima.
7. P. P. Rubens, *La Adoración de los Reyes*, grabado tardío de la escuela de Rubens, editado por Cornelis Galle.
8. Anónimo, *La Adoración de los Reyes*, ca. 1700, Museo de Arte, Lima.
9. P. P. Rubens, *Crucifixión*, grabado en cobre por Boetius a Bolswert.
10. Anónimo, *Crucifixión*, siglo XVII. Museo de Arte, Lima.
11. Abraham van Diepenbecke, *Anunciación*, grabado en cobre 1650.
12. Anónimo cuzqueño, *Anunciación*, siglo XVIII, Museo de Arte, Lima.
13. Anónimo, *Adoración de los pastores*, fines del siglo XVII, Museo de Arte, Lima.
14. P. P. Rubens, *Adoración de los pastores*, grabado en cobre por Theodore Galle, 1614.
15. P. P. Rubens, *Presentación al Templo*, grabado en cobre por Paul Pontius, 1638.
16. Basilio Pacheco, *Presentación al Templo*, Iglesia de Jesús María, Cuzco.
17. Gerhard Seghers, *La doble Trinidad*, grabado en cobre por Schelte a Bolswert, 1631.
18. Anónimo cuzqueño, *La doble Trinidad*, ca. 1700, Museo de Arte, Lima.
19. Gerhard Sefhers, *San Sebastián*, grabado en cobre por Paul Pontius.
20. Anónimo cuzqueño, *San Sebastián*, siglo XVIII, Iglesia de San Sebastián, Cuzco.

De los últimos escritos

de CESAR MORO

(con una nota sobre el autor)

MI sueño es duro y dura. Ha sido templado en la dura realidad.

Un día es una gota clara de tiempo, separada de la eternidad. Habría que saber beber todas esas límpidas gotas con delicia, una por una.

No es tanto libertad lo que uno necesita cuanto no estar encadenado sino por lo que uno ama.

En el fondo no se comete falta verdadera sino contra si mismo.

Uno se ocupa en un yo al que es posible observar incluso en el espejo, imagen ante la cual podría uno reírse a sus anchas. Pero ese otro, siempre grave, huidizo y peligroso, siempre perdido en una especie de penumbra siniestra, es indescifrable tras su ojo apagado — no habría manera de reír con él sobre cosa alguna.

De la parte del ser amado un movimiento de generosidad es menos conmovedor que un gesto de profundo egoísmo. Se llega más a él en el segundo que en el primer caso.

No se puede escupir sobre lo que se ha amado tanto en otro tiempo sin que algo salpique sobre el pecho.

En la tranquilidad de la tarde los peces saltan fuera del agua: se bañan.

La verdad no sale del pozo. Más bien arrastra al fondo a quien la busca.

En todo hombre hay una especie de compañero o camarada de infancia, cuya presencia no es siempre un encanto, y que envejece, se arruga y se aja sin crecer ni desarrollarse nunca. Una especie de enano.

El es el tímido, el que nos recuerda un montón de historias desagradables y el que no está nunca a gusto en la vida según es ahora en que uno está maduro, y el que se burla de todas nuestras actitudes de hombre, él que no es un hombre ni un niño. Es tal vez un hermano, no siempre un amigo. Es el irrecusable testigo.

Luego, hay ese anciano que se propasa y suplanta insidiosamente, cada día más, al hombre que nosotros hubiéramos deseado tanto continuar siendo.

La vida y sus deseos insondables. Predestinación del deseo.

A uno le escoge el deseo. Nace por doquier en el mundo el deseo que no nos ha de hallar.

El misterio de lo evidente, de lo que es apariencia y da en el ojo, el cerebro, el alma. ¿A qué corresponde ese paso, esa traza? ¿A un oficio, a un espíritu? Es un mundo de correspondencias entre la apariencia y mi ojo, mi corazón ebrio hasta la muerte. La imagen se aleja en el espacio, pero impresa para siempre me hace tropezar y rarifica el aire. La vida alrededor mío.

Mentira de la razón, de la experiencia. Una vida no explica nada. Todo está tan lejos, viene de tan lejos y se va tan lejos. La apariencia que se aleja me mata.

¡Paciencia, demarcación e infierno!

Oh prisión de la ausencia en que no se está en el ser sino

rodeado hasta la incandescencia por el recuerdo: un ángulo ampliándose al infinito hasta las rodillas plegadas, el largo recorrido hacia el espejo sin falla del vientre, hacia la plenitud del pecho con las ramas de adoración y los ramales de sabiduría y yo delante, abrazado al vasto paisaje desde el interior del paisaje.

La letra y el signo inalienables, la letra como rejas, los signos sin comunicación, las señales de alarma que no toman contacto, el abandono, la soledad en que...

DIOS estaba a la puerta. Cuidaba de no envejecer. Pudriéndose de belleza, ausente en su presencia, a la cabeza de los ruidos, podía quedarse la duración infinita de la ciudad al crepúsculo. Oscuro peatón, irradiaba al asumir la sola luz de la noche. La sombra amada de sus piernas se bañaba en la marejada y sus pies pisaban el corazón inocente del prodigio. Su presencia borrosa, cegadora de evidencia, no servía sino a alumbrar mejor la llama de vincapervinca en los ojos de los que pasaban sin verle pero que, desde siempre, hubieran deseado verle en su puesto, ante la puerta, tal una proa hendiendo los rompientes del crepúsculo. Dios esclavo dominando con su desnudez esencial el remolino de la muchedumbre ausente bañada por los esplendores reales de la domesticidad divina. Dios Padre, joven en su vejez de vigilante saurio emergiendo de la sombra a la sombra. Su cabeza parda alumbrada de negro resplandecía de un rubio sordo e infernal. Su belleza no podía ser sino de este mundo: con su calor suave su bondad era la frialdad misma, ¿acecharía, indiferente, a una víctima? ¿Quién era su víctima? ¿Había, existía una víctima? ¿Existió nunca la víctima? Todas estas preguntas sin resolver delante de Dios a su puerta y que ahora hacen juegos malabares en sus manos con una simplicidad desprovista de toda respuesta porque no había habido nunca preguntas, nada más que el suplicio, la

extorsión, la confesión por la tortura, la ausencia en el instante mismo de la pregunta y la respuesta porque, apenas planteada, esa se perdía en el humo espeso de contestaciones ya inexistentes, ya caducas, inactuales ante la vejez, la inactualidad feroz de las preguntas.

Y supe entonces cuán cálida y minúscula es la eternidad, manejable como un reloj de bolsillo apto para todos los usos desde jabón matinal hasta pelambre de gato. Humana en su más sórdida acepción, cómoda, intercambiable, que paga en moneda de burla, en especies tangibles, buena para pagar cualquier cosa y también para engañarse con preguntas metafísicas, preguntas como éstas: ¿qué hora será dentro de ciento cincuenta años? o ¿cuál es la palabra para hacer jabonar la barba a las moscas?

Pero Dios probablemente ha permanecido a la puerta, a su puerta, ignorándose a si mismo e ignorando todo de esa puerta porque la suprema inteligencia no es sino el vacío absoluto, la ausencia cálida de inteligencia, la nada volcándose sobre si misma, proyectando de todas partes sus lentejuelas de amianto invisibles a todos.

Y sólo yo he podido ver por toda la eternidad a Dios ante su puerta, que no era tal detrás de él, que tampoco lo era.

DIOS sonreía con modestia radiante. Se había puesto su uniforme gris y podía, conforme a su secreto deseo, confundirse con los dioses menores y otros delegados subalternos. E incúcir al mal y a la desesperación a sus adeptos poco habituados a la frecuentación divina.

Era la santidad misma, el compendio de todos los santos pues no hacía acción aparatosa alguna salvo servir las ambrosías cotidianas, la lluvia y el buen tiempo. Guardaba todas las estaciones en sus manos cálidas.

Dios no se deja coger sino por sorpresa. ¿Viene jamás?

Uno ve siempre a Dios. Pero no le ha visto sino una vez. Después ha sido arrojado del paraíso.

HAY que llevar sus vicios como un manto real, sin prisa. Como una aureola que uno ignora, que uno aparenta no percibir.

Sólo en los seres viciosos el contorno no se esfuma en el barro hialino de la atmósfera.

La belleza es un vicio —maravilloso— de la forma.

Y luego, ¿qué? Uno ha desagradado. Desagrada. Desagradará.

Mi púrpura real está manchada, como los tigres, los animales con piel o con plumas.

Convicción (?) de no decaer, salvo, ay, físicamente. Se puede matar con tal que no sea a sueldo. Mi ambición es de este mundo pero no del vuestro.

Las trampas que pone esta época son doblemente infames. No basta con no brillar: "con nosotros o contra nosotros". Habría que tener mil vidas por día e inmolarlas diariamente.

Precisamente ese rasgo de nuestra historia me disgusta soberanamente. Digo nuestra para hacerme comprender, no para confundirme (para participar de ella).

Uno da todo para no tener nada. Siempre por recomenzar.
Es el precio de la vida maravillosa.

La muerte es el término horroroso del sol. El contrato de
arrendamiento que se vence. Costumbres de propietario.

Recuérdame fantasma de mis noches. Reveme para que yo
me encuentre.

Cuando es noche completa

PUESTO que las flores me dan su almendra secreta su
perfume y que yo ignoro la vida y la muerte y la primerísima
palabra de la vida y el precio de la vida y la muerte de la vida

La noche cálida me ama —diría yo— la vida me mima el
amor mentiroso arrullador existe y todo ese redil negro no es
sino lecho de rosas un tigre la luna

Se diría que la mentira no existe a pesar de ese muro a pe-
sar de ese no reinante

Apenas el rumor del mar el lomo carnoso de la vida de la
muerte

Con tal que la muerte sea sosegada gorda y fuerte como
clavel carnoso y blanco como mano que hunde alada prenda
del que nada

La vida ¡qué festín! las flores la noche

El blanco se muere el negro perfuma y todo arde nada en
la nada

[Traducción de E. A. W.]

[Nota sobre César Moro

Los nueve años transcurridos desde el 10 de enero de 1956, día en que muriera César Moro, no han bastado para que el público pudiera adquirir una visión más o menos fidedigna de su obra ni para que la crítica intentara una apreciación más o menos bien fundada. Nadie se ha atrevido hasta ahora a una valoración y la aparición fortuita, alguna vez, de su nombre al lado de los de Eguren y Vallejo no sería de interpretarse, desde luego, como primer reconocimiento de su posible lugar dentro de la poesía peruana, lugar que, por lo demás, tuvo siempre indiferente a César Moro. El mismo no se preocupó nunca mucho por dar a conocer su producción artística y, salvo unas cuantas y muy espaciadas exhibiciones de pintura (en Bruselas, París y Lima) y unas contadas ediciones, en limitadísimo tiraje todas las veces, de algunos de sus poemas franceses (*Le chateau de grisou*, México 1943; *Lettre d'amour*, México 1944, *Trafalgar Square*, Lima 1954), no había hasta hace poco otra fuente para su conocimiento que los poemas y artículos desperdigados en revistas y periódicos de México, el Perú y Francia. La mayor parte de su obra permaneció inédita hasta que el incansable fervor de André Coyné nos permitió conocer por primera vez la versión completa de *La tortuga ecuestre* (Lima, 1957), colección de poesías en español de la que durante su vida sólo habían aparecido algunas muestras en revistas y antologías (a la cual agregó Coyné casi todas las poesías en ese idioma anteriores y posteriores); luego, la prosa casi completa —la mayor parte redactada en español— en el tomo al que puso el título de *Los anteojos de azufre* (Lima 1958); y, finalmente, un primer tomo de su obra poética en francés: *Amour à mort* (París 1957). Aún queda mucho inédito, pues según indicaciones del mismo Coyné los poemas franceses escritos entre 1925 y 1948 y todavía no recopilados darían materia para la publicación de dos libros más.

El interés que continuamente suscita la obra de César Moro hacen deseable que el público pudiera disponer pronto de su obra completa y que André Coyné recibiera la ayuda necesaria para llevar a término su admirable labor de recopilación y edición.

Que ese interés está vivo y que tal vez se amplía o intensifica, podría comprobarse por este hecho: cuando Dudley Fitts publicó en 1942, en su antología bilingüe de la poesía latino americana (*Anthology of Contemporary Latin-American Poetry*, Nueva York 1942; segunda edición 1947) tres poemas de *La tortuga ecuestre*, todavía inéditos, uno de los cuales fue reproducido más tarde en la *Antología de la Poesía Mundial* (selección y notas de Miguel Brascó, Santa Fe, Argentina 1953), hubo resquemor cuando no indignación entre poetillos y poetastros que se

consideraron postergados. Pero desde que Sebastián Salazar Bondy y Romualdo Valle incluyeron uno de los poemas de Moro en su *Antología General de la Poesía Peruana* (Lima 1957), ¿quién se atrevería a protestar o a considerarlo injustificado? Así, aunque no haya acuerdo sobre el lugar, al menos estaría admitida, casi sin excepción, la presencia de César Moro siempre que sea cuestión de poesía peruana o latino americana.

Si parece consolidarse su prestigio en nuestro ambiente literario, no lo sería menos en el más amplio y exigente de la poesía francesa misma. En su *Antología de la poesía surrealista* (Buenos Aires 1961), Aldo Pellegrini había escogido para representar a Moro la *Lettre d'amour* y un poema de *Amour à mort* (incurriendo de pasada en una serie de ridículos errores sobre el poeta en la breve nota informativa y equivocándose lamentablemente en la traducción del segundo poema), pero en una reciente selección, *La poésie surréaliste* (París 1964), Jean Louis Bédouin ha encontrado sitio para incluir (repetiendo los mismos errores de información de Pellegrini), además de la misma "carta", cuatro poemas, tomados todos, esta vez, del *Chateau de grisou*.

César Moro, que no solía ostentar, que casi no mencionaba, las muestras de amistad y estimación que recibiera de algunos "grandes de este mundo", leería incómodo ésta que parecería relación de dudosos méritos en pueril pugna de prestigio. Y tendría razón: la poesía se basta a sí misma e igual sucede, por lo general, con el poeta. Pero el observador de fuera, el estudioso del fenómeno poético, se admirará siempre de las extraviadas vías por donde corre, crece o se pierde la fama de un poeta, la efímera gloria de unos, la lenta ascensión de otros; la incomprensible y sinuosa línea, entre olvidos y resurrecciones que siguen a menudo los que tilda de clásicos o perennes una u otra época. El poeta en todo caso preferirá —creemos— la gloria anónima de aquel cuyos versos se recuerdan aunque se ignore el autor a la de aquel otro cuyo nombre ha quedado pero se ha perdido la obra.

Al poeta puede importar sólo la creación, el momento de la "lucha con el ángel"; pero el curioso de historia literaria buscará siempre por un lado, la pequeña anécdota que ilumine de soslayo la demasiada hermética experiencia estética; por otro, tratará de establecer tendencias fundamentales y leyes universales.

En esta nota no intentamos dar la anécdota ni fijar la ley. Recordando a César Moro hemos querido contribuir a su conocimiento divulgando en traducción unas páginas de *Amour à mort* que reflejan la variedad de intereses que lo animaba y muestran, además de su vena lírica que aflora constante aun en la prosa, su penetración psicológica, su sentido de la "realidad" (*la realidad está enferma*, denunció una vez) y su capacidad de especulación metafísica. Quisiéramos también incitar al

estudio y la crítica de una obra que merece algo más que la clasificación o etiqueta con que se contenta la mayoría y que no revela, en muchos casos, sino ignorancia o penuria de ideas pues hay que reconocer que no es mucho lo que se logra insistiendo en el supuesto carácter "surrealista" de toda su obra, especialmente porque quienes así hacen no se dan cuenta de que el surrealismo no ha sido una escuela literaria más y sólo puede entenderse si se le acepta como desesperada tentativa por convertir la poesía en sistema de vida. En los mejores de los que, pasajera o más prolongadamente, adhirieron al movimiento encontraremos, por consiguiente, expresiones tan diversas y llenas de contrastes, oposiciones y paradojas como en la vida misma.

El caso Moro es complejo no únicamente por cuestiones de clasificación o nomenclatura literaria. Alcanzó excelencia, a la vez, en la pintura y en la poesía, y sería difícil precisar en cual se hallaba más a gusto, cuál practicó con más constancia o en cuál tuvo sus logros mejores. Por otra parte, como poeta lo fue tanto en español como en francés. Este problema del bilingüismo de Moro es ignorado sin excepciones. Quienes comentaron su poesía francesa, siempre extranjeros, lo hicieron —salvo Coyné que sí es autor de una exégesis, aunque bastante personal, que abarca su vida y buena parte de su obra en ambos idiomas— a propósito de alguna edición de sus poemas (tales Xavier Villaurrutia, Mme Noulet, Alice Rahon, Marguerite Wencellius), y nunca tocaron el tema. Aparentemente encontraban muy natural que un peruano educado en Lima escribiera, a partir de determinada fecha, casi exclusivamente en francés. ¿Cómo consiguió que no se notara que no lo hacía en su lengua materna, cómo pudo identificarse de tal modo con el nuevo medio de expresión que llegó a escoger entre los recursos de éste aquéllos sutilísimos de las aliteraciones y otras figuras basadas exclusivamente en semejanzas y juegos fonéticos completamente imposibles de transferir a otro idioma? (Recordamos, por ejemplo el poema intitulado "Baudelaire", de la colección inédita *Pierre de sa'eils*, en que la separación silábica del nombre del poeta inspiraba una serie de imágenes con resonancias tan justas como imprevistas).

Es un misterio para nosotros las circunstancias por las cuales Moro llegó a adoptar el francés como lenguaje preferido para su experiencia poética. Los que le conocimos íntimamente conjeturamos que no fue proceso fácil ni deliberado. Moro arribó a Francia en 1925, sin más conocimiento —sospechamos— del idioma de ese país del que pudo adquirir en un colegio limeño, no regido por personal docente francés, un alumno quizás no muy estudioso. Había escrito hasta entonces poemas en español y continuó haciéndolo hasta 1928, como atestiguan diversos poemas de esa fecha recogidos por Coyné (uno solo de ellos ya publicado en *Amauta*, abril de 1928, aunque con otro título). Todavía Moro, a

pesar de algunos aciertos y el evidente tono peculiar suyo, parecía no haber encontrado la expresión que correspondiera mejor a sus intuiciones, percepciones o presentimientos. Además, según nos confió el propio Moro, el primer encuentro con París fue penoso, desesperante, colmado de angustia y perplejidad. Sabemos que Moro era propenso a tejer una tupida red de relaciones afectivas con las personas y el ambiente que le rodeaban. Pudo racionalmente aceptar, al alejarse de Lima, la necesidad de esa evasión para el desarrollo y formación plena de su personalidad y tomar la decisión irrevocable del viaje, pero esos lazos —imaginarios o reales— fueron difíciles de desatar, sólo podrían borrarse con la adaptación al nuevo ambiente, con su reemplazo por otra serie de ligámenes afectivos igualmente absorbentes e imperativos.

No es ésta una fantasía interpretativa nuestra. Apelaremos al mismo Moro quien con mucha lucidez describió una experiencia análoga, aunque referida, esta vez, a México, a donde había emigrado en 1938. Resumiendo su experiencia mexicana (ocho años en ese país) diría en diciembre de 1946 lo siguiente:

Recién llegado a México, arrancado, una vez más, a lo familiar, a lo entrañable, trataba de establecer contactos, mejor que establecer, prolongar realidades ya conocidas antes de adentrarme en la realidad de este país, que tanto amo ahora y cuya aceptación me iba a ser tan dolorosa, hasta adquirir en mi los caracteres que hoy tiene de tierra de elección, de amor intenso y de comunicación perfecta de clima, de reflejos, de intimidades. Ahora puedo vivir plenamente las mañanas pródigas de México, su sabor escondido, el que no se encuentra en ninguna guía de turistas, aquel sentido inefable que tan pocos viajeros conocen si no es a fuerza de vivir en un país y si ese país al cabo de los años se descubre justificar la residencia y la espera. (Los anteojos de azufre, pág. 61.)

Tampoco en París se dejaría Moro atraer por lo superficial: nostálgico de "lo familiar, lo entrañable", trató pacientemente, penosamente, de adentrarse en la realidad de ese país, de descubrir aquello que justificaría la residencia y la espera. No creemos por ello engañarnos si suponemos que uno de los vehículos que hizo posible la comunicación, quizás el decisivo y determinante, fue el de la literatura francesa, sobre todo, el de su esplendorosa poesía moderna: el amor por Nerval, Rimbaud y Lautréamont, por Baudelaire y Mallarmé y, en este siglo, por Apollinaire, Raymond Roussel, Breton y Tzara, en especial, por su predilecto, Pierre Reverdy; le harían adoptar su idioma para la expresión poé-

tica, exaltarse y sentirse a sus anchas tratando de utilizar al máximo las posibilidades inéditas que le ofrecía un idioma tan diverso del nuestro. Luego, la adhesión al surrealismo sellaría definitivamente esa aceptación mútua del poeta y su nuevo ambiente.

Esperemos que un espíritu afín estudie algún día las relaciones —semejanzas y divergencias— existentes entre los poemas españoles y franceses de Moro, que otro nos aclare cómo las necesidades de expresión pudieron diversificarse, con parejo vigor, en una misma persona, entre la poesía y la pintura. El análisis crítico de la obra de Moro está por hacerse y ojalá la traducción de las páginas que ahora publicamos y esta nota estimulen a ese fin.

Pero no podríamos terminar sin una última atingencia: ¿qué relación guardaría este poeta peruano, que escribía en francés y se sentía en México como en su propia patria, con respecto a su país de origen? Le hemos visto en París o México nostálgico de lo "familiar", de lo "entrenable"; no nos sorprenderá así hallar que en su tierra fue disconforme, exigente y quejoso de una realidad que no concordaba en absoluto con el esplendor de su imaginación o el rigor de sus principios morales y estéticos. Moro, además, estaba siempre, por temperamento, a la expectativa, andaba siempre al acecho de lo que le deparaba el destino, de lo que el azar le proveía —el pelo único de la fortuna, del amor o de la poesía, que casi nunca conseguimos coger— y así pudo declarar en 1948, en vísperas de su regreso al Perú, que ese viaje sería una aventura: "voy de nuevo a lo desconocido..." declaró (*Los anteojos de azufre*, pág. 92). Era como el juego del que pierde gana, del que es capaz de reconocerse en lo cotidiano invisible (por siempre presente).

Moro no renegó nunca de su pasado ni de su tradición, aunque él podría decir que *su* pasado, que *su* tradición no tenían porqué ser los *nuestros*. En unas líneas postrimeras y que aparecieran póstumamente en *L'art magique* de André Breton y Gerard Legrand (París 1956), le vemos reconocerse esas raíces profundas (por tanto invisibles) en un paisaje concreto y en una antigua cultura aun viva para él. *No en vano —leemos allí— he nacido cuando miles y miles de peruanos están todavía por nacer, en el país consagrado al sol y tan cerca del valle de Pachacámac, en la costa fértil en culturas mágicas, bajo el vuelo majestuoso del divino pelícano tutelar*".

No en vano, añadiremos nosotros, supo teñir con esa magia su pintura y su poesía.]

El sentido del tiempo en la poesía de César Vallejo

por MARIANO IBERICO

UNA investigación muy instructiva es la que consiste en buscar el sentido del tiempo en la obra de los grandes poetas. Y esto, porque dicha investigación puede permitirnos alcanzar, al par que una cierta iluminación en la tremenda problemática del tiempo, una viva intuición en la hondura más auténtica de la realidad poética, toda vez que el tiempo, como estructura esencial de la ontología humana, está en la base, en la raíz, de toda obra del hombre y, por ende, de la poesía en que su ser a la vez que se interioriza y se encuentra, sale de sí y enigmáticamente, se expresa.

Doble interés metafísico y estético que se acentúa cuando se trata de la obra de César Vallejo, poeta genial cuya vivencia llega a niveles de una sorprendente profundidad y cuyo lenguaje en su propia desconcertante libertad, encierra extraordinarios poderes de conmoción anímica. Pero esa investigación en los dominios poéticos de Vallejo no es fácil, porque el lenguaje del poeta, aunque repercute intensamente en la sensibilidad, no tiene nada de convencional, y así no se presta a la reducción intelectual propia del pensamiento crítico. Hay en esta poesía un residuo irreductible y que sólo el lector directo puede acaso recoger en su áurea pureza.

Cuando se ha leído todo lo que se posee de la obra poética de Vallejo, y cuando, por decirlo así, se le reúne mentalmente para contemplarla en su conjunto, se tiene la impresión de encontrarse ante una vasta y compleja sinfonía, llena de grandes acordes y de agudas y desgarradoras disonancias, que son como fisuras o erosiones en la continuidad de la emoción. Esas

erosiones, esos surcos fueron en la subjetividad del poeta, trágicas rupturas de las fibras sensibles, que produjeron y dejaron oscuros sentimientos de extrañeza, de angustia, de puzante, desesperada interrogación. "Yo no sé".

¿Cómo percibir en esa música de claro-oscuro el sonido del tiempo? Desde luego nos servirán de guía las palabras tiempo, pasado, presente, futuro, hoy, mañana, siempre, etc. Pero no nos detendremos en esta semántica y seguiremos buscando la huella del tiempo en las articulaciones del pensamiento y en las perspectivas afectivas de la nostalgia y del anhelo. Trataremos de ir de la exterioridad de la palabra a la interioridad de los movimientos anímicos; y así intentaremos aproximarnos a la raíz de una temporalidad original. Original en doble sentido: como algo primordial, anterior, y como algo inherente a la peculiaridad creativa de una poesía y de una vida.

Siguiendo este criterio metodológico empezaremos nuestra exégesis examinando el poema número II de "Trilce" que comienza con las palabras tiempo, tiempo y contiene estos versos:

Bomba aburrída del cuartel achica
tiempo tiempo tiempo tiempo.

En los cuales se identifica el tiempo con la repetición, la monotonía, el aburrimiento, y en los que, además, se contiene una alusión muy significativa a la función acumulativa del tiempo: "achica tiempo". Sólo que se trata de un tiempo desnudo, vacuo que se acumula cuantitativamente a sí mismo con su aburrimiento, su tedio, su hastío.

En este tiempo el "era" y el "mañana" se diluyen, se pierden en un presente homogéneo sólo punteado por la cadencia de la bomba que achica el tiempo. Y ese tiempo "Se llama Lomismo". Un Lomismo desértico en que el aburrimiento puede convertirse en desesperación y la monótona cadencia en intolerable tortura. "Que se llama cuando Herizamos".

Y aquí surge una pregunta: ¿este tiempo desnudo, puro, es el tiempo primitivo, elemental que subtiende como fondo

ontológico la existencia del ente?, ¿o sólo es una forma superficial, digamos periférica del tiempo real?.

Sea cual fuere la respuesta a estas preguntas, encontramos en la vivencia temporal de Vallejo un tiempo de mayor eficacia poética. Es un tiempo caracterizado por su gravitación hacia el pasado maternal e infantil. A este tiempo le llamamos maternal, no solamente porque en él la imagen dominante es la madre, sino principalmente porque la madre, o mejor la maternidad, es el símbolo poético y mítico de su fecundidad y de su dulzura. Este tiempo maternal es benigno y productivo, al contrario del tiempo que le sucederá. Y su productividad no se agotará en el espacio del mero pasado, ya que ella constituirá una provisión de amor para los tiempos amargos que vendrán.

En la sala de arriba nos repartías
de mañana, de tarde la dual estiba
Aquellas vivas hostias de tiempo, para que ahora nos
sobrasen.

Pero ida la madre, aquella "tierna dulcera de amor",

Nos van cobrando todos
el alquiler del mundo donde nos dejás
y el valor de aquel pan inacabable.

(*Trilce XXIII*)

Los poemas en que Vallejo evoca este tiempo maternal están llenos de delicado lirismo, de honda y nostálgica emoción. Algunos como la poesía LXV de Trilce en que llama a la madre "muerta inmortal", son sencillamente admirables. Pero no podemos detenernos en su análisis, dada la índole de este estudio, dirigido especialmente a estudiar en la obra del poeta el sentido del tiempo más que el contenido que diríamos material de su poesía. Y así, en esta perspectiva, sólo consideramos este fondo lírico como un miembro en la articulación temporal del poeta, como un momento que debía engendrar dialécticamente su contrario, como un ayer del que debía salir un presente de orfandad y de tristeza, de inútil, de inacabable espera.

A este presente le llamamos tiempo de la derelicción, porque en él el poeta, desprendido de la matriz que lo abrigaba y lo nutría, cae en el desamparo en que, solo, abandonado, huérfano, tendrá que afrontar los "golpes", las injustas agresiones del destino, de la vida.

Le pegaban todos sin que él les haga nada
le daban con un palo y duro
también con una soga, son testigos
los días jueves y los días húmeros,
la soledad, la lluvia, los caminos.

(*Poemas Humanos*)

Dos son, a mi entender, las características de este tiempo de la derelicción: el esperar sin esperanza y el sentimiento de la muerte, la cual no es únicamente el término final de la vida, sino algo contemporáneo, inserto, como una oscura palpitación, en el propio devenir del ser humano.

El esperar sin esperanza implica un vacío temporal, algo así como un no ser del vivir presente, puesto que se vive esperando. Una característica ontológica interesante de este esperar es que su objeto intencional es algo ignorado, incierto, aunque quizá esconde en su fondo el dolor. A veces parece ser la espera de lo que no vendrá. De todos modos esa extraña espera de bien o de mal, instaura en la vivencia temporal de Vallejo un cierto futurismo ante cuya desolada perspectiva, el corazón se impacienta y se angustia.

Hasta cuándo estaremos esperando
lo que no se nos debe.
Hasta cuando la cena durará.

(*Los Heraldos Negros, La cena inacabable*)

Al tratar del sentimiento de la muerte como integrante de la conciencia del tiempo en la poesía de Vallejo, deberíamos definir lo que el poeta entiende por muerte, toda vez que esa

idea no se ofrece con plena nitidez en su pensamiento. Y así, en ese empeño no pudiendo reducir la idea o la vivencia de la muerte en el mundo poético de Vallejo a un esquema conceptual, trataremos de definirla simbólicamente y nos atreveremos a decir que según Vallejo la muerte no es únicamente la mera terminación final de la vida, sino algo así como una caída a una profundidad y a una oscuridad sin salida, y lo que es peor, sin sentido. Siendo tal la impregnación de la temporalidad vallejana en el sentimiento de la muerte que el poeta podría suscribir alterándolo ligeramente, el verso del poeta español y declarar: "el tiempo es largo morir".

A todo lo cual añadiremos que el objeto incierto de este esperar sin esperanza al que acabamos de aludir, y, en el fondo el objeto final de este largo morir es, acaso, la muerte liberadora, la gran muerte, la verdadera, la última. Leemos en el extraordinario poema "La cena miserable":

Hay alguien que ha bebido mucho y se burla
y acerca y aleja de nosotros como negra cuchara
de amarga esencia humana, la tumba...
y menos sabe
hasta cuándo la cena durará.

(Los Heraldos Negros)

En el poema "Agape" leemos este verso misterioso: "Hoy he muerto qué poco en esta tarde". Verso que podría interpretarse erróneamente en el sentido de que el poeta vivió esa tarde una vida plena de la que estaba excluida, sino totalmente, a lo menos en gran parte, la muerte. Pero esa interpretación no sería legítima, porque al contrario —y esto se infiere muy claramente del contexto— lo que el poeta quiere indicar es que esa tarde fue infecunda, inánime; en suma que fue una tarde de poca vida porque de poca muerte.

El acompañamiento de la muerte que suena como una nota en el acorde o mejor en la discordancia de la vida lo encontramos expresado admirablemente en el poema "Palmas y Guitarra" donde leemos estos versos.

Y cenemos juntos y pasemos un instante de vida
a dos vidas y dando una parte a nuestra muerte.

Y estos otros:

Qué me importan los fusiles
si la bala circula ya en el rasgo de mi firma?

Qué te importan a tí las balas
si el fusil está humeando ya en tu olor?.

En este admirable poema se conjugan dos motivos: el motivo del desdoblamiento puesto que el poeta le dice a su compañera de cena "trae por la mano a tu cuerpo", y el de la simultánea presencia y ausencia de la muerte. La presencia de la muerte infunde en nuestra vida un oscuro sentido de ausencia que hace que estemos divididos entre nuestra presencia y nuestra ausencia y que así tan sólo nos encontramos en la unidad sin división cuando hayamos salido, partido de esta vida al más allá de la vida.

Hasta cuando volvamos. Hasta entonces.
Hasta cuando partamos, despedámonos.

(Poemas Humanos)

O lo que es lo mismo, despedámonos hasta cuando el absoluto final de la muerte suprima esta dualidad, esta unidad dividida de vida y de muerte en que vivimos.

Hay en la poesía de Vallejo una cierta erótica de la muerte, o mejor acaso, una cierta erótica de la tumba, la cual es asimilada en varios poemas al sexo de la mujer y, como tal constituida en objeto de deseo y a veces de melancólica ternura. Lo demuestran, entre otros, los versos que siguen:

La tumba es todavía
un sexo de mujer que atrae al hombre.

(Los Heraldos Negros)

Expresiones cuyo sentido se confirma con el contenido de la siguiente estrofa:

De rodillas mi terror
y de cabeza mi angustia .
Madre alma mía
Hasta que un día sin dos,
Esposa Tumba,
Mi último yerro de él son
de una víbora que duerme,
padre cuerpo mío...

(Poemas Humanos)

Pero la erótica de la muerte, representada por la tumba no se reduce a esta sexualidad material representada por la fúnebre morada. Al contrario, la trasciende no sólo porque la muerte es, en la poesía de Vallejo, un valor que promueve la vida a un plano de espiritualidad, sino concretamente, porque en un sentido místico y escatológico, la tumba aparece como la unidad final —que por eso mismo sería primordial— en que las almas comulgarán en el amor. Y así dice en un notable poema lleno de un sentido ontológico de la muerte:

...Dulce es la tumba
donde todos al fin se compenetran
en el mismo fragor
Dulce es la tumba en que todos se unen
en una cita universal de amor.

(Los Heraldos Negros)

Lo cual implica una cierta concepción circular de la vida, que se desprende como individualidad del claustro materno, y se reintegra en la tumba a la unidad original e indivisa de la cual, como diría Plotino, habría caído.

Pasando ahora a examinar los caracteres formales de la temporalidad en la poesía de Vallejo, encontramos en primer lugar un fenómeno de arritmia consistente, como la dolencia

cardíaca que nos sirve de modelo, en una perturbación en la frecuencia de la onda temporal, literalmente en una alteración del ritmo con que pulsa la vida. Puede también decirse que la arritmia consiste en el paso brusco de la aceleración al retardo o viceversa, o en la interrupción o discontinuidad en el pulso normal del tiempo.

Ya nos ilustra sobre la desconfianza del poeta hacia el ritmo monótono, cuya cadencia uniforme no acelera ni retarda, el siguiente verso de *Poemas Humanos* en que el tiempo real, biológico, aparece como el contrario del que miden mecánicamente los relojes; según lo cual el tiempo de la vida y el tiempo mecánico de los relojes serían dos formas radicales opuestas de la temporalidad.

El tiempo tiene un miedo ciempiés a los relojes.

Los versos del poema *Panteón*, de "*Poemas Humanos*":

Vi el tiempo generoso del minuto
infinitamente
atado locamente al tiempo grande,

nos permiten comparar la intensidad y la generosidad del minuto efectivamente vivido con la visión algo abstracta del tiempo grande; un tiempo al cual este minuto generoso se ve atado locamente, es decir con un algo de desesperación y de frenesí. En suma, se trataría de la inserción de un ritmo en otro diferente.

En fin, y para no citar sino las expresiones más significativas, los "golpes" de que habla Vallejo en el poema inicial de los *Heraldos Negros* y que dejan al hombre atónito y paralizado, o el dolor "perpendicular" del poema "*Los nueve Monstruos*" de *Poemas Humanos*, son evidentes y trágicas interrupciones en el ritmo del tiempo. Diríamos que esos golpes, esos dolores, esas muertes hienden como el rayo los estratos del alma, y que dejan misteriosos vacíos interiores hacia los cuales refluye nuevamente el tiempo como una resaca de amargura y de culpa.

Lo expuesto sobre la arritmia en la poesía de Vallejo no implica, empero, que la expresión verbal en sus poemas carezca de ritmo. Esa expresión —salvo unos pocos poemas en prosa— consiste en versos de catorce sílabas, heptasílabos, octosílabos, endecasílabos, etc., en suma en versos en que por lo general se siguen las reglas tradicionales de la acentuación y de la métrica y que se combinan en estrofas sometidas también, aunque con cierta libertad, a las formas conocidas de la composición. Y es que Vallejo poeta, es decir artista, ha superpuesto a la rítmica meramente vital de su vivencia inmediata, otro plano de una rítmica consciente, construída, que jerarquiza y disciplina los instantes de su temporalidad inmediata para los fines del efecto estético y de la comunicación espiritual. “Por encima del tiempo vivido, escribe Bachelard, existe el tiempo pensado”¹. Fórmula que nos ayuda a comprender la pluralidad de ritmos en la poesía de Vallejo y nos encamina a estudiar otros fenómenos temporales también perceptibles en ella e íntimamente conectados con su estructura rítmica. Y esos fenómenos serían la superposición de planos temporales y la transposición o interversión de los momentos del tiempo.

Nos referimos en primer término al fenómeno de la superposición que definido psicológicamente, consiste en vivir con simultaneidad varios planos de duración de ritmos diversos; como cuando, mientras leemos una página minuciosamente, nuestra atención escindida permite a nuestra imaginación o a nuestro pensamiento discursivo, atravesar, por encima de la lectura con el ritmo que le es inherente, espacios de duración que poseen sus propias frecuencias.

Además de la superposición general que hemos mencionado, entre el plano de la composición de intención estética y el meramente vital o psicológico, se encuentran en la obra poética de Vallejo otras numerosas expresiones de pluralidad temporal. Por ejemplo en los versos de “Poemas Humanos” que dicen

1 *La Dialectique de la Durée*, Paris 1950, pág. 17.

Y si luego encontramos,
de buenas a primeras, que vivimos,
a juzgar por la altura de los astros,
por el peine y las manchas del pañuelo.

En los cuales es fácil percibir coexistencia de dos planos de tiempo: uno el plano de la vida, el plano biológico, corpóreo, y otro, el plano superior del "darse cuenta", del pensamiento separado, planos que sólo coinciden en un momento dado, cuando en la altura de los astros, en las huellas visibles percibidas en los objetos íntimos, puede leer el poeta los signos de su duración subyacente.

El año del sollozo
el día del tobillo
la noche del costado
el día del resuello,

Son niveles de duración no necesariamente sucesivos, niveles de ritmos distintos que se pueden vivir juntos, así como se oyen de una vez las vibraciones diversas de un acorde o de una disonancia, tipos de simultaneidad que nos hacen evocar en su concordancia o en su disonancia estos versos en que Vallejo dice explícitamente:

Cuatro conciencias simultáneas
enrédanse en la mía.

(*Poemas Humanos*)

La exégesis que acabamos de realizar en lo relativo a la superposición de planos de tiempo, nos muestra con claridad la estructura vertical del tiempo, la misma que Bachelard considera como una dimensión del espíritu. Pero existe también un aspecto lineal, horizontal del tiempo, aquel en que se sitúan por orden sus distintas regiones: pasado, presente, futuro. En esa perspectiva horizontal a que el poeta alude en su poema "yeso" de los Heraldos Negros, encontramos también expresiones de una temporalidad compleja, no euclidiana, constituida

por fenómenos de interversión en que el recuerdo es esperado como si perteneciera al futuro (Poemas Humanos), en que se dice con evidente contradicción lógica "en cuanto sea tarde, temprano" (P.H.), en fin, expresiones en que el futuro aparece inserto literalmente en el pasado como la que se contiene en estos versos premonitorios:

Me moriré en París con aguacero
un día del cual tengo ya el recuerdo.

En *Trilce* (VI) leemos:

El traje que vestí mañana
no lo ha lavado mi lavandera.

Versos que podemos interpretar en dos sentidos contrarios y en el fondo equivalentes. Podemos imaginar que el pasado retrocede de su dirección natural y se instala en el futuro o que el futuro avanza tanto que llega a convertirse en pasado.

A todo lo cual debemos añadir que no tiene importancia para nuestro estudio el saber si estas transposiciones o intervenciones derivan directamente de una vivencia real del poeta, o si son figuras de intención meramente poética, artística. Y no la tienen por dos razones a saber: porque nuestro estudio versa justamente sobre el sentido del tiempo en la poesía de Vallejo y, lo que es más importante, porque toda expresión poética, cuando es verdaderamente auténtica y significativa, responde siempre a una forma interna, a alguna experiencia anímica, tal vez oscura o confusa que sólo la poesía puede revelar.

Esta exégesis analítica debe ser completada con una síntesis que permita construir un esquema capaz de hacernos percibir en sus elementos más simples y abstractos la estructura formal de la temporalidad en la poesía de Vallejo. Esa síntesis, pensamos, no puede ser realizada a base de fórmulas verbales, ya que éstas están determinadas por las posibilidades concretas, digamos materiales que constituyen sus objetos y que por

lo tanto carecen del grado de abstracción requerida. Por eso creemos que sólo los adverbios pueden servir a este propósito. Los adverbios son entidades gramaticales y lógicas que, en sí mismas, se refieren a la mera situación o a la mera función exentas de materialidad. Son conceptos funcionales, meras formas desnudas. Y de este modo resultan aparentes para definir, con prescindencia de los verbos —de los que no son inseparables—, ciertas relaciones, articulaciones, o modos de actuación de la mente. Criterio que, aplicado al sentido y a la vivencia del tiempo en la poesía de Vallejo, nos permite definirlo por los siguientes adverbios: todavía, siempre, nunca.

La vida de Vallejo discurre entre un pasado mítico dominado por la idea de la madre y un futuro cuya certidumbre es la tumba, por más que a veces se ilumina con reflejos que conciernen más que al destino personal del poeta, al miraje de sus ideas y anhelos de transformación social. Entre esos extremos de la infancia y la tumba, el tiempo es un intervalo que llenan la nostalgia, la ansiedad, la espera. Y en él, el “todavía” es el suspenso, la espera, o la repetición crónica de Lo Mismo, el “siempre” es la ansiosa prolongación del “todavía”, el “nunca” es el siempre de la negación y de la ausencia. Y así, según el esquema de estas situaciones adverbiales se forma el tiempo, mejor dicho se constituye el tiempo en la personalidad de Vallejo, cuyo espíritu creador transforma este todavía, este siempre, este nunca, en la metáfora, ya intemporal de su poesía.

Es un error —inducido sin duda por la definición gramatical— el creer que el adverbio sólo es inteligible cuando se refiere o modifica la acción de un verbo determinado. Y es un error porque hay momentos en que los adverbios no se refieren a ninguna posibilidad verbal determinada ni menos a ningún adjetivo, sino que anuncian o definen situaciones límites que conciernen al ser como tal, en su más profunda intimidad, en su dramática división. A veces decimos: nada, siempre, nunca, y con esas palabras no pensamos expresar ningún modo local de nuestro hacer o de nuestro padecer, sino un modo ontológico, si preferimos existencial, de nuestra existencia. Y resul-

ta que estos adverbios o locuciones adverbiales son a la vez las más abstractas y las más concretas expresiones de la realidad humana. Las más abstractas, porque tomadas en sí mismas pueden convenir a todas las posibilidades verbales; las más concretas porque revelan y traducen el ser mismo del hombre en su confrontación con el mundo, el destino y la muerte. Y así Vallejo, gracias al empleo tan significativo y sugerente de las formas adverbiales, nos ayuda a vislumbrar no sólo su sentido del tiempo, sino su sentido general de la vida y del ser.

*

El estudio sobre el tema del tiempo en la poesía de Vallejo nos conduce a consideraciones de un orden más general.

Si se define el tiempo como un orden de sucesión que implica irreversibilidad, cabe preguntar: ¿es qué pertenecen todavía a la esfera del tiempo ciertas situaciones o vivencias en que parece que el fue, el es, el será abandonan las posiciones que les corresponden y emigran hacia otras regiones y se entremezclan y confunden perdiendo así sus caracteres diferenciales? Es claro que, si excluimos de la comprensión del concepto de tiempo estas situaciones —que se dirían anómalas— desaparece el problema y la idea del tiempo recobra su claridad geométrica, lineal en que se sitúan por orden: pasado, presente, futuro.

Pero si impulsados por una exigencia más fuerte e instados por el imperio que las palabras ejercen sobre la mente, decidimos incluir dentro del tiempo estas transposiciones, estas intervenciones e interferencias, entonces estaremos obligados a buscar una nueva definición que abarque así el tiempo lineal, euclidiano, como el tiempo confuso en que los planos y las regiones temporales se entremezclan y confunden.

Ante esta exigencia no nos atreveremos a proponer una definición lógica por género próximo y diferencia específica, pero sí intentaremos señalar algunos caracteres que convengan de modo general, a las posibles variedades de esta forma del ser

del hombre que llamamos tiempo; y esos caracteres serían los siguientes:

- 1º Separación, distancia entre las regiones temporales.
- 2º Reunión en el presente de las regiones separadas.
- 3º Profunda relación de solidaridad entre el dolor y el tiempo.

1º Toda idea de tiempo implica separación, la misma que puede ser vivida o pensada como separación, de lo ya sido o como separación de lo que ha de venir. Vivir en el tiempo es vivir en una constante separación. Algo de nosotros mismos, se separa incesantemente de nuestro ser actual y se aleja cada vez más creando esa zona de ausencia que llamamos pasado. A la vez que asistimos al continuo alejamiento del pasado, nos parece que avanzamos hacia algo, y lo que en el fondo da lo mismo, nos parece que ese algo se acerca a nosotros hasta instalarnos por fin en nuestra actualidad, la cual huirá también hacia el pasado mientras que un nuevo advenimiento viene a reemplazarla haciéndose presente. A ese algo perseguido, esperado o temido le llamamos futuro; y en su vivencia hay una cierta falacia, toda vez que el futuro no preexiste a su cumplimiento, y es en verdad un mero inexistente que, por obra de la imaginación, se constituye en objeto intencional del temor o de la esperanza.

2º El presente es la conciencia, entendida como el contenido explícito, patente de la vida anímica; desde luego, conciencia del cuerpo con la inmensa variedad de las sensaciones, y luego intuiciones, imaginaciones, concepciones, sentimientos etc.; y lo que nos interesa especialmente en esta investigación: conciencia de la separación temporal de que hemos hablado pero a la vez, conciencia compleja que implica reunión de lo "sido" con el "es" y el "será", de modo que en el presente asistimos a la condensación de toda nuestra vida en un instante fugitivo y denso. El fue se une al presente en la evocación y el recuerdo, el futuro se anuncia como anticipación y también

profecía, y ambos se combinan entre sí y con la incesante novedad del devenir anímico. Y el tiempo humano es eso: una fluencia en que las dos perspectivas opuestas de lo sido y de lo no venido se reúnen y se oponen en un punto, el presente, que es a la vez movable y fijo: movable porque pasa, y fijo porque es el eterno lugar de reunión en que los dos inexistentes de la existencia aparecen en su realidad y en su falacia.

Pero no nos imaginemos que con lo expuesto hemos alcanzado una noción cabal de este elemento del tiempo. Es en realidad imposible formarse un concepto claro, perfecto del presente; y lo es porque se trata de una situación contradictoria. En efecto, el presente, es, por esencia, instantáneo, inextenso. Y lo es por una razón muy simple a saber: que el tiempo pasa, fluye de un modo continuo, irrestañable y que por consiguiente, no pudiendo detenerse, excluye toda posibilidad de permanencia, de estabilidad, es decir toda posibilidad de un presente que no sea instantáneo, inextenso. Y sin embargo, nosotros ni vivimos ese presente instantáneo, sino un presente que retiene el pasado en el umbral mismo de la ausencia, que anticipa el futuro y lo vive como si ya se hubiera cumplido, y que de esta suerte resulta ser un presente durable. No vivimos puntos de tiempo sino masas de tiempo. Y así *sabemos* que el presente es instantáneo, pero lo experimentamos como susceptible de una cierta permanencia. Sino fuera así, nunca hablaríamos del paso lento de las horas: si lo hacemos es porque nos parece que el tiempo se detiene en nosotros o ante nosotros. Todo lo cual explica en fin, que el presente se resiste no sólo a ser definido sino a ser descrito fenomenológicamente de modo coherente y preciso.

En este estado mixto, el presente, en lugar de incesante muerte y resurrección, se concibe que puedan darse intervenciones, desplazamientos, confusiones de las regiones del tiempo sobre todo en momentos de exaltación poética o en situaciones de tipo alucinatorio. Pero todos estos estados pertenecen al tiempo, porque todos están afectados de un signo que es como la marca de su origen y porque nos permiten vivir desde

nuestro presente vastas zonas de nuestra propia ausencia. Y en realidad el tiempo es eso: un juego de presencia y ausencia, en que la presencia fuga hacia la ausencia y en que esta reaparece transfigurada en una suerte de presencia segunda.

Ilustraremos lo expuesto citando algunos versos de Vallejo:

Me moriré en París con aguacero
un día del cual tengo ya el recuerdo.

El traje que vestí mañana
no lo ha lavado mi lavandera.

3º Existe una profunda relación de solaridad entre el tiempo y el dolor, entendido éste como sufrimiento, angustia, temor, hastío, en fin como toda manifestación consciente que quisiera evitar, suprimir o atenuar nuestro espontáneo sentimiento de la vida. El dolor es siempre tiempo; ora sea superado por la esperanza, la resignación o la aceptación heroica, ora conduzca a la desesperación o a la voluntaria auto-abolición del sufrimiento, caso extremo este último en que la víctima siente tan intensamente la unión entre el dolor y la vida que sólo puede librarse de su imperio suprimiendo la vida es decir el tiempo.

Nietzsche, que había ahondado tanto en el misterio trágico de la condición humana, escribió en el Zarathustra IV estos versos en que la esencia temporal del dolor es puesta de relieve por contraste con el anhelo de eternidad propia del júbilo:

El Universo es profundo,
más profundo que lo que piensa el día.
Profundo es su dolor,
el goce es más profundo que el mal del corazón.

El dolor dice: acaba y pasa.
Pero todo goce quiere la eternidad
—quiere la profunda, profunda eternidad.

En el dolor humano existe la tendencia a suscitar las visiones ideales del paraíso perdido y del paraíso por conquistar.

Visiones que en la conciencia religiosa guardan profunda relación con el sentimiento de la culpa orientada al pasado y con el de la salvación orientado al futuro, entre cuyos extremos el dolor se tiende como un intervalo expiatorio. De todos modos el dolor es tiempo y siempre entreteje sus fibras con el recuerdo, el temor y la esperanza. A veces el sufriente llama hacia sí a la muerte y, dominado por el hastío y la angustia, mira con impaciencia el lento discurrir de las horas.

Nos lo sugiere Vallejo cuando escribe:

Hasta cuando la cena durará.

Es conocida desde antiguo la relación fundamental entre la música y el dolor; y se suele citar la frase de F. Torrefranca, certera en el concepto, bella en el lenguaje que dice: "*La música pronunzia sempre la parola: Dolore.*"¹

Y pues la música es la expresión más auténtica y directa del dolor, ¿no será que esta inspiración trágica de la música no sea en realidad otra cosa que la transposición al plano de la creación lírica del parentesco ontológico más profundo entre el dolor y el tiempo?.

Pero existe otro principio relativo a la fecundidad del dolor, principio que podría formularse como sigue: el dolor, inmerso en el tiempo, tiene una vocación de eternidad, la misma que se cumple mediante la realización de la vida y de la obra perfectas en las esferas del arte, la santidad, el heroísmo o la ciencia. Vallejo como Dostoyevski sabía y sentía que la vida es contradicción, dolor. Pero al igual que el novelista, el poeta supo fundar en esa experiencia la eternidad de su obra.

1 *La vita musicale dello spirito*. Torino 1910. pág. 168.

Poemas

por BLANCA VARELA

Valses

NO sé si te amo o te aborrezco
como si hubieras muerto antes de tiempo
o estuvieras naciendo poco a poco,
penosamente, de la nada, siempre.

Porque es terrible comenzar nombrándote
desde el principio ciego de las cosas,
con colores, con letras y con aire.

Violeta, rojo, azul, amarillo, naranja,
melancólicamente,
esperanzadamente,
absurdamente,
eternamente.

Una mujer joven y su hija muy pequeña (las recuerdo perfectamente, la niña tenía un abrigo rojo sucio y pesadas botas de goma) me empujaron para ser las primeras en presenciar el espectáculo.

Yo estaba en Bleeker Street, con un pan italiano bajo el brazo. Primero escuché sirenas, luego cerraron la calle que dejé atrás. Alguien se había arrojado por la ventana.

Seguí caminando. No pude evitarlo. Iba cantando.

"Mi noche ya no es noche por lo oscura".

A unos cuantos pasos de esa esquina, de esa casa, bajo esa misma ventana alta y negra, la noche anterior había comprado salchichas y cebollas. Era una noche

muy fría, tres muchachos tocaban jazz en la acera y un escocés con barba, un escocés auténtico, llevaba por el talle a una menuda japonesa. Parecían verdaderamente enamorados.

Esta mañana también era muy fría. Había nieve sucia, irreconocible. Un ebrio dormía profundamente, como un ángel, en la escalera de un sótano. Al lado, en la vitrina de una tienda de modas, un formidable sol de cartón sonreía.

Vienes entonces desde mis entrañas,
como un negro, dulcísimo resplandor,
así, de golpe.

Un río de colores entre sombras,
sombras que me deslumbran,
colores que me ciegan,
criaturas del alma.

Naces como una mancha voraz en mi pecho,
como un trino en el cielo,
como un camino desconocido.

Mas luego retrocedes, te agazapas
y saltas al vacío
y me dejas al filo del océano
sin sirenas en torno,
nada más que el inmundo, el bellissimo azul,
el inclemente azul,
el deseo.

“Juguete del destino”

El negro me dió alcance:

—Give me a quarter.

—No hablo inglés, no tengo plata.

La palma de su mano extendida era rosada y la línea de la vida parecía un corte, una cicatriz que se perdía bajo el puño deshilachado.

—*No entiendo.*

—*Give money... Son of a gun.*

Me alejé. Se quedó parado, con las piernas abiertas, hundidas entre la nieve sucia, maldiciéndome.

Al voltear la esquina encontré la plaza desierta.

Hedores y tristeza
devorando paraísos de arena,
sólo este subterráneo perfume
de lamento y guitarras
y el gran dios roedor
y el gran vientre vacío.

“Tu débil hermosura”

(¿Cuál de tus rostros amo,
cuál aborrezco?
¿Dónde nací,
en qué calle aprendí a dudar,
de qué balcón hinchado de miseria
se arrojó la dicha una mañana,
dónde aprendí a mentir,
a llevar mi nombre de seis letras negras
como un golpe ajeno?)

Había un sol débil sobre Washington Square, muy débil. Los árboles parecían alambres retorcidos y luego estirados a la fuerza; como si los hubieran puesto entre dos vidrios amarillos. Desde lejos me hacían pensar en delicadas columnas vertebrales de insectos. Bonita cosa: huesos de insectos.

El bar que había frente a casa estaba cerrado con un inmenso candado negro. Me dí cuenta de que era domingo.

Siempre amé, lo confieso.
tus paredes aladas, transparentes,
con enredáderas de campanillas,
como en Barranco, cuando niña,
miraba a una pareja besarse bajo un árbol.

Tras la ventana adoraba mi fiebre,
mi enfermedad llena de espejos
donde yo era todo a un tiempo:
el árbol, la caricia,
la sombra que ocultaba el rostro de los amantes
y la tarde abriéndose como una fruta otoñal
sobre el acantilado, a la izquierda,
como para enseñarme que el crepúsculo
llega primero al lado del corazón.

Hogueras en un huerto
donde las horas danzaban sin prisa.
El minuto era eterno.
¡Qué misteriosas voces!
¿Por qué cantaban entonces?

*Esperé que cambiara la luz. Ningún auto venía.
Sólo un ciclista pasó cantando muy fuerte, con voz de
tenor. Tenía anteojos, una bufanda roja que flotaba,
y la voz salía como humo de su boca. La escuché hasta
que se perdió, cada vez más delgada y clara, en la larga
y estrecha calle de depósitos clausurados.*

*La última palabra que escuché fue corazón. Era
una canción de Frank Sinatra.*

*La plaza continuaba desierta. Miento. Muy lejos,
casi junto al arco, exactamente entre la fuente y el
arco, caminaba un ciego. Me di cuenta de que era
ciego porque llevaba un bastón blanco y tenía el aire
de no ir a ninguna parte.*

*Me puse los anteojos para ver bien al ciego. No
me había equivocado, estaba dando vueltas alrededor
de la fuente.*

"En tu recuerdo vivo"

Desde lejos, bajo el cielo del alma,
donde nacen palabras que el amor ilumina,
desde allí acostumbraba a cubrirte de joyas,
hiriendo tu invisible, descolorido seno
con mis dardos de fuego.

Con qué dulzura apartaba
ese velo de lágrimas ausentes
y descubría tu apretada boca,
imaginando tu risa,
el alba frente al puerto,
las gaviotas, tu bienvenida,
el sol recién nacido
y los viejos perfumes del mar.

Todo era tuyo en ese cielo,
maderas, roja sal y un abrazo
de negras cuerdas que el viento rasga sin prisa.
Y peces y estrellas y medusas,
y alguna barca con un nombre de niña
y la isla nacida tras el salto del bufeo.

*Crucé la calle y sentí que el cielo era más oscuro
a mi derecha.*

*A ese lado las torres más altas de Wall Street pa-
recían dibujadas con carbón, en un solo plano gris
lavado con delicadas marchas amarillas y rosas. Cues-
tión de óptica, parecían un decorado de teatro.*

*Sabía que estaban muy lejos y, sin embargo, me
parecía también que se inclinaban peligrosamente sobre
mi cabeza.*

*Las puertas de vidrio giraron y reflejaron todo: la
plaza, el sol débil, las torres, el bar cerrado; el semáforo.*

—Good morning Mrs. Szyszlo.

—Buenos días Joe.

—¡Nice weather!

—Si, Joe. Es un lindo día.

Hoy, prisionera en tu vértigo gris,
dentro de tí,
no sé si te amo o si aborrezco
el rosa exangüe de tu carne,
tu degollado resplandor,
el río de ojos muertos que jamás te posee,
su polvorienta melodía de guijarros,
el verano de frutas corrompidas,
tus llagas sin cubrir,
el negro milagro de tu frente
hinchada de vacío,
mendiga que me acosas con el corazón en los dientes
acusándome del crimen cometido en sueños.

No sé si te amo o te aborrezco
porque vuelvo,
sólo para nombrarte desde adentro,
desde este mar sin olas,
para llamarte madre sin lágrimas,
impúdica,
amada a la distancia,
remordimiento y caricia,
leprosa, desdentada,
mía.

Encontré

NO he buscado.
Por costumbre si escucho el canto de un pájaro
digo (a nadie) ¡vaya: un pájaro!
O digo ¿de qué color era?
Y el color no tiene en realidad importancia,
sino el espacio en que una inmensa flor sin nombre
se mueve,
el espacio lleno de un esplendor sin nombre,
y mis ojos, fijos, sin nombre.

Pintura

I

TRAS esa puerta tierra de siena
podría dormir la eternidad
como una planta de sombra en la ventana,
perfectamente verde e inútil
en medio de la oscuridad y el silencio.

La belleza tiene caminos extraños,
tiene poderes que aniquilan
todo momento que no sea éste,
el del olvido de la razón
que nos trajo hasta el umbral
de este recinto.

¿Qué queríamos?
Llevarnos algo fuera de la memoria,
algo que nos cubriera como la luz
frente a la cerrada oscuridad.

Yo sólo puedo hablar
de la existencia de esa puerta,
del ardiente color de unas ropas,
de la ingrata memoria del cuerpo.

¿Qué puedo decir
sino que es cierto esto y lo otro
y que es bello este Ucello?

II

Había dos niños
llorando ciegos en el aire amarillo de nápoles
y la sangre de res del hogar extinguido
y alguien llamaba,
sin descanso.

Imposible alisar el gas mortal de sus cabellos.

Miré el cielo,
la nube rectangular
sostenida por una sola columna
de rizado fuego.

Eso era el fin.
El sol ardía a mi espalda
perdido en el nuevo día.

Entonces crucé el umbral
y más allá de todo
pude llorar a ciegas en el aire amarillo de nápoles.

¿Qué importa un niño más en un Ucello?

Y digo

HOJA desnuda
temblando
en el aire primero de la mañana.

Recién nacida libertad.

De pie,
un hombre.
El mar.

Brazos abiertos,
incansable giro,
sabio amor
de infinitos labios.

La misma sed,
la sed misma.

El mar
jamás saciado.

El verdadero sol,
redondo sol,
inmensa boca,
negra sonrisa
sin aire.

Brillante soledad.

Cielo,
árboles,
bellos errores.

Recién nacida libertad.

Bajo la frente
un abstracto rubor.
Criatura de alguien,
aliento,
silencio de alguien.

Duda
incesante,
bajo el sol cierto.

La Casa Verde*

por MARIO VARGAS LLOSA

"Ce lieu de perdition projetait un éclat fantastique. On le désignait par des périphrases: "L'endroit que vous savez, —une certaine rue—, au bas des Ponts". Les fermières des alentours en tremblaient pour leurs maris, les bourgeoises le redoutaient pour leurs hommes, parce que la cuisinière de M. le sous-préfet y avait été surprise; et c'était, bien entendue, l'obsession secrète de tous les adolescents".

Gustave FLAUBERT

... Ella devuelve mi mirada inservible, la de hace apenas quince o veinte años cuando la casa verde envenenaba el cielo.

Mario BENEDETTI

FUE ASI que nació la Casa Verde. Su edificación demoró muchas semanas; los tablones, las vigas y los adobes debían ser arrastrados desde el otro límite de la ciudad y las mulas alquiladas por don Anselmo avanzaban lastimosamente por el arenal. El trabajo se iniciaba en las mañanas, al cesar la lluvia seca, y terminaba al arreciar el viento. En la tarde, en la noche, el desierto englutía los cimientos y enterraba las paredes, las iguanas roían las maderas, los gallinazos armaban sus nidos en la incipiente construcción y, cada mañana, había que rehacer lo empezado, corregir los planos, reponer los materiales, en un combate sordo que fue subyugando a la ciudad. *¿En qué momento se dará por vencido el forastero?*, se preguntaban los vecinos. Pero transcurrían los días y, sin dejarse abatir por los percances ni contagiarse por el pesimismo de conocidos y de amigos, don Anselmo seguía desplegando una asombrosa actividad. Dirigía los trabajos semidesnudo, la maleza de

* Páginas de la novela inédita del mismo nombre.

vellos de su pecho húmeda de sudor, la boca llena de euforia. Distribuía cañazo y chicha a los peones y él mismo acarreaba adobes, clavaba vigas, iba y venía por la ciudad azuzando a las mulas. Y un día los piuranos admitieron que don Anselmo vencería, al divisar al otro lado del río, frente a la ciudad, como un emisario de ella en el umbral del desierto, un sólido, invicto esqueleto de madera y de tierra cocida. A partir de entonces, el trabajo fue rápido. Las gentes de Castilla y de las rancherías del Camal, venían todas las mañanas a presenciar las labores, daban consejos y, a veces, espontáneamente, echaban una mano a los peones. Don Anselmo ofrecía de beber a todo el mundo. Los últimos días, una atmósfera de feria popular reinaba en torno a la obra: chicheras, fruteras, vendedores de quesos, dulces y refrescos, acudían a ofrecer su mercancía a trabajadores y curiosos. Los hacendados hacían un alto al pasar por allí y, desde sus cabalgaduras, dirigían a don Anselmo palabras de estímulo. Un día, Chápiro Seminario, el poderoso agricultor, regaló un buey y una docena de cántaros de chicha y los peones prepararon una pachamanca.

Cuando la casa estuvo edificada, don Anselmo dispuso que fuera íntegramente pintada de verde. Hasta los niños reían a carcajadas al ver cómo esos muros se cubrían de una piel esmeralda donde se estrellaba el sol y retrocedían reflejos escamosos. Viejos y jóvenes, ricos y pobres, hombres y mujeres, bromeaban alegremente por el capricho de don Anselmo de pintarrapear su vivienda de tal manera. La bautizaron de inmediato: *La Casa Verde*. Pero no sólo los divertía el color, también su extravagante anatomía. Constaba de dos plantas, pero la inferior apenas merecía ese nombre: un espacioso salón cortado por cuatro vigas, también verdes, que sostenían el techo, un patio descubierto, tapizado de piedrecillas pulidas por el río y un muro circular, alto como un hombre. La segunda planta comprendía seis cuartos minúsculos, alineados ante un corredor con balaustrada de madera que sobrevolaba el salón del primer piso. Además de la entrada principal, la Casa Verde tenía dos puertas traseras, una caballeriza y una gran despensa.

En el almacén del español Eusebio Romero, don Anselmo compró esteras, lámparas de aceite, cortinas de colores llamativos, muchas sillas. Y una mañana, dos carpinteros de la Gallinacera anunciaron: *Don Anselmo nos encargó un escritorio, un mostrador igualito al de "La Estrella del Norte" y ¡media docena de camas!*. Entonces, don Eusebio Romero confesó: *Y a mí seis lavadores, seis espejos, seis bacinicas*. Una especie de efervescencia ganó todos los barrios, una rumurosa y agitada curiosidad.

Brotaron las sospechas. De casa en casa, de salón en salón, cuchicheaban las beatas, las señoras miraban a sus maridos con desconfianza, los vecinos cambiaban sonrisas perplejas y, un domingo, en la misa de doce, el Padre García afirmó desde el púlpito: *Se prepara una agresión contra la moral en esta ciudad*. Los piuranos asaltaban a don Anselmo en la calle, le exigían hablar. Pero era inútil: *es un secreto*, les decía, regocijado como un colegial; *un poco de paciencia, ya sabrán*. Indiferente al revuelo de los barrios, seguía viniendo en las mañanas a *La Estrella del Norte* y bebía, bromeaba y distribuía brindis y pipos a las mujeres que cruzaban la Plaza. En las tardes se encerraba en la Casa Verde, a donde se había trasladado después de regalar a don Melchor Espinoza un cajón de botellas de pisco y una montura de cuero repujado.

Poco después, don Anselmo partió. En un caballo negro, que acababa de comprar, abandonó la ciudad como había llegado, una mañana al alba, sin que nadie lo viera, con rumbo desconocido.

Se ha hablado tanto en Piura sobre la primitiva Casa Verde, esa vivienda matriz, que ya nadie sabe con exactitud cómo era realmente, ni los auténticos pormenores de su historia. Los supervivientes de la época, muy pocos, se embrollan y contradicen, han acabado por confundir lo que vieron y oyeron con sus propios embustes. Y los intérpretes están ya tan decrepitos, y es tan obstinado su mutismo, que de nada serviría interrogarlos. En todo caso, la originaria Casa Verde, la mítica, ya no existe. Hasta hace algunos años, en el paraje donde fue le-

vantada —la extensión de desierto limitada por Castilla y Catacaos— se encontraban pedazos de madera y objetos domésticos carbonizados, pero el desierto, y la carretera que construyeron, y las chacras que surgieron por el contorno, acabaron por borrar todos esos restos y ahora no hay piurano capaz de precisar en qué sector del arenal amarillento se irguió, con sus luces, su música, sus risas, y ese resplandor diurno de sus paredes que, a la distancia y en las noches, la convertiría en un cuadrado, fosforescente reptil. En las historias mangaches se dice que existió en las proximidades de la otra orilla del Viejo Puente, que era muy grande, la mayor de las construcciones de entonces, y que había tantas lámparas de colores suspendidas en sus ventanas, que su luz hería la vista, teñía la arena del rededor y hasta alumbraba el puente. Pero su virtud principal era la música que, puntualmente, rompía en su interior al comenzar la tarde, duraba toda la noche y se oía desde la misma catedral. Don Anselmo, dicen, recorría incansable las chicherías de los barrios, y aun las de pueblos vecinos, en busca de artistas, y de todas partes traía guitarristas, tocadores de cajón, rascadores de quijadas, flautistas, maestros del bombo y la corneta. Pero nunca arpistas: él tocaba ese instrumento y su arpa presidía, inconfundible, la música de la Casa Verde.

—*Era como si el aire se hubiera envenenado* —decían las viejas del Malecón—. *La música entraba por todas partes aunque cerráramos puertas y ventanas, y la oíamos mientras comíamos, mientras rezábamos y mientras dormíamos.*

—*Y había que ver las caras de los hombres al oírla*— decían las beatas ahogadas en velos—. *Y había que ver cómo los arrancaba del hogar, y los sacaba a la calle y los empujaba hacia el Viejo Puente.*

—*Y de nada servía rezar* —decían las madres, las esposas, las novias—, *de nada nuestros llantos, nuestras súplicas, ni los sermones de los Padres, ni las novenas, ni siquiera los trisagios.*

—*Tenemos el infierno a las puertas* —tronaba el Padre García—, *cualquiera lo vería, pero ustedes están ciegos. Piura es Sodoma y Gomorra.*

—*Quizá sea verdad que la Casa Verde trajo la mala suerte*—decían los viejos, relamiéndose—. *Pero cómo se disfrutaba en la maldita.*

A las pocas semanas de regresar a Piura don Anselmo con la caravana de habitantes, la Casa Verde había impuesto su dominio. Al principio, sus visitantes salían de la ciudad a ocultas; esperaban la oscuridad, discretamente cruzaban el Viejo Puente y se sumergían en el arenal. Luego las incursiones aumentaron y a los jóvenes, cada vez más imprudentes, ya no les importó ser reconocidos por las señoras apostadas tras las celosías del Malecón. En ranchos y salones, en las haciendas, no se hablaba de otra cosa. Los púlpitos multiplicaban advertencias y exhortos, el Padre García estigmatizaba la licencia con citas bíblicas. Un Comité de Obras Pías y Buenas Costumbres fue creado y las damas que lo componían visitaron al Prefecto y al Alcalde. Las autoridades asentían, cabizbajas: cierto, ellas tenían razón, la Casa Verde era una afrenta a Piura, pero ¿qué hacer? Las leyes dictadas en esa podrida capital que es Lima amparaban a don Anselmo, la existencia de la Casa Verde no contradecía la Constitución ni era penada por el Código. Las damas quitaron el saludo a las autoridades, les cerraron sus salones. Entre tanto, los adolescentes, los hombres y hasta los pacíficos ancianos se precipitaban en bandadas hacia el bullicioso y luciente edificio.

Cayeron los piuranos más sobrios, los más trabajadores y rectos. En la ciudad, antes tan silenciosa, se instalaron como pesadillas el ruido, el movimiento nocturnos. Al alba, cuando el arpa y las guitarras de la Casa Verde callaban, un ritmo indisciplinado y múltiple se elevaba al cielo desde la ciudad: los que regresaban, solos o en grupos, recorrían las calles riendo a carcajadas y cantando. Los hombres lucían el desvelo en los rostros averiados por la mordedura de la arena y en *La Estrella del Norte* referían estrambóticas anécdotas que corrían de boca en boca y repetían los menores.

—*Ya ven, ya ven*—decía, trémulo, el Padre García—, *sólo*

falta que llueva fuego sobre Piura, todos los males del mundo nos están cayendo encima.

Porque es cierto que todo esto coincidió con desgracias. El primer año, el río Piura creció y siguió creciendo, despedazó las defensas de las chacras, muchos sembríos del valle se inundaron, algunas bestias perecieron ahogadas y la humedad tiñó anchos sectores del desierto de Sechura: los hombres maldecían, los niños hacían castillos con la arena contaminada. El segundo año, como en represalia contra las injurias que le lanzaron los dueños de tierras anegadas, el río no entró. El cauce del Piura se cubrió de hierbas y abrojos que murieron poco después de nacer y quedó sólo una larga hendidura llagada: los cañaverales se secaron, el algodón brotó prematuramente. Al tercer año, las plagas diezmaron las cosechas.

—*Estos son los desastres del pecado* —rugía el Padre García—. *Todavía hay tiempo, el enemigo está en sus venas, mántenlo con oraciones.*

Los brujos de los ranchos rociaban los sembríos con sangre de cabritos tiernos, se revolcaban sobre los surcos, profesaban conjuros para atraer el agua y ahuyentar los insectos.

—*Dios mío, Dios mío* —se lamentaba el Padre García—. *Hay hambre y hay misera y en vez de escarmentar, pecan y pecan.*

Porque ni la inundación, ni la sequía, ni las plagas detuvieron la gloria creciente de la Casa Verde.

El aspecto de la ciudad cambió. Esas tranquilas calles provincianas se poblaron de forasteros que, los fines de semana, viajaban a Piura desde Sullana, Paita, Huancabamba y aun Tumbes y Chiclayo, seducidos por la leyenda de la Casa Verde que se había propagado a través del desierto. Pasaban la noche en ella y cuando venían a la ciudad se mostraban soeces y descomedidos, paseaban su borrachera por las calles como una proeza. Los vecinos los odiaban y a veces surgían riñas, no de noche y en el escenario de los desafíos, la pampita que está bajo el Puente, sino a plena luz y en la Plaza de Armas, en

la Avenida Grau y en cualquier parte. Estallaron peleas colectivas. Las calles se volvieron peligrosas.

Cuando, pese a la prohibición de las autoridades, alguna de las habitantas se aventuraba por la ciudad, las señoras arrastraban a sus hijas al interior del hogar y corrían las cortinas. El Padre García salía al encuentro de la intrusa, desencajado; los vecinos debían sujetarlo para impedir una agresión.

El primer año, el local albergó a cuatro habitantas solamente, pero al año siguiente, cuando aquellas partieron, don Anselmo viajó y regresó con ocho y dicen que en su apogeo la Casa Verde llegó a tener veinte habitantas. Llegaban directamente a la construcción de las afueras. Desde el Viejo Puente se las veía llegar, se oían sus chillidos y desplantes. Sus indumentarias de colores, sus pañuelos y afeites, centellaban en el árido paisaje como corazas de crustáceos.

Don Anselmo, en cambio, sí frecuentaba la ciudad. Recorría las calles en su caballo negro, al que había enseñado coqueterías: sacudir alegremente el rabo cuando pasaba una mujer, doblar una pata en señal de saludo, ejecutar pasos de danza al oír música. Don Anselmo había engordado, se vestía con exceso chillón: sombreros de paja blanda, bufandas de seda, camisas de hilo, correa con incrustaciones, pantalones ajustados, botas de tacón alto y espuelas. Sus manos hervían de sortijas. A veces se detenía a beber unos tragos en *La Estrella del Norte* y muchos principales no vacilaban en sentarse a su mesa, charlar con él y acompañarlo luego hasta las afueras.

La prosperidad de don Anselmo se tradujo en ampliaciones laterales y verticales de la Casa Verde. Esta, como un organismo vivo, fue creciendo, madurando, hasta convertirse en fortaleza. La primera innovación fue un cerco de piedra, coronado de cardos, cascotes, púas y espinas para desanimar a los ladrones, que envolvía la planta baja y la ocultaba. El espacio encerrado entre el cerco y la casa fue primero un patiecillo pedregoso, luego un nivelado zaguán con macetas de cactus, después un salón circular con suelo y techo de esteras y, por fin, la madera reemplazó la paja, el salón fue empedrado

y el techo se cubrió de tejas. Sobre la segunda planta surgió otra, pequeña y cilíndrica como un torreón de vigía. Cada piedra añadida, cada teja o madera era automáticamente pintada de verde. El color elegido por don Anselmo acabó por imprimir al paisaje una nota refrescante, vegetal, casi líquida. Desde lejos, los viajeros avistaban la construcción de muros verdes, diluída a medias en la viva luz amarilla de la arena, y tenían la sensación de acercarse a un oasis de palmeras y cocoteros hospitalarios, de aguas cristalinas, y era como si esa lejana presencia prometiera toda clase de recompensas para el cuerpo fatigado, alicientes sin fin para el ánimo deprimido por el bochorno del desierto.

Don Anselmo, dicen, habitaba el último piso, esa angosta cúspide, y nadie, ni sus mejores clientes —Chápiro Seminario, el Prefecto, don Eusebio Romero— tenía acceso a ese lugar. Desde allí, sin duda, observaría don Anselmo el desfile de los visitantes por el arenal, vería sus siluetas desdibujadas por los torbellinos de arena, esas hambrientas bestias que merodean alrededor de la ciudad desde que cae el sol.

Además de las habitantes, la Casa Verde hospedó en su buena época a Angélica Mercedes, joven mangache que había heredado de su madre la sabiduría, el arte de los picantes. Con ella iba don Anselmo al Mercado, a los almacenes, a encargar víveres y bebidas: comerciantes y placeras se doblaban a su paso como cañas al viento. Los cabritos, cuyes, chanchos y corderos que Angélica Mercedes guisaba con misteriosas yerbas y especias, llegaron a ser uno de los incentivos de la Casa Verde y había viejos que juraban: *sólo vamos allá por saborear esa comida fina.*

Los contornos de la Casa Verde estaban siempre animados por multitud de vagos, mendigos, vendedores de baratijas y fruteras que asediaban a los clientes que llegaban y salían. Los niños de la ciudad escapaban de sus casas en la noche y, disimulados tras los matorrales, espiaban a los visitantes y escuchaban la música, las carcajadas. Algunos, arañándose manos y piernas, escalaban el muro y ojeaban codiciosamente el inte-

rior. Un día (que era fiesta de guardar), el Padre García se plantó en el arenal, a pocos metros de la Casa Verde y, uno por uno, acometía a los visitantes y los exhortaba a retornar a la ciudad y arrepentirse. Pero ellos inventaban excusas: una cita de negocios, una pena que hay que ahogar porque si no envenena el alma, una apuesta que compromete el honor. Algunos se burlaban e invitaban al Padre García a acompañarlos y hubo quien se ofendió y sacó pistola.

Nuevos mitos surgieron en Piura sobre don Anselmo. Para algunos, hacía viajes secretos a Lima, donde guardaba el dinero acumulado y adquiría propiedades. Para otros, era el simple escaparate de una empresa que contaba entre sus miembros al Prefecto, el Alcalde y hacendados. En la fantasía popular, el pasado de don Anselmo se enriquecía, a diario se añadían a su vida hechos sublimes o sangrientos. Viejos mangaches aseguraban identificar en él a un adolescente que años atrás perpetró atracos en el barrio y otros afirmaban: *es un presidiario desertor, un antiguo montonero, un político en desgracia*. Pero sólo el Padre García se atrevía a decir: *su cuerpo huele a azufre*.

La cultura como experiencia personal

por JORGE GUILLERMO LLOSA

EN una conferencia sobre "El Saber y la Cultura" dictada por Max Scheler en el año 1925, el célebre pensador se preguntaba angustiado por el porvenir de la cultura en un mundo que parecía pronto a sumergirse en una oleada de irracionalidad y de violencia. En verdad, la cultura se sostiene siempre en vilo mediante un esfuerzo personal de creación, renovado de hombre a hombre a través de las generaciones. Existe, ciertamente, una cultura objetivada en los productos: libros, museos, pinturas y partituras musicales, monumentos, palabras... Ella vivirá lo que los objetos y formas en las que se encarna. Pero es muy distinto el caso de la experiencia personal que debe comenzar en cada uno desde el punto cero del nacimiento, como si cada hombre fuese el primero de la creación. Si esta cultura personal desapareciera en un cataclismo que redujera la vida humana a sus etapas prehistóricas de nada serviría la subsistencia de museos y pinacotecas, libros y capillas. Una masa ignara de bárbaros deambularía sin comprender entre las obras maestras; los sentimientos que hicieron musitar al poeta sus palabras mágicas o la finura intelectual de los pensadores, estarían malamente perdidos, aprisionados en letras y fórmulas incomprensibles. Como en la terrible visión de los Evangelios la desolación de la abominación reinará sobre los lugares santos.

Esta observación nos aclara el grado de responsabilidad de cada uno con relación a la cultura en que vive y nos ilumina sobre el sentido hondo de la vida cultural que es muy distinto al de sus productos. Estos, que hacen la cultura obje-

tiva, forman un mundo propio independiente. No viven por sí mismos; simplemente están ahí, como algo externo a nosotros, iluminándonos y orientándonos, pero al margen de nuestra peripeccia personal. El común de las gentes piensa y se refiere a la cultura tomándola bajo ese aspecto exterior, venerable y lejano, que se supone tiene vida propia y al que podemos acercarnos para pedirle prestada una hora de lectura, de contemplación intelectual o de fruición estética. No sabemos bien cómo regularnos ante él y qué grado de absorción debemos alcanzar para apropiarnos, con suficiente fundamento, del título de "personas cultas". La masa de la cultura objetiva es tan descomunal que consideramos bien habido cualquier manotón que nos permita apropiarnos, aquí y allá, de la compañía de un clásico o de la sociedad con horas estelares del espíritu humano. Nos insertamos en la cultura para recibir sus bienes, así como los Condes de Carrión se adornaban con la espada del Cid creyendo adquirir su coraje. No sabemos que la cultura vive de nosotros, de nuestro personal y penoso esfuerzo.

El conjunto de creaciones culturales es el resultado de tradiciones y de la obra social o personal. Sólo podemos asumir plenamente los valores que contiene colocándonos en el mismo espíritu con el que fueron logrados. No cabe cubrirse con la cultura como si fuese un ropaje vistoso y por ello es tan equívoca la expresión "culturizarse", que da la idea de que la cultura es algo que se espolvorea. Ella debe entenderse, auténticamente, como *cultivo*, es decir desarrollo que emerge del interior del hombre hacia las creaciones o frutos. Debemos proceder, pues, a un violento viraje y despegarnos de la visión externa de la cultura para cavar en nosotros mismos hasta encontrar agua viva. Descubriremos así la raíz de donde toda cultura brota. El repertorio de cuestiones esenciales y vitales, profundamente vitales, de la humanidad es reducido. El hombre de todos los tiempos se ha angustiado con las mismas preguntas, ha alentado las mismas esperanzas, ha soñado los mismos amores y ha querido expresar para la eternidad sus pensamientos y sus informadas verdades. La cultura objetiva recoge los re-

sultados de estas experiencias, que varían en perfección, en hondura y en complejidad. Pero en el vértice convergen en una misma tensión humanísima, donde encontramos emparentados al genio cavernario que lleva a las paredes la imagen del bisonte, al rapsoda que aprisiona entre los cuernos de una lira las armonías del cosmos y al profeta que hiere el aire caldeado del desierto con las palabras que le dicta el Espíritu.

El hombre es aquel ser de la naturaleza que no puede vivir sólo de ella. Es, por eso, un purc esfuerzo; su humanidad se sostiene a sí misma afirmándose sobre lo natural bajo el riesgo constante de recaer en la animalidad. Esa actividad específicamente humana, de ahora y de los comienzos de nuestra especie, es en conjunto lo que llamamos cultura. La actitud esencial de la cultura es la de buscar una morada, una casa propia para el hombre; a la medida de su debilidad física, de su inteligencia y de su mundo propio espiritual, una casa infinita que crece cada vez más y que ha llevado al pensamiento humano a revelarse como un grado autónomo y superior del universo. La especie humana segrega cultura, así como algunos animales primitivos segregan olores, tintas o envolturas protectoras. Desnudo ante el mundo hostil de tormentas y bestias feroces, el hombre busca una defensa y, al mismo tiempo, una explicación.

La cultura de los pueblos primitivos está transida por la magia que le permite apropiarse de las fuerzas naturales. Posteriormente el mito le da un lenguaje para entender, mediante figuras convencionales, la complejidad del universo. Gracias a la reflexión se va elevando a la idea religiosa que lo hace en cierto modo partícipe del destino del mundo. Su capacidad imitativa se transforma en puro goce estético y su utilización empírica de los instrumentos y de las fuerzas naturales se perfila hasta penetrar las causas y descubrir las leyes. La cultura se va así dilatando como una esfera cada vez más voluminosa y más compleja pero tiene siempre como centro al hombre con sus fundamentales e invariables exigencias. Ese hombre, centro del mundo de la cultura, es cada uno de nosotros. Asumir con

dignidad y conciencia el lugar que nos corresponde es nuestra personal e intransferible empresa.

Vemos aparecer ante nosotros la libertad y la unidad de la cultura como sus notas constitutivas. La libertad es la herencia tremenda y grandiosa de nuestra especie. Cuando el primer hombre, el Prometeo, encendió el fuego, lanzó un desafío a la naturaleza, como retándola a vivir libre del yugo de sus inclemencias y de sus rigores. Con el fuego el hombre se hizo autónomo, y es por ello la llama el símbolo de la libertad. La historia de la cultura es la de la progresiva liberación del hombre que ha ido desatándose del temor, de la superstición, del dogmatismo y de la esclavitud de la materia. Tenemos que defender esta libertad, ese hombre interior del que nos habla San Agustín, no sólo contra las formas groseras de la opresión política o de la cultura impuesta arbitrariamente, sino de nuestra propia inercia y de la tendencia pasiva que nos lleva a aceptar los valores culturales ya dados, ya hechos y como predigeridos, que ofrece el medio ambiente con su aplastante poder de nivelación. La libertad personal debe defenderse sin desmayo, en cada minuto, mediante una actitud alerta, una mentalidad crítica y un ánimo auténtico y generoso que sólo aliente amor hacia lo que verdaderamente vale. No hay ciencia ni asignatura universitaria que nos enseñe a ser hombres, es decir hombres cultos. Pero tampoco hay, tal vez, fuera del heroísmo, ningún destino más excelso y más a nuestro alcance para levantarlo como programa de vida.

La cultura es como una casa. Es toda y una al mismo tiempo. En ella se reúne lo específicamente humano; los valores, los pensamientos, los ideales, que se han vivido y que con nosotros alientan. La posesión, así sea absoluta, de un solo aspecto del saber o de la creación, mutilaría la personalidad humana y formaría sociedades en las que los saberes se suman pero donde desaparecerían el sentido, la aspiración y la autoconciencia, que es lo que distingue una sociedad humana de los pueblos de insectos. Muchos se ha hablado del peligro de la especialización que puede conducir a este descenso de nivel de la so-

ciudad civilizada. Creo, sin embargo, que se cae en el equívoco de oponer a la especialización la universalidad, entendida como universalidad de conocimientos. Esta es una postura marcadamente intelectualista que asimila la cultura a la suma de saberes. Pienso, por mi parte, que la unidad y la universalidad de la cultura están más bien en su raíz, en la actitud del hombre que se enfrenta vírgen al cosmos y a sus interrogantes y busca no un simple saber "cosas" sino, como dijera Ortega, un "saber a qué atenerse", es decir, una *sabiduría* en el sentido profundamente vital y humano de la palabra; sabiduría que bien puede animar la vida de un pastor analfabeto que tiene confidencias con las estrellas y conoce su puesto en el cosmos; sabiduría que está antes de la ciencia del bien y del mal y que, por cierto, no poseerá el ciudadano de la urbe moderna para quien la cultura es algo que viene envuelto y con precio marcado como un producto que se expende en la farmacia.

Si no hay otro camino para la posesión de la cultura que vivir en ella como creador libre y abarcando en totalidad orgánica su ingente realidad, nos parecerá que es tarea imposible para un solo ser humano. Ante esta duda debemos volver a la idea de que la cultura libre y unitaria no emerge de una suma enciclopédica de conocimientos o de habilidades, sino que se desarrolla armónicamente como visión personal del mundo, en la que todo saber y vida espiritual se centran en nuestra vida que se alza como punto de referencia y eminencia de contemplación. El saber intelectual y el instrumental —del escritor, del científico o del artista— representan un estadio superior de la cultura pero no son, necesariamente, su base constitutiva. Antes de ello, preparándolos, dándoles forma y sentido, y también vida porque de ella se nutrirá lo que tengan de original y profundo, está nuestra experiencia de hombres cabales. Cada cual nace en una sociedad y en una cultura determinadas. Y así como hay que rechazar vigilantes la imposición del medio en lo que ella tenga de rutinaria y chabacana, es imperioso insertarse conscientemente desde la niñez en todo lo que esa sociedad sustenta como fuentes vivas de tradición cultural. El contorno

vital puede ser para nosotros un mundo de significaciones —o sea auténtica cultura— o una cárcel de mudas paredes donde se secará el espíritu. De eso que tenemos a la mano, de eso que naturalmente somos, debemos partir acogiendo animosamente nuestra vocación de hombres.

Antes de que por un gesto voluntario y consciente intentemos dibujar por nuestra cuenta el mapa del universo, estaremos ya moldeados por la tradición y el ambiente; por muy humilde que ellos sean, siempre nos llevarán derechos al corazón de la cultura universal, de la humanidad excelente, si aceptamos con veracidad y fervor los dones que nos ofrecen. Cada quien recibe desde su niñez, una lengua materna, un mundo de valores colectivos, de mitos y tradiciones populares, creencias religiosas, ideales nacionales, incitaciones de la época histórica y del ambiente físico. Tenemos que penetrar hondamente, con lucidez y alegría, en ese *humus* social de donde brotó entre otras vidas nuestra vida.

Muchas de las más bellas épocas de la historia universal de la cultura han nacido de pueblos que vivieron plenamente esos valores e ideales colectivos, aunque no fueran pueblos "cultos" en el sentido intelectual de la expresión. La épica de Homero, por ejemplo, penetra toda la cultura helénica con su visión poética del mundo, con sus mitos y sus héroes ejemplares. Cuando Esquilo se reconoce deudor de Homero admite que sus tragedias son una elaboración del material que desde siglos atrás formaba el sedimento de la vida espiritual de su pueblo. Lo mismo sucede con las sagas nórdicas que cantan las empresas de errantes aventureros, en las que escandinavos, germanos y británicos inspirarán su poesía, su historia y su música. Dígase igual del fervor de las huestes cristianas que produjo el poema del Mío Cid; del espíritu caballeresco de los paladines de Carlomagno que brilla en la Canción de Rolando o del talento temerario de los godos que tejen en torno a Teodorico la leyenda que engendrará el ciclo maravilloso de los Nibelungos. En todos estos casos domina una actitud ante la

vida impregnada de poesía y de veneración por los mitos, los héroes y los ideales nacionales.

Todo lo que nos rodea es, a fin de cuentas, cultura. Son objetos que usamos y que han sido creados dentro de una tradición que se expresa en nuestra arquitectura, en nuestras ciudades, en nuestra manera de alimentarnos, de vestirnos o de divertirnos. O son ideas con las cuales nacemos y que nos hacen ver el mundo, la sociedad, la vida misma, de una manera y no de otra. Nuestra experiencia personal de la cultura comienza cuando asumimos conscientemente la significación y razón de ser de ese contorno cultural en el que nos fue dado vivir. En esa tarea juega papel principalísimo la asimilación activa de aquellos valores éticos que informan nuestra existencia como miembros de una nación, de una sociedad de pueblos hermanados en una vertiente de la cultura universal que en nuestro caso es la de Occidente.

La más operante y profunda de las tradiciones culturales que hemos recibido es el idioma. El debe ser la primera preocupación porque será nuestro instrumento de cambio para adquirir los bienes culturales objetivados en la tradición histórica, en los libros y en la experiencia ajena. Del ambiente social recibimos un lenguaje gastado y pobre, limitado a las necesidades urgentes y cotidianas. Tenemos en nuestras manos una verdadera tarea de obra de arte que nos permitirá descubrir las palabras nuevas o el verdadero sentido de las ya conocidas, penetrar en mundos cada vez más vastos de la experiencia humana llevados del hilo de las expresiones de determinada época o de tal o cual género de profesión u oficio, ya sea de la vida activa como el de los viajeros, guerreros y artistas o de la vida contemplativa como el de pensadores y místicos. Con el caudal del idioma nuestra vida individual adquirirá resonancias de muchas vidas, asumirá en su personal experiencia la peripecia histórica de las generaciones pasadas y afinará la calidad del propio ser espiritual nutriéndolo de un lenguaje selecto, exacto y personal en el que la voz ha de ser, como en el

Génesis, virtud creadora y primordial dominio sobre todo lo que al hombre está sujeto.

El mito es una forma de aprehensión e interpretación radical de la vida humana. Constituye en su conjunto una solución necesaria y forzosa al imperativo de vivir con un mínimo de claridad. El mito da forma, figura y carácter a lo que de otro modo permanecería relegado en amenazante misterio o incomprensible absurdo. Por eso es una creación primordial y básica de la cultura. Todo pueblo y todo hombre necesita de mitos para exaltar su vida o, al menos, para adormecerla. Si no tiene capacidad para imaginar una teogonía olímpica recurrirá a los héroes convencionales, a los caudillos políticos o a los llamados ídolos del espectáculo y del deporte. Es, por eso, una tarea grave en la experiencia personal de la cultura asumir con respeto los mitos profundos que viven en la tradición popular sabiendo que en ella, en su humilde e ingenua espontaneidad, se esconde una experiencia esencial que liga el hombre con la tierra y con la historia.

En este vasto mundo de tradiciones culturales en el que nos movemos y somos, hallamos siempre como fundamento último y envoltura universal la experiencia primaria de la religión, concebida, como quiere Zubiri, en el sentido esencial de lo que nos liga a Dios. Cualquiera que sea nuestra actitud personal ante la trascendencia religiosa no podemos ignorar que en ella se da una forma de vida que ha nutrido y nutre la cultura humana con una profundidad y un vigor que ningún otro sentimiento ha sido capaz de suscitar. Cada pueblo histórico ha tenido una posición religiosa característica a través de la cual ha expresado sus últimas y radicales vivencias. Los diferentes estilos culturales se confunden así con las religiones representativas. Como latinoamericanos nos ha tocado en suerte ser llamados a la herencia de Cristo, somos, como dijera San Pablo, hijos y por lo tanto, herederos. Pese al adormecimiento causado por la rutina y la costumbre, está viva para nosotros esta fuente primerísima de experiencia cultural que ha confi-

gurado dos mil años de una civilización que se llama a sí misma occidental y cristiana.

El hombre ha sido definido como el ser paradójico; el que marcha en contra de la tendencia niveladora de la vida y de la naturaleza. Teilhard de Chardin llega a fundamentar una teoría que sitúa a la revelación religiosa, en el hombre, como la culminación de un proceso evolutivo universal que está latente en la materia informe. En verdad, la idea de Dios, de un ser personal creador y sustentador del cosmos, es un asombroso esfuerzo con el que el hombre se aventura más allá de la experiencia de los sentidos y pone en juego la resistencia de su propia capacidad racional. Contra el testimonio sensorial y la certidumbre lógica —que son el sustento primario de la existencia humana— se levanta una nueva fe sin otro apoyo que la testaruda apetencia de absoluto, de claridad y de vida que yace, imborrable, en el fondo de nuestro corazón. La religión se erige así en la actitud humana más radical y al mismo tiempo más precaria. Su fuerza le viene del hombre mismo y por ello es inextinguible y a veces incontrolable. El sentimiento religioso, auténticamente vivido, impregna las culturas de una atmósfera espiritual que da sentido a su pensamiento y a su arte. La participación profunda con las raíces religiosas de la cultura en la que se vive es la manera más cumplida como podemos realizar, en nosotros mismos, los valores de la tradición cultural que nos sustenta.

En el dogma, en la liturgia y en la ética del cristianismo actúan ideas revolucionarias y vitales que se han ido desarrollando en medio de terribles pruebas y con testimonios humanos de victoriosa ejemplaridad. El monoteísmo que es el grandioso hallazgo del pueblo judío nos transmite en las páginas del Antiguo Testamento, en las visiones proféticas y en los salmos angustiosos, la impresión siempre fresca y renovada del asombro del hombre que se siente capaz de dialogar con Dios; el orgullo privilegiado del pueblo a quien Dios se ha revelado y con quien pacta una alianza; el estremecimiento —que nos describe Tomás Mann en sus *Historias de José*— de los pa-

triarcas que, en cierto modo, tienen conciencia de que el Dios de los Ejércitos se glorifica en el hombre que lo adora, le habla y le ve. Esta fe monoteísta se transfigura en cálido y dulce misterio humano en la visión del Evangelio. Cristo ya no es Dios padre, el Jehová justiciero, sino Hijo y por lo tanto como hermano nuestro. El dogma se afirma con los misterios de la Encarnación y la Redención; nace la Liturgia cristiana con sus fórmulas evocadoras de la vida de Cristo y sus poderes suscitadores de la Gracia sobrenatural; se impone históricamente una nueva ética fundada en la dignidad humana. Es incomparable el impacto que esta religión causa en el seno del Imperio romano y en la atmósfera de la cultura helenística y del que nos da una idea el dramatismo que conmueve la "Ciudad de Dios" de San Agustín. Cuando se supera la polémica dogmática y se decanta la doctrina, vivirá el cristianismo su hora milenaria de seno espiritual en el que encontrarán aliento las nacionalidades germano-romanas para darnos las formas idílicas o desgarradas de la cultura medieval que alcanza la experiencia gloriosa de la totalidad en el Imperio cristiano, en la catedral gótica, en la suma Teológica y en los cien cantos de la Divina Comedia. Será también el cristianismo el término de prueba en el que se encontrarán las corrientes opuestas de la Reforma y la Contrarreforma y una diversa interpretación religiosa y ética dividirá las nacientes nacionalidades europeas. El Renacimiento y el Barroco son la expresión cultural de estos momentos cruciales en la evolución del individuo y de la sociedad europea; a partir de ellos se producirá un distanciamiento de la tradición cristiana arrinconada por los progresos del racionalismo y de las ciencias naturales. Pero el retorno a la metafísica y la necesidad de encontrar un sustento espiritual y trascendente a la vida humana, inspiran una nueva actitud ante la religión y hoy vemos como se cierra el círculo de una larga espiral y nos encontramos nuevamente en las puertas de la unidad del género humano. Todo este proceso grandioso puede ser vivido en nuestra experiencia personal de la cultura estudiando los fundamentos teológicos y filosóficos del dogma

cristiano; participando con ánimo abierto en su maravillosa liturgia y viviendo los preceptos básicos de su código de humildad y amor al prójimo. En última instancia no serán las grandes palabras ni los tesoros de la sabiduría; no será siquiera el arte de los pintores, arquitectos y músicos, sino la ingenua verdad del rito y la sencilla eternidad de las virtudes cristianas lo que preservará para la humanidad la herencia de nuestra cultura.

En la tradición y en la liturgia cristianas sobreviven antiguos mitos mediterráneos y orientales, y en ellos renovamos ese diálogo con la naturaleza, con los ciclos solares y la ronda de las estaciones, que fuera en otros tiempos el encanto y el misterio de la vida y que en nuestra época ha sido desterrado por un género de existencia que se regula con signos mecánicos y artificiales, ayunos de resonancia espiritual.

La experiencia religiosa puede vivirse en la serena beatitud del santo o en la atormentada tensión del incrédulo. En una u otra manera ella pertenece a una de las formas más entrañables del ser del hombre y quien no la ha sentido discurre como a ciegas en el mundo de la cultura que está transido por la emocionante búsqueda de Dios.

Hasta aquí hemos hablado de la tradición cultural en la que el hombre se halla desde que nace y con la que tiene que identificarse si quiere vivir de veras la apasionante peripecia de la cultura. Pero también existe un contorno corporal con el que a diario nos encontramos y en cuyo trato tejemos, a cada instante, la trama de nuestra vida personal.

El medio geográfico en el que vivimos tiene una significación cultural específica que es el paisaje. El espectáculo de la naturaleza está frente a nosotros pero sólo habla y se expresa en la medida de nuestra propia capacidad de diálogo. El paisaje no existe por sí mismo; existen sólo las cosas. El paisaje es una creación cultural, como el arte y el lenguaje. Su aparición en la conciencia humana está claramente ubicada en preciosos momentos históricos, como los que exhumara Jacobo Burkhardt en "La Cultura del Renacimiento en Italia": la as-

censión de Petrarca al Monte Ventoso, los paseos del Papa Silvio Eneas Piccolomini por las colinas romanas o el descubrimiento espacial de los maestros de la Umbría. En cuanto creación cultural el paisaje es el resultado de una educación de nuestros sentidos, de un afinamiento de nuestra capacidad perceptiva. El poeta José María Eguren dijo que el paisaje es un acto de amor, por el cual el hombre y la naturaleza se entregan mutuamente la esencia de sí mismos. Por su resonancia suscitadora de emociones estéticas, por su poder plasmador de caracteres o por el simple hecho de enmarcar el vuelo de nuestro pensamiento, el paisaje es un gran maestro de formación cultural. En algunas personalidades eminentes, como en el caso de Goethe, la vivencia de la cultura se realiza por mediación de la naturaleza; ella dicta secretamente sus leyes de verdad y sus normas de belleza a quien se le acerca apasionadamente como el amante a la amada.

También la cultura es como una mágica mediadora que transforma en rica espiritualidad el contorno inmediato de nuestra existencia de cada día. Con mucho fundamento se llama, por ello, "artistas de la vida" a quienes dan contenido, forma y significación a lo que hacemos por necesidad de subsistencia, a nuestro comercio con las demás personas y con los objetos que nos rodean. Muchos de los grandes momentos de la historia de la cultura han nacido de vidas humanas realizadas artísticamente, como obras personales colmadas de sentido y de fecundidad espiritual. Esta significación de simple vida elevada a duradera creación de la cultura tienen las casas de Creta y de Pompeya, las villas y cortes italianas del Renacimiento, los castillos del Loira y los palacios franceses del siglo XVIII. En ellas la simple necesidad de vivienda se transforma en un alarde consciente de realización espiritual. La decoración, el mobiliario, el traje y lo que Ortega llama "la cultura del cuerpo" que debemos al bello sexo, son otros tantos casos en los que el inmediato contorno vital refleja nuestra íntima personalidad y, al mismo tiempo, nos estimula para lograr cumplidamente un ideal de vida. Como la cultura es creación de per-

sonalidades selectas, ella se nutre de la vida en sociedad que ellas realizan. El salón y la mesa son los símbolos de esta sociabilidad que respira de la cultura con la misma gracia natural con la que las aves surcan el cielo. El diálogo creador, la conversación que ensancha nuestro horizonte vital, el simbolismo de la cortesía, la poesía y la música, son formas culturales que alientan en torno a hogares encendidos y a iluminados manteles. En la antigua Grecia el banquete o "symposium" era un rito en el que discurría metódicamente el diálogo filosófico; igual significación ritual dieron los Duques de Borgoña a la vida en sus cortes, que fueron modelo de la cortesía europea, en las que el servidor del pan y del vino era distinguido como un alto dignatario pues tenía a su cargo las mismas especies con las que se consagra el sacramento cristiano; es en los salones de los duques de Urbino donde culminará el largo proceso de dignificación de la convivencia humana y de las relaciones entre los sexos que se inicia en las cortes provenzales y recibe su perfección literaria en las páginas de *Il Cortigiano* de Baltazar Castiglione. Cultura de cada día, cultura de comedor y de salón, sin la cual no se podrían concebir el arte del Renacimiento, los retratos de sus espléndidos señores y extraordinarias mujeres, ni la finura de sus orfebres, ni la música de cámara, ni las danzas de rondel, ni el arte de trovar de los poetas. Nada de aquel mundo que evoca la dulce melancolía de las "*Coplas*":

"...las damas"

"sus vestidos, sus tocados, sus olores"

"...las llamas de los fuegos encendidos
de amadores"

"...aquel trovar"

"las músicas acordadas que tañían"

"...aquel danzar"

"las ricas ropas chapadas que traían"

La experiencia personal de la cultura no es otra cosa que

el medio por el cual conscientemente exaltamos un ideal de existencia, a cuyo servicio escogemos entre muchas posibilidades rutinarias y vulgares, un repertorio determinado de pensamientos y palabras, de amistades y de aficiones, de ambientes y de costumbres. Por eso cuando la cultura era el índice de diferenciación social se identificaba al hombre culto con el eupátrida, el patricio, el señor y el gentilhombre. La experiencia personal dominaba y era razón de ser de la cultura objetiva. Al llegar aquí, al arte de vivir, tocamos uno de los extremos de nuestro recorrido. Por círculos concéntricos hemos procedido de lo más externo del ambiente, que es la tradición, hasta la vida personal en la que los valores culturales se proyectan y realizan. Vayamos ahora en sentido inverso, partiendo de la vida misma hacia la conquista del mundo de la cultura, aperrechados con lo que hemos adquirido asimilando sabiamente las posibilidades culturales de nuestro contorno.

En la raíz de nuestra vida personal late inextinguible como primer y fundamental impulso el de la vida misma que quiere perpetuarse y que no quiere morir. Tal como en la expresión de Gracián: "¡Vida no habías de comenzar pero ya que comenzaste no habías de acabar!". Los sentimientos de amor y de muerte brotan así ante nosotros como la fuente más profunda de nuestra existencia personal; a ellos debemos remitirnos para sustentar la experiencia de la cultura sobre fundamentos de autenticidad y de permanente vigencia. Ya dijimos que en esa actitud fundamental está el principio unificador de la cultura universal.

Decía Platón que el amor es filósofo porque ama la belleza y la sabiduría. En la intuición mitológica de los griegos se da al sentimiento amoroso un poder universal que gobierna hasta a los mismos dioses. Hay un Eros terrestre que une a los cuerpos y un Eros uranio o celestial que une a las almas. El amor trasciende incluso la vida misma porque al aspirar a la posesión de la belleza y de la sabiduría acerca al hombre al gozo de las ideas eternas. El lenguaje del mito nos presenta la influencia total y persistente del amor en la vida humana. Co-

mo todo impulso fundamental e instintivo el amor ha necesitado de muchos siglos de afinamiento espiritual para transformarse en esa fuente de idealismo y de alta vida que es como se nos presenta a través de las formas culturales. La mujer, objeto y causa del amor, ha sido vista siempre por el hombre culto como un ser divinizado en el que vive el misterio. En el abrazo amoroso se experimenta el éxtasis, o sea el abandono de la propia individualidad que se aniega en la vida profunda y germinal del cosmos. Afrodita fue designada con el epíteto de "Melania, la obscura", porque efectivamente ella simboliza el mundo fecundo y arcano de la noche y de la tierra negra y matriz. El hombre busca, inconscientemente, en cada mujer la posesión de la vida absoluta; esa unión total que lo libera de la limitación individual para convertirlo, como rezan los Vedas, en un ser semejante a los dioses creadores.

Según el mito narrado por Hesíodo la mujer también es "Pandora", es decir la que recibió de los dioses todos los presentes. A diferencia del impulso instintivo que vé en la mujer sólo el objeto de la relación sexual, el sentimiento la embelesce como suma de todas las perfecciones y creatura privilegiada en la que el hombre deposita esa voluntad de adoración a lo esencialmente bello, puro y noble a la que espontáneamente tiende y que de ordinario la vida le niega. Como Dulcinea o Beatriz, como la Nausicaa de Homero o la Fornarina de Rafael, cada mujer encarna los más profundos anhelos que la cultura desarrolla en el corazón humano.

En la experiencia personal de la cultura la fuerza omnipresente del amor señala un secreto camino a nuestras preferencias artísticas, a nuestros propios proyectos de perfección personal, a nuestras ocultas capacidades creadoras. Siempre hay un Eros, uranio o terrestre, que espolea a la indolente naturaleza de los hombres hacia la realización de potencialidades desconocidas. En sentido inverso, la cultura enriquece, a su vez, el sentimiento amoroso. Cuando ama el hombre de cultura, la mujer amada se transfigura hasta llegar a ser su máxima obra y su más esforzada empresa. Ven con otros ojos aque-

llos que contemplan a la mujer como posibles nuevas versiones de los adorables ideales femeninos que el trato con las letras y las artes les ha hecho familiar. Swann, el personaje de Proust, se enamora de la mundana Odette porque cree revivir en sus facciones el enamorado semblante de líneas largas de las mujeres que Botticelli pintó. El teólogo Abelardo se apasiona de su alumna Eloísa, mujer extraordinaria que supo amar en un hombre, por sobre todas las cosas, el valor de la inteligencia. La palabra amor es una expresión abstracta, pues en verdad sólo existe el amor de cada uno, que es, a su vez, un modo de ver y amar a la mujer de acuerdo con realidades sociales y valorativas vigentes en una época determinada. En otras palabras, también el amor, entendido en su elevada dimensión de humanidad, es un producto de la cultura.

Si la palabra amor, desde que es pronunciada, atrae nuestra atención y nuestra simpatía, no sucede lo mismo con aquella que hiere lo inconfesable y profundo. La muerte, como pensamiento y como palabra, ha sido tácitamente abolida por las buenas costumbres que sólo la aluden solemnemente en ocasiones inevitables y muchas veces para cumplir un formalismo social, o para halagar las vanidades e intereses de los supervivientes.

La muerte, entendida como ineludible cesación de la existencia individual, no es sino un hecho biológico. Pero cuando buscamos en ella una significación y sentido dentro de la vida humana se convierte en un hecho de la cultura; tal vez el más decisivo de todos. La meditación de la muerte, su aceptación consciente, nos obliga a asumir ante la vida una actitud responsable; nos da gravedad, peso, raíces. Ella se tiende como un telón de fondo en el que el misterio se insinúa incitándonos a mirar más allá, a bucear sin disfraces en el fondo de nosotros mismos. Sabemos que ella nos espera como el acto definitivo de la existencia, en el que estaremos delante de nuestra íntima y solitaria verdad. Si aceptamos la muerte dándole una significación personal, nuestra vida misma adquirirá sentido; en caso contrario sólo veremos, según la expresión de Homero, hojas

de un verano que el viento dispersará. La meditación de la muerte es el principio de la filosofía y de toda seria concepción del mundo. Decía, por ello, Sócrates, que la vida del verdadero filósofo no es sino la preparación para la muerte. Ante su impacto se desvanece toda tentación de vanidad, de frivolidad y de soberbia; ella nos despoja del egoísmo haciéndonos solidarios con los demás hombres, con las generaciones pasadas y venideras, pues la muerte nos instituye en herederos y nos convierte en fundadores. Como ha dicho Alberto Wagner de Reyna, el ser comunitario hacia la muerte es ocasión de alta cultura, porque en él se ascendra y purifica la significación personal de la existencia. Una de las formas más eficaces como actúa la tradición religiosa en la cultura de una comunidad es precisamente mediante la constante memoria que ella hace de la trascendencia de la vida humana, llamada por la redención consagradoria de la muerte, a nueva y más alta vida, tal como lo entiende la sentencia del Apocalipsis: "El justo no muere pues sus obras lo acompañan".

La vida de la cultura no puede prosperar y florecer en nosotros si no encuentra un medio receptivo y fértil. La cultura personal es *formación* antes que *información*. La inteligencia y la sensibilidad deben ser educadas, más que instruídas, como quería Platón, mediante una "mezcla debida de las fuerzas racionales y musicales". Así como se educa la vista para la mirada atenta y el oído para la fina percepción, igualmente debe formarse el instrumento personal en el que se logre una inteligencia alerta habituada a trazar composiciones de conjunto, a mirar tras las apariencias las causas, a distinguir lo verdadero de lo falso, a descubrir el sentido que esconden los fenómenos y la conexión interna que dibuja en el telar de nuestra vida la infinita variedad de las experiencias. Una inteligencia así es capaz de "digerir —o sea de poner en orden— la inmensa masa de datos que los sentidos y el pensamiento arrojan constantemente sobre ella. A su lado actúan las platónicas fuerzas musicales, concebidas en su sentido original de dones de las nueve musas. Ellas, las artes, afinan la sensibilidad

hacia lo bello y tienden el arco del alma para que vibre con la armonía secreta que gobierna los movimientos de los astros, los ritmos de la naturaleza, los juegos de la luz y los sonidos, las pasiones y los sentimientos de los hombres.

La persona culta es un organismo vivo que se constituye en finalidad del saber. Los conocimientos se asimilan, organizan y animan dentro de una jerarquía vital. Esa capacidad orgánica de asimilación constructiva y finalista es la que distingue a la persona culta de la simple acumuladora de datos que son trasladados de las bibliotecas al cerebro de la misma forma como podría hacerlo una máquina registradora. Por eso dice Scheler que el saber culto es aquel "que no se sabe ya en absoluto cómo fue adquirido, de dónde fue tomado".

Como creación humana, toda la cultura es un saber acerca del hombre, pero es menester presionar en ese sentido homocéntrico para que el universo se anime en una destellante esfera, unitaria en su belleza y en su significación. No podemos intentar ahora hacer una descripción y ni siquiera una síntesis del proceso intelectual del saber que es la última etapa de nuestra experiencia personal de la cultura. Tratemos de aludirlo en forma simbólica refiriéndonos a las realidades constitutivas de las que está hecha esa vida humana que ha de ser el centro orientador de los saberes. Estoy hablando del Espacio, el Tiempo y el Espíritu, las metáforas con las que mencionamos tres dimensiones de la realidad cuyo contenido ontológico se nos escapa.

En el espacio se da nuestra vida. Estamos en un "aquí" que significa, al mismo tiempo, una sala, una ciudad, un lugar de América, nuestro planeta, un rincón de la Vía Láctea que se desplaza en dirección a la constelación de Andrómeda, en un medio cósmico cuyos bordes aún no hemos alcanzado. Tenemos una intuición real del espacio, pero no hemos podido encerrar su entidad en una definición que nos lo dé íntegro a nuestra inteligencia; siempre queda espacio afuera del más amplio que podamos abarcar con un esfuerzo del pensamiento. Adheridas a la idea del espacio están las de extensión, canti-

dad y número. Tampoco podemos tener de ellas un concepto de magnitud suficiente que las abarque a todas; debemos contentarnos con las metáforas alusivas de Universo e Infinito. Pero vivimos en el seno de estas realidades desconocidas y la intensidad de nuestra vida, de nuestra cultura, estará en relación directa con el grado de claridad con el que nos hagamos cargo de lo que ellas significan para nosotros. Un espíritu vulgar vive en un espacio restringido al límite de sus sentidos, según lo requiere su existencia de cada día. Muy diferente es el mundo para quien la realidad está presente en la expansión de las nebulosas fugitivas y en la secreta actividad de los átomos. La investigación sobre la naturaleza del espacio nos lleva a las raíces de donde brotan la física y la filosofía contemporáneas. Con ellas sentimos aletear el misterio del ser oculto del universo que se revela ante nuestros ojos, dándole a nuestra posición en el mundo un sentido y una profundidad insospechados.

Si en el espacio *estamos*, en el tiempo *somos*. Nuestra vida se constituye en una dirección temporal, cuyos extremos están situados muy hacia atrás y hacia adelante de su duración individual. Gracias a la memoria tenemos la conciencia de la continuidad e identidad de nuestra existencia personal. Y, mediante la ayuda de señales naturales y de los instrumentos, podemos advertir, exteriormente, un tiempo físico, mecánico, mensurable. Sin embargo, ha sido inútil querer aprisionar la entidad real del tiempo; él se nos escurre de entre los dedos, inasible. La historia del pensamiento está jalonado por los intentos de obtener ya que no la realidad del tiempo al menos su significación y su función en la vida humana. El ser temporal es uno de los más estupendos desafíos propuestos a nuestra inteligencia y una fuente incomparable para acercarnos a la comprensión de las cosas que del tiempo se nutren: la vida, la historia, la psiquis.

Por experiencia sabemos que el Espacio y el Tiempo, las dos formas como se nos da toda realidad, no son en sí mismas la realidad última. Tenemos conciencia de que se requiere la participación creadora del hombre para que estas entidades

inalcanzables adquieran un sentido. Toda la cultura es un esfuerzo por descubrir y dar forma a ese sentido esencial de nuestras inmediatas y primeras vivencias espacio-temporales. No buscan otra cosa la religión, la filosofía, la ciencia y el arte. Vemos que es el hombre el que da el ser definitivo a las cosas. A esa realidad creadora de realidades, pero igualmente desconocida para nuestra inteligencia, aludimos con el hombre de Espíritu. El espíritu es un eterno *aquí* y un eterno *presente*. Todo lo que espiritualmente ha vivido, en nosotros actualmente vive. En el espíritu vivo palpamos la unidad y universalidad de la cultura; se hacen auténticamente realidades de nuestra experiencia las que evoca la historia desde que apareció el hombre como el ser de la naturaleza que se piensa a sí mismo. Al final de nuestra peregrinación la cultura nos entregará como presente la Vida, que por ser espiritual no tiene límites ni en el espacio ni en el tiempo. Será nuestro, personal e intransferiblemente nuestro, todo lo creado. Podremos repetir con el místico Eckehart:

*para el hombre que conoce realmente la verdad...
el mundo entero es en verdad demasiado propio.*

Orígenes de la guerra entre el Cusco y Quito *

por FRANKLIN PEASE G. Y.

AL momento de morir Huayna Capac¹ la sucesión del poder ocasionará una crisis dentro del sistema político incaico. En general los informadores coinciden en atribuir a la *élite* quechua un sistema sucesorio similar al que imperaba en las monarquías europeas. No pudieron ver los cronistas que el Tahuantinsuyo era una unidad religiosa, política, etc., distinta de la europea, y que la diferencia no estaba sólo en lo racial o en la carencia de la revelación cristiana. De allí que nos hablen de una continuidad dinámica y patrilineal, aunque queden en blanco muchos puntos, como el discutido cambio de dinastía y las causas que lo originaron. Mientras unos, como Garcilaso, prácticamente lo silencian, otros dejan entrever la posibilidad de intrigas dentro de la *élite* o de luchas intestinas entre los primitivos ayllus de la Confederación cusqueña. La muerte de Huayna Capac constituye el origen del último problema sucesorio y el que puede abordarse con mejores auspicios.

Huayna Capac había terminado la conquista de las regiones

* Este trabajo es parte de otro mayor sobre la época final del Imperio. Por ello no se incluyen entre las fuentes citadas, algunas consideradas de primer orden para esta época, pero cuyos datos no son de utilidad para este tema, por ejemplo, la Crónica del Padre Juan de Velasco, relativa a la historia del Reyno de Quito, sobre la que por otra parte, pesan las objeciones de Jijón y Caamaño. La extensión del presente artículo nos inhibe de presentar una amplia crítica de las fuentes que aportan datos para el estudio de los momentos finales del Tahuantinsuyo.

1 El momento de la muerte de Huayna Capac está estudiado por Ake Wedin en *La cronología de la Historia Incaica* (Publicación del Instituto Ibero-Americano de Gotemburgo-Suecia) Madrid, 1963. En este trabajo se aprecia lo impreciso de la fecha y las graves dificultades para determinarla.

de Quito, iniciada por su antecesor Túpac Inca Yupanqui, y había dedicado buena parte de su gobierno a la pacificación de territorios que, como el de Chile, se habían sublevado poniendo en peligro la dominación incaica centrada en el Cusco. Entre la conquista de las tierras del Norte y la pacificación del Sur-oeste del Imperio, Huayna Capac no tuvo mucho tiempo para vivir en la capital. Más aún, en sus últimos años, prefirió radicarse en la zona del Norte, en la nueva ciudad de Tumibamba donde había nacido². El alejamiento del Inca de la ciudad sagrada dio ocasión para que, dentro de ella se formaran diversas corrientes que favorecían a distintos aspirantes a la sucesión del poder.

El hecho de que Huayna Capac se estableciera en Tumibamba con numeroso séquito, inclusive mujeres, debió resentir profundamente a los orgullosos orejones del Cusco, acostumbrados por una parte a la obediencia popular y, por la otra, a la casi incondicional voluntad del soberano que tanto les debía. Si bien es cierto que el alejamiento del Inca podía significar una mayor libertad de acción para la nobleza, también podría interpretarse como una prescindencia de ella. Huayna Capac se rodeará en la última época de autoridades no pertenecientes a la nobleza tradicional y por otra parte, no debe olvidarse que la semi divinidad del Inca determinaba que la mayor solemnidad e importancia de ciertas celebraciones no estribara en su realización en la ciudad sagrada, sino donde el Inca estuviere. El Inca era un medio de comunicación personal entre el mundo celeste y el humano.

No debe menospreciarse la importancia de la clase privilegiada del incario. No parece que ésta haya sido tan sólo la servil proveedora de burócratas y militares; demasiado se ha dicho ya acerca de la autocracia del Inca, que le habría permitido mantener una dominación absoluta del poder con suje-

2 SARMIENTO DE GAMBOA, Pedro. *Historia de los Incas*, Emecé Edit. Buenos Aires, 1947. Cap. XLVI, pág. 214.

MURUA, Fray Martín de. *Historia General del Perú. Origen y descendencia de los Incas...* Intr. y Notas de M. Ballesteros Gai-brois. Madrid, 1962. Cap. XXXI, pág. 81.

ción de todos los órganos sociales a una rígida disciplina jerárquica. Los cronistas nos han hablado de este modo de gobierno desde épocas primitivas, pero resulta difícil seguir con este tipo de afirmaciones. El Imperio debió ser en época remota una agrupación de comunidades —ayllus— reunidas bajo un jefe ocasional elegido para circunstancias bélicas, y con otro mando de carácter cívica para épocas tranquilas, que podía estar en manos de un consejo de ancianos o de una autoridad individual. Siendo inestable la sucesión del poder, sobre todo en la época de la confederación cusqueña, parece muy difícil la formación de una *élite* privilegiada estable junto a este ejecutivo no permanente. La situación política no permitiría la formación de una burocracia estable en la primitiva confederación. La *élite* del Imperio era fundamentalmente una burocracia, sus miembros eran educados para cumplir tareas de funcionarios en el Estado cusqueño.

Al consolidarse el poder en manos del Inca —sólo en época de Pachacútec— notamos la presencia de una *élite* organizada en torno a un soberano. A pesar de ello, periódicamente hay brotes del antiguo poder de los nobles que les permitía elegir a sus jefes. Estos brotes debieron manifestarse especialmente después de la muerte de un Inca. En la época de Pachacutec parece que el Imperio toma esa forma definitiva que mantuvo casi intacta hasta la llegada de los españoles. Pero también es posible, como opina Karsten, que "*L'organisation intérieure de l'empire comença au sens véritable avec Pachacutec, mais c'est Tupac Yupanqui, qui doit être considéré comme le véritable fondateur de l'Etat inca*".³ En esta época podemos encontrar la definitiva aparición de instituciones como el culto solar estatal, el amauta y la enseñanza de los nobles⁴ y quizás la figura del Inca tal como la conocemos. La aparición de funcionarios permanentes dedicados a la reunión del saber tradicional (el caso

3 KARSTEN, Rafael. *La Civilisation de l'Empire Inca*, Payot, París, 1957. Pág. 96.

4 MILLONES SANTA GADEA, Luis. *El Amauta* (Notas sobre su concepción histórica) Tesis presentada a la Facultad de Educación P.U.C., Lima, 1964 (Texto mecanografiado), pág. 12.

del amauta) y a la instrucción de la *élite*, por ejemplo, sólo puede explicarse cuando ésta comienza a tomar conciencia de su poder dentro de la organización del Estado.

Pero conforme se va extendiendo el Imperio y consolidándose cada vez más la situación del estado totalitario, es posible advertir que la *élite* cusqueña será progresivamente amenazada por la aparición de un nuevo tipo de nobleza formado principalmente por las autoridades de los nuevos territorios conquistados, cargos que son ocupados por naturales de éstos, a los que se hace ingresar a un tipo especial de rango noble, seguramente con el fin de asegurar una más ceñida lealtad al poder central. Este nuevo tipo de nobleza, cuya fuerza debió dejarse sentir en forma notable en el gobierno de Huayna Capac, va a contrapesar y hasta tal vez superar la fuerza de la tradicional nobleza cusqueña, sobre todo en aquella época en que el Inca no está en la ciudad imperial. A esto dice también Karsten que "*Ces chefs des tribus étrangères se voyaient, en règle générale, attribuer des fonctions administratives correspondant à la position sociale qu'ils occupaient précédemment. C'étaient les hommes de cette catégorie qui constituaient la plus grande partie de la "noblesse" de l'Empire Inca...*"⁵. Podría decirse que al morir Huayna Capac, las autoridades civiles de la zona Norte eran íntegramente locales en tanto que en el ejército primaban igualmente los jefes de origen norteño, como Quisquis, Calcuchimac y Rumiñahui. Los nobles del Cusco, probablemente amodorrados sobre viejos laureles —así es como generalmente acaban las aristocracias— habían perdido su influencia sobre el Inca, y esta pérdida estaba reforzada por el alejamiento de Huayna Capac de la ciudad imperial.

En las primeras épocas —Confederación cusqueña— los miembros de los grupos privilegiados ejercieron un alto poder sobre el gobernante. Esto se debía, sobre todo, a que ellos intervenían en forma directa en su designación, desde que el nombramiento del sucesor por el propio Inca (y esto teniendo en

5 KARSTEN, Op. Cit. pág. 100.

cuenta su posterior ratificación por la nobleza) sólo puede afirmarse que funciona desde Pachacútec.

En épocas posteriores a la ascensión al poder de Pachacútec, nos encontramos con casos en que hay una indudable participación de la nobleza. En la misma ascensión de Pachacútec vemos, por ejemplo, que por lo menos un sector de la *élite* debió formar la base de la tropa que derrotó a los Chancas y que luego sirvió de apoyo al nuevo Jefe en sus aspiraciones a suceder a Huiracocha. Sería tal vez aventurado afirmar la participación de determinadas panacas o ayllus cusqueños en estos actos, pero es un hecho que un grupo respetable de la *élite* tuvo intervención decisiva en ellos.

En momentos posteriores nos encontramos con nuevos casos en que la nobleza tiene ocasión de dejar sentir su fuerza, tal el caso de Amaru Yupanqui y su cambio por Túpac Inca como sucesor de Pachacútec. Se ha dicho con harta insistencia que este cambio se debió a la ineptitud militar de Amaru; pero tal ineptitud no cuenta con testimonios suficientes. Las crónicas nos muestran a un Amaru victorioso en el Chinchaysuyu y en el Collasuyu, y si bien puede hablarse de un fracaso en la expedición a las tierras selváticas de los Chiriguanas, como quiere Garcilaso, este fracaso no anula sus éxitos anteriores. Veremos el caso insólito de que el "ineptó" Amaru es encargado, luego de su cambio por Tupac, de altos puestos como el de gobernador de la ciudad del Cusco en ausencia de Tupac Yupanqui, y este cargo significaba un evidente poderío y responsabilidad no sólo cívica, sino también militar y religiosa. También lo vemos encargado de solucionar la crisis provocada por una prolongada sequía en la castigada zona del Collao. (Estos puntos serán tratados en un trabajo aparte).

Leyendo entre líneas en los cronistas encontramos una evidente influencia de la *élite* en este cambio de los planes de Pachacútec. Las razones son ignoradas, pero la presión para el cambio aparece en los relatos.

En el caso de Huayna Capac se encuentra en realidad un complejo fenómeno. Tradicionalmente se tenía en cuenta cier-

to "testamento", según el cual el Inca habría dividido el Imperio entre dos de sus hijos, el cusqueño Huáscar y el quiteño Atahualpa; el primero respaldado después por la nobleza tradicional y el segundo por la *élite* quiteña. Esto es imposible. El mundo incaico estaba dividido en tres grandes zonas cósmicas, el *Hanan Pacha*, el *Cay Pacha* y el *Ucu Pacha*, que representan los mundos celeste, humano y subterráneo, respectivamente. Estos tres mundos pueden considerarse unidos por un eje que pasaba por la ciudad del Cusco, aunque esta comunicación regía principalmente entre los dos primeros (desde que las *pacarinas* etc., son los puntos de unión con el mundo de abajo). También nos encontramos con un punto vivo de contacto entre el mundo celeste y el terreno, que es el Inca (en el Inca se fundían una personalidad divina, solar, y una humana). El Cusco era un centro real. Cuando el Inca Garcilaso consideró al Cusco como el *ombligo* del Imperio, no hacía meramente una figura retórica (posteriores investigaciones han demostrado que el verdadero centro geográfico del Imperio se hallaba en la zona de Vilcas). Mircea Eliade ha demostrado que en diversas culturas la ciudad sagrada está situada en un punto en que pueden comunicarse el mundo divino y el humano. Esta ciudad es, entonces, un *centro* comunicador. "Babilonia era una '*Bab-Ilani*', una 'puerta de los dioses', porque aquí era que los dioses bajaban sobre la tierra..."⁶, "La cima de la montaña cósmica no sólo es el punto más alto de la tierra: es el ombligo de la Tierra. El punto donde comenzó la Creación."⁷ El Cusco era ese *centro* para la Cultura Andina, generador de este mundo y contacto con el de los dioses. Era sin duda un símbolo del Imperio. El universal simbolismo del número cuatro se encuentra en el mismo centro, desde que, según Garcilaso de la Vega, los Incas dividieron cada barrio de

6 ELIADE, Mircea *Imágenes y símbolos*, Taurus, Madrid, 1955, pág. 46.

ELIADE, Mircea *Tratado de Historia de las Religiones*, Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1954, pág. 353.

7 ELIADE, *Imágenes...*, pág. 46.

la ciudad en cuatro partes y extendieron esto al Imperio⁸, y los habitantes que no habían nacido en el Cusco se ubicaban en el barrio o zona que representaba su lugar de origen. Dentro del culto solar, el Cusco era el lugar donde se realizaban las mayores manifestaciones de la divinidad, y no sólo el templo máximo del Coricancha servía de modelo para la edificación de otros templos solares, sino que parece que el plano del Cusco sagrado se repite en las demás ciudades construídas por los Incas. Cuando Huayna Capac termina de construir la ciudad de Tumibamba, cuenta el cronista Martín de Murúa que hizo trasladar íntegro el plano del Cusco, con sus principales edificios y que, inclusive, mandó hacer copias de las principales huacas y lugares sagrados de la capital⁹. El Cusco era el símbolo de unidad político-religiosa, y el Imperio era un sistema único e indivisible, creado por la divinidad. El Cusco era un elemento cohesionador junto con el Inca. Por ello era imposible que Huayna Capac dividiera el Imperio, sería atentar contra lo dispuesto por los Seres Supremos y eso, ni siquiera el Inca podía hacerlo. Ya Luis E. Valcárcel había previsto este problema en 1933 (Véase más adelante la nota 13). Era imposible formar otro centro aparte del Cusqueño y que pudiera coexistir con él. Tumibamba puede considerarse como el centro de la nobleza foránea y, a la postre, vencedora sobre la tradicional del Cusco; la lucha entre Huáscar y Atahualpa fue, en síntesis, la de dos grupos de la *élite* incaica por la supremacía.

Cuando un Inca moría se presentaban situaciones de emergencia. Sarmiento nos cuenta que al morir Pachacútec los nobles allegados clausuraron la residencia del Inca e impidieron se propagara la noticia, mientras se comunicaba a los jefes militares para que tomaran medidas contra posibles desmanes o levantamientos y resguardaran al heredero Tupac Yupanqui y al templo del Coricancha. Sólo se hizo pública

8 GARCILASO DE LA VEGA, El Inca. *Primera parte de los Comentarios Reales de los Incas*; en Biblioteca de Autores Españoles, T. 133, Madrid, 1960. Lib. VII, Cap. IX, pág. 258.

9 MURUA, op. cit. pág. 81.

la noticia cuando el sucesor tenía firmes las riendas del poder¹⁰. También el cronista indio Santa Cruz Pachacuti dice que a la muerte del mismo Inca se sublevaron los Puquinas y los Collas, desde Vilcanota y Chacamarca, y otros más¹¹. Esto explicaría la necesidad de tomar rápidas medidas para evitar sublevaciones en distintos puntos del Imperio o, por lo menos, para dominarlas. Inclusive había que controlar las rencillas cortesanas tan peligrosas por las escisiones que causaban en la *élite* del Tahuantinsuyu. Cuando muere Túpac Yupanqui, Huayna Capac debió debelar hasta dos intentos de eliminarlo del poder. Primero el de Cápac Huari, su hermano, al que algunos señalaban como designado para ocupar el poder, y luego el de Huaypaya, al que la nobleza había nombrado regente o asesor del joven gobernante¹². Se podría explicar la presencia de Huaypaya junto al nuevo Inca quizás por no haber podido éste co-reinar junto con su antecesor, como lo hicieron Amaru Yupanqui y Túpac Yupanqui con Pachacútec (aunque no estén precisados los orígenes ni los alcances de este co-reinado). Ambos intentos revoltosos hicieron peligrar la estabilidad del nuevo soberano, y en los dos fue decisiva la intervención de Huaman Achachi, hermano de Tupac Inca y primera autoridad del Chinchaysuyu¹³. Problema semejante se presenta al morir Huayna Capac. Ninan Cuyochi y Huáscar primero, y luego Huáscar y Atahualpa van a disputarse el poder.

Sarmiento afirma que Huayna Capac dudaba si designar a Ninan Cuyochi o a Huáscar y que sometida su decisión a la prueba de la *callpa* (oráculo realizado sobre las entrañas de un auquénido) arrojó predicciones desfavorables para ambos

10 SARMIENTO, op. cit. cap. XLVIII, pág. 221.

11 SANTA CRUZ PACHACUTEC, Joan de. *Relación de antigüedades deste Reyno del Pirú En Tres relaciones de antigüedades peruanas*, Prólogo de Marcos Jiménez de la Espada. Guaranía, Buenos Aires, 1950. Pág. 249.

12 SARMIENTO, Op. cit. cap. LV, pág. 236; cap. LVI, pág. 238. MURUA, op. cit., cap. XXIX págs. 255. SANTA CRUZ, op. cit., pág. 255.

13 SARMIENTO lco. cit.

candidatos. Cusi Topa Yupanqui, encargado de la ceremonia, intentó preguntar al moribundo Huayna Capac (enfermo probablemente de viruela) sobre un tercer candidato, pero la muerte del soberano se lo impidió. Poco después fallecía Ninan Cuyochi de la misma peste que mató a su padre, y quedó Huáscar como sucesor designado. Valcárcel opina, que si bien Niñan Cuyochi debió ser el designado primeramente por Huayna Capac, a la muerte de aquel la nobleza cusqueña ubicó a Huáscar en el poder¹⁴; pero también cabría la posibilidad de que esta designación ambigua que relatan los cronistas no sea sino el reflejo de una pugna en la *élite*, dividida en dos bandos que apoyaban uno a Ninan Cuyochi y otro a Huáscar; ya que resultaría bastante original el sistema que Sarmiento propone, de nombrar un heredero probable y otro de segundo orden para el caso de ser desfavorable la *callpa* al primero.

En esta oportunidad de la muerte de Huayna Capac, la nobleza tradicional intenta hacer renacer su antiguo poderío, pero no contó con la de Quito. Otras informaciones como la de Vaca de Castro, nos hablan de una conspiración realizada en el Cusco por cierto sector de la nobleza que pretendía colocar en el poder a Ninan Cuyochi; fue necesaria la intervención de Auqui Topa, hermano del soberano fallecido, para formar un movimiento de reacción dentro de la misma nobleza y afirmar a Huáscar¹⁵.

Atahualpa es generalmente presentado como un bastardo advenedizo (excepción hecha de los historiadores ecuatorianos que lo instalan como héroe nacional, olvidando quizás que en ese tiempo no había más nación que la cusqueña, ni tampoco existía idea nacional equivalente a la actual). Esto se debió a que los cronistas quisieron ver la cultura andina con el lente europeo al que estaban acostumbrados (de la misma manera

14 VALCARCEL, Luis E. *Final de Tawantinsuyu*. En "Revista del Museo Nacional", Lima, 1933, T. II, N° 2, pág. 80.

15 *Declaración de los quipucamayocs a Vaca de Castro*, Colección de Libros y Documentos referentes a la Historia del Perú. Lima, 1920. Tomo III, 2da, Serie; pág. 26.

vieron conventos de monjas con sentido cristiano en los *acllahuasi*, y un fraile barbudo en los monolitos de Tiahuanaco). El europeo no podía dejar de considerar bastardo al hijo de una mujer que no era la legítima esposa según el criterio occidental (el concepto de legitimidad en el matrimonio es distinto entre culturas mono y poligámicas; la élite incaica practicó la poligamia, vedada, por razones de orden, a la clase popular). También hay que considerar la posición de los informadores de los cronistas, que guardaban rencor contra los quiteños vencedores de la contienda que antecedió a la conquista española. Al mismo tiempo se presenta a Huáscar con el título de heredero *legítimo* al criterio de los nuevos dominadores, desposeído y tratado con crueldad por los quiteños. Pero parece que, en un primer momento, Atahualpa no se erigió en soberano, sino que la ruptura se produjo después. Los cronistas relatan una serie de acontecimientos entre la muerte de Huayna Capac y el inicio de la guerra. Hay intercambio de mensajeros, voluntad de sumisión inicial por parte de Atahualpa. Sarmiento y Murúa relatan los temores de Huáscar, los que no podemos menos que estimarlos fruto de la imaginación de los cronistas.

La situación para ambas élites, la cusqueña y la de Quito, es de expectativa, en un primer momento. Parece indudable que la norteña intenta un golpe de mano, si no para apoderarse por completo del poder, por lo menos para independizarse del Cusco. Todo parece indicar que podría tratarse de un movimiento separatista común, como ya dijimos, en los momentos en que muere un soberano. Pero los quiteños conocían la fuerza que el Cusco era capaz de desarrollar y quizás a eso se deba su aparente sumisión inicial.

Pero retrocediendo un poco podemos encontrar un primer momento de ruptura entre el Cusco y Quito, aún en vida de Huayna Capac. Sarmiento afirma que, en la zona de Ancasmayo, Huayna Capac estuvo a punto de sufrir un descalabro militar y poco después sucede que "...los orejones se desgraciaron del Inga y se determinaron de le dejar y venirse al Cus-

co...”¹⁶. Si bien el desbande debió ser controlado, no se le puede negar importancia. Es posible que esta situación fuera provocada por un choque o desavenencia entre nobles cusqueños y quiteños; la causa podría encontrarse en la creciente influencia que los del Norte van tomando sobre las decisiones de Huayna Capac. Tal vez los orejones atribuyeron estos percances al prolongado alejamiento del Inca de la ciudad sagrada lo que, como ya dijimos, significaba un desquiciamiento entre los centros de comunicación de los mundos celeste y terreno, y podía enojar a la divinidad.

Finalmente, parece raro que sólo unas no probadas diferencias “personales” entre Huáscar y Atahualpa llevaran a la ruptura. Es probable que el enfrentamiento de ambas noblezas haya fomentado la rivalidad o se haya escudado en ella. Tampoco aparece claro que Huayna Capac designara sucesor al joven Atahualpa; más bien podría creerse que éste tenía cierto derecho al gobierno regional por línea materna. Debemos recordar que era costumbre entre los Incas de la última época mantener el poder de las nuevas regiones conquistadas en manos de los antiguos y tradicionales jefes, aunque subordinados a determinadas autoridades de carácter estatal, pero con cierta libertad local. Por ello llevaban al Cusco a los hijos de los curacas sometidos, para que se formaran al estilo cusqueño en el Yachayhuasi. Por este derecho que, podemos suponer, tuvo Atahualpa, es posible que los quiteños lo hayan considerado de hecho como jefe natural y, por consiguiente, adalid de la lucha contra el Cusco. Vale la pena llamar la atención sobre un punto. Empeñada la lucha, Atahualpa tendrá la tendencia a mostrarse “cusqueñista”, es decir, tratará no sólo de dominar la región del Cusco, lo que logra, sino también de asimilar más, si es posible, su manera de ser a la tradicional de los reyes Incas.

No vamos a analizar aquí tampoco los incidentes de la guerra entre ambas noblezas, sólo llamaremos la atención so-

16 SARMIENTO op. cit. cap. LX, pág. 244
Ver también MURUA, op. cit. pág. 90-92.

bre su final. La *élite* triunfadora no omitirá esfuerzo para liquidar a la del Cusco. Era necesario un *nuevo orden* y la *nueva clase* de los curacas del Norte necesitaba hacerlos desaparecer porque eran la única sombra para el poder tan duramente conquistado.

Notas y Comentarios

Una revista francesa sobre Latino América

EL último de los *Cahiers de l'Institut des Hautes Etudes de l'Amérique Latine* es el sexto de una serie comenzada en 1959 y, sin embargo, nadie o casi nadie los recibe en el Perú.¹ Los criollos de mil setecientos y tantos se quejaban de la "distancia" (geográfica y cultural) a que se hallaban de Europa. Hoy no es mucho mejor nuestra situación. La nuestra sigue siendo una cultura insular donde "se descubre el mediterráneo" a cada momento. No hemos sabido establecer un adecuado sistema de comunicaciones; se nos ignora tanto como ignoramos a los demás. En realidad, ese es un vicio que afecta a otros ordenes y niveles de la cultura peruana y no sólo a la investigación académica universitaria. Del Perú se ha dicho que es una geografía sin caminos que determina y favorece el desarrollo no de un país sino de muchos países ultraclausurados. Así también nuestra cultura. Y valga un ejemplo en vez de la definición: en 1964 nuestros estudiantes de secundaria aprenden una historia atrasada no menos de 25 años. La arqueología se enseña según las imágenes creadas por Uhle y Tello. Y lo mismo puede decirse de la historia republicana y colonial. Entre la investigación, de un lado, y la docencia, del otro, hay un vacío; nadie ha procurado comunicar esas dos actividades que por su propia naturaleza están llamadas a mutua dependencia.

Pero nos alejamos del tema. Quedémosnos, por ahora, con los Cuadernos franceses, que acerca de esta cultura sin caminos, que es el Perú, siempre se podrá regresar. El primer Cuaderno publica la conferencia de Sorre sobre Alexander von Humboldt cuya obra bien puede servir de programa a todo el moderno americanismo. No tanto porque Humboldt sea, con su contemporáneo Ritter, el fundador de la geografía moderna, sino por su claro rechazo de la extrema especialización y por su simpatía y comprensión hacia el Nuevo Mundo. Sorre ha sabido resumir cabalmente estos aspectos de la vida de Humboldt destacando, por otra parte, sus contribuciones especiales a la geografía botánica y la climatología. Merece sobre todo subrayarse el método de la conferencia: examinar la obra de Humboldt desde su interior, asistiendo al planteamiento íntimo de los problemas y confrontando sus hallazgos con el posterior desarrollo de las ciencias naturales y geográficas.

1 Director, Pierre Mombeig - 28, Rue Saint-Guillaume París VII^e

El segundo cuaderno estuvo dedicado al Perú y reúne tres estudios de Marcel Bataillon, Jean Dorst y Henry Reichlen. Fue en este número en que debió publicarse, según una nota editorial, un trabajo de Raúl Porras Barrenechea sobre las fuentes históricas peruanas del siglo XVI. Pero Porras murió poco después de asistir a la conferencia de la OEA en Costa Rica y de haber renunciado al Ministerio de Relaciones Exteriores. Entre una y otra cosa no pudo entregar los originales. Ojalá que los publiquen quienes custodian su gran herencia histórica. Se corregiría así la falsa impresión que han causado "Los Cronistas del Perú", editados póstumamente y contra la voluntad explícita y renovada de su autor.

El estudio de Marcel Bataillon, *Un chroniqueur péruvien retrouvé: Rodrigo Lozano*, es un anticipo de la revisión integral de las crónicas a que se ha dedicado el Profesor Bataillon en los últimos años. *En síntesis*: El nombre de Rodrigo Lozano era casi desconocido hasta hace poco. Rafael Loredó y Raúl Porras hablaron de este cronista y lo señalaron como una de las fuentes utilizadas por Agustín de Zárate. Porras pudo incluso reconstruir su biografía gracias a la información de servicios de Lozano que encontró durante su primer viaje a España. Por desgracia la crónica de Lozano está perdida. Sólo se ha publicado un fragmento que con el nombre de *Relación* editó el gobierno peruano en 1870. El principal cuidado de Marcel Bataillon ha sido examinar las 4 versiones manuscritas que de esa *Relación* existen en los archivos europeos. La primera de esas versiones, que Bataillon llama el arquetipo de todas las demás españolas, es la del Archivo de Indias. Otras dos se guardan en la Real Academia de la Historia de Madrid (Colecciones Muñoz y Matalinares). La cuarta copia pertenece a la Biblioteca Nacional de París. Al confrontar esos textos, Bataillon ha advertido que el de París contiene un capítulo que no figura en los manuscritos españoles. Ese capítulo "De algunas cosas notables que hay y que han pasado en las Indias del Mar Oceano" fue omitido en la edición limeña de 1870 y es mérito de Bataillon haberla descubierto, o reencontrado como su modestia prefiere decir, y restituirlo a Lozano con pleno derecho. De Lozano también sería, según Bataillon, lo principal de la descripción de la religión peruana que se encuentra en la edición princeps de la Historia del cronista Zárate (Amberes 1555), descripción suprimida de todas las posteriores impresiones españolas. La importancia de estas págnas sobre las "supersticiones" indígenas ha determinado que Bataillon no las presente ni estudie en el artículo que comentamos y que las reserve para los *Cahiers du monde luso hispano-américain* de la Universidad de Toulouse.

Como en sus clases del Colegio de Francia sobre la rebelión pizarrista y en su reciente estudio sobre Carrió de la Bandera, Bataillon

emplea en su rehabilitación de Rodrigo Lozano todo el rigor crítico y la amplitud de comprensión, virtudes a menudo tan separadas, que supo reunir en su magistral libro sobre Erasmo. Quizás nunca se encuentre la Crónica de Lozano, a pesar de las esperanzas de Bataillon; y quizás si encontrada resultase inferior a muchos otros testimonios ya conocidos. Quedarían siempre, sin embargo, como modelo de análisis estas páginas de Bataillon que la vieja relación peruana ha sabido sus-
citar.

El artículo de Dorst², es un "redescubrimiento" personal de lo que nosotros por oirlo y decirlo demasiado hemos llegado a olvidar: el hecho que el Perú es un país de contrastes donde se dan todos los lugares de la geografía y todos los tiempos de la historia. Aquí coexisten tipos humanos y tipos naturales que en otros sitios se dan individualmente y por separado: el hombre de la edad de piedra, nuestros "contemporáneos primitivos" de la selva con el obrero y el señorito de la ciudad alienados por la concentración urbana y la sociedad de mercado. Dorst observa esta diversidad con el mismo asombro de los antiguos viajeros compatriotas suyos que en el siglo XIX no daban crédito a lo que sus ojos veían.

Las mejores páginas de Dorst son las que dedica a los fenómenos de adaptación vegetal y animal a las altitudes andinas. El Perú de los tres mil a cinco mil metros constituye una verdadera isla ecológica donde se dan fenómenos de radiación evolutiva que formalmente pueden compararse a los que se presentan en las *islas geográficas* debido a su falta de comunicación biológica con otras zonas. El aislamiento de que habla Dorst es, desde luego, relativo. La fauna de las altas regiones peruanas, nos dice, comprende elementos de origen muy diverso. Aparte de las especies originarias hay otras procedentes de la Patagonia en el extremo Sur del Continente. Esta última población patagónica (los *Cleophaga* de Magallanes por ejemplo) es un maravilloso ejemplo de *compensación*: es una fauna que ha venido a las altitudes andinas buscando y encontrando las mismas condiciones, los mismos biotipos, que se hallan en las latitudes meridionales.

Patagónicos o andinos, todos los animales, todos los seres vivos, comprendido el hombre, han debido sufrir una serie de modificaciones biológicas para sobrevivir en los Andes peruanos. Algunas de esas modificaciones son extraordinarias y Dorst sabe relevarlas hábilmente y con un éxito que es ya literario aunque no se lo proponga o quizás por ello mismo. Los batracios, por ejemplo, han debido luchar y adaptarse en los Andes a la sequedad del clima, la presión atmosférica y la tensión de oxígeno. El espesamiento de la piel, la respiración casi cutá-

2 *Les grands divisions biologiques du Pérou.*

nea, la reducción de los pulmones han sido sus respuestas. Un proceso similar se observa en los vertebrados de sangre caliente: desde el hombre hasta la oveja y la llama, todos ellos presentan una serie de adaptaciones anatómicas y fisiológicas, entre las cuales la más notable es la elevación de sus glóbulos rojos; hecho recientemente subrayado por quienes buscan remedio a la leucemia.

Pero la mayor parte de las adaptaciones andinas es del tipo ecológico y afectan incluso al desarrollo de los instintos. Aquí Dorst nos proporciona una casuística que pertenece no sólo al geógrafo sino incluso al sociólogo que al lado de la sociedad humana estudia las sociedades vegetales y animales. Hay en nuestras tierras altas —y que Dorst excuse esta intromisión— una suerte de destino gregario; o, mejor dicho, la geografía andina condiciona y predispone a la sociabilidad, exige la sociabilidad como única forma adecuada para sobrevivir. Vivir y vivir junto con otros devienen sinónimos. Insectívoros, por ejemplo, que en las tierras bajas viven aislados y no resisten la compañía de sus semejantes, constituyen en cambio verdaderas colonias cuando se les encuentra en los Andes. Esta vida colectiva es la única que les permite luchar contra el frío nocturno.

El animal andino ha debido también elegir para habitación lugares que en otras regiones no frecuentan las especies similares. Es el caso de las aves que han reemplazado el árbol por la roca. Las golondrinas y los colibrís se vuelven rupestres en las altitudes. Es la roca y no el árbol lo que necesitan porque la roca conserva el calor mucho mejor y les permite defenderse de los fríos intensos. A la roca, el calor de la roca acuden también pequeños insectos y arácnidos y se crea así toda una cadena biológica rupestre. De nuevo la información geográfica sirve para estimular la imaginación de sociólogos e historiadores. En nuestras antiguas leyendas indígenas se encuentra todo un ciclo de la roca, cuya persistencia y riqueza coinciden, como vemos, con su importancia biológica. Los pueblos andinos han reconocido antes que la geografía científica lo que las rocas andinas significaban para la vida; no sólo para la suya de hombres sino para todos los demás seres de su mundo. Quisiéramos saber más de lo que Dorst nos ha dejado entrever. Hay en todos estos procesos de adaptación a las altitudes peruanas tema para muchas obras y hombres. La biología andina puede y debe ser para nosotros, y es esta una de las principales incitaciones del sugestivo panorama de Dorst, una escuela asombrosa, no digo de ciencia sino de belleza. Una sola página sobre la vida de los insectos y las aves luchando contra la altura, una amorosa y paciente descripción de sus vidas —como las que en Francia escribió el maestro rural Jean Henri Fabre—, serviría más que todos los aburridos textos de literatura y de geografía que ahora se leen en el Perú.

La misma intención divulgadora de Dorst es la de Reichlen en sus *Nouvelles vues sur les civilisations précolombiennes du Pérou*. Limitando su material de trabajo, Reichlen ha elegido dos zonas de la costa peruana (Virú-Chicama; Ica, Nazca) para erigir un balance de los últimos descubrimientos arqueológicos con especial referencia a los fechados radiocarbónicos. En la primera parte expone los trabajos de Junius Bird en Huaca Prieta-Virú (1946-47) que por primera vez determinaron científicamente la existencia de culturas precerámicas en el Perú y establecieron, al mismo tiempo, como hasta entonces no se había hecho entre nosotros, una historia completa, dentro de una sola región, de más de cuatro mil años de ocupación humana ininterrumpida. Después de una breve referencia al período Mochica, Reichlen sintetiza los trabajos emprendidos en la Costa Sur por la misión de la Universidad de Columbia dirigida por Strong (1952-53) y por los arqueólogos de la comisión Fulbright (1958-60): Dawson, Wallace y Rowe. Aquí, la cronología absoluta del radiocarbono coincide en gran parte, con las inferencias estratigráficas y estilísticas. Hay, sin embargo, algunas sorpresas: en primer lugar, los fechados C-460 y C-521 de la serie de Nazca de Kroeber. Uno de ellos sitúa muy tarde, en el siglo VII D.C., a la fase Nazca A; el otro lo retrasa hasta el siglo IV A.C. Reichlen juzga inaceptable esa diferencia media de 900 años y la atribuye a un error de cálculo. La segunda sorpresa la encontramos en los cuatro análisis de Bird para Necrópolis. De aceptar todos ellos como correctos admitiríamos que la fase Necrópolis se ha desarrollado durante un amplio lapso que va desde el siglo IV A.C. hasta el III D. C. Tal parece ser la opinión de Reichlen, quien, sugiere que Necrópolis es, si no anterior a Cavernas (Bird), al menos su contemporánea (Strong). Advierte sin embargo, aunque por vía de hipótesis y no más, que los dos primeros análisis de Bird pueden ser falsos (los de fecha más temprana) y reconoce que el lugar que él acuerda a Necrópolis, siguiendo alternativamente a Bird y a Strong, no coincide plenamente con la seriación de Dawson que por entonces (1950) Reichlen sólo conocía por informaciones de Rowe.

Las limitaciones de esta nota me impiden comentar con cierta detención otros trabajos aparecidos en los siguientes números de Cuadernos. Pero es útil detenerse en dos de estos números, el 4 y el 6. El Cuarto Cuaderno trae el trabajo de Didier Ozanam sobre los fondos americanos del Quai d'Orsay,³ que resume algunas de sus clases en el Seminario de Archivística del Instituto de América Latina. Los dos primeros capítulos describen el desarrollo de los servicios de relaciones exteriores de Francia y la constitución de sus archivos. Páginas de his-

3 *Guide du Chercheur dans les Archives françaises. I Les affaires étrangères.*

toría administrativa donde Ozanam ha compendiado, aparte de sus investigaciones, las obras ya clásicas de Baschet así como los estudios más recientes de Outrey, Baillou y Pelletier. La segunda parte del trabajo está destinada a ofrecer una guía al investigador americano. Ozanam ha utilizado principalmente los catálogos impresos y mimeografiados del Quai d'Orsay, clasificándolos didácticamente. Me permitiré al respecto algunas observaciones sin ánimo crítico: Ozanam señala los años 1817-1818 para el envío de misiones oficiosas a Colombia, México y Perú. Parece una fecha muy temprana para el caso peruano. Los primeros enviados oficiosos franceses (Moguel ante los realistas, Rattier de Sauvignan ante los patriotas, el Conde Landos que no llegó al Perú) vinieron más tarde. En nuestro caso el objetivo esencial no parece haber sido la protección de los comerciantes franceses residentes (una estadística de 1825 no da más de 23 franceses en Lima, ninguno comerciante de importancia) sino, como Ozanam lo indica, prever los futuros cambios comerciales.

El cuaderno sexto es, sin duda, el de registro más variado. Todos los anteriores (con excepción del 2, dedicado exclusivamente al Perú) se habían limitado a publicar estudios de un solo autor. Limitación o, más bien, concentración de temas, irreprochable desde luego, pero que no podía satisfacer al heterogéneo público continental de los *Cahiers*. En este sentido puede decirse que con el último número los *Cahiers* inician una modalidad que todos deseáramos no abandonaran. Esta vez los principales colaboradores son Marcel Bataillon, el historiador belga Charles Verlinden y Silvio Zavala. Otros estudios por Minguet y Lafaye. El trabajo de Zavala es una versión francesa de parte de su Programa de Historia de América que mimeografiado han recibido varios americanistas y que quizá veamos impreso próximamente. *Indígenas y colonizadores en la historia de América* es uno de los capítulos relativos a los momentos iniciales de la aculturación entre aborígenes americanos y colonizadores europeos. Zavala afronta el tema al nivel continental, entendiendo que América como un todo es la unidad mínima de comprensión, el único cuadro válido de referencia con arreglo al cual han de pensarse las historias particulares. No se trata para él de los indígenas de México o el Perú ni siquiera de los colonizadores españoles solamente, sino de hechos que conciernen también a las tribus forestales del Canadá o a la presencia francesa en las Antillas. Las dificultades de un planteamiento de esa magnitud son obvias. Zavala ha sabido resolverlas mediante una ordenación preferencialmente temática antes que cronológica y geográfica. Es imposible resumir toda su exposición. Bastarán sin embargo para una semblanza, dos aspectos. En primer lugar los párrafos de Zavala sobre los fenómenos de correlación entre las rutas migratorias (demográficas y culturales) precolombinas y las rutas migratorias, los caminos de pe-

netración usados por los colonizadores europeos. ¿A qué atribuir esa correlación? Zavala no arriesga por ahora una hipótesis. Habla, es cierto, de un "contacto prolongado" de los indígenas con el medio geográfico americano como una de sus razones pero no podemos seguir paso a paso el esquema de mediaciones que nos llevan de ese contacto a la correlación señalada.

En otro de sus acápites —sobre "Los aspectos sociales de la coexistencia"— Zavala suscribe el juicio de Gilberto Freyre quien decía que la tolerancia étnica hispanoamericana había progresado allí donde la democracia política había encontrado obstáculos a su desarrollo. En cambio, en EE. UU, de organización política democrática más vigorosa, la confraternidad entre las razas ha sido mucho más difícil. Paradoja que nos aproxima a uno de los temas centrales de la historia americana. Indiquemos solamente que esa "tolerancia" es más aparente que real y que la confusión entre clase y raza que para Zavala define a las sociedades americanas coloniales, perdura aun en muchos países hispanoamericanos. Con todo, el prejuicio racial de los hispanoamericanos parece menos intenso que el de los anglosajones. Subsiste por tanto la pregunta.

Origines intellectuelles et religieuses du sentiment américain en Amérique Latine es una de las lecciones dictadas por Marcel Bataillon en sus cursos del Colegio de Francia. Para Bataillon el umbral de la conciencia americana, la frase es de Gerbi, puede encontrarse en el propio siglo XVI, al día siguiente de la conquista, en todas aquellas obras consagradas a la geografía y la historia de América y a exaltar el destino trascendente de su población. A la formación de esa conciencia contribuyeron no solamente los nacidos en las Indias sino también "las gentes originarias de la península que se agregaban a la sociedad colonial y adoptaban frente a los indios un sentimiento ambiguo de solidaridad telúrica y de superioridad", o sea, los europeos que se *acriollaban*. Con esta primera observación el profesor Bataillon reabre el antiguo debate sobre el criollismo y las nacionalidades americanas. El asunto se ha complicado en los últimos años. La historiografía tradicional se había limitado generalmente a estudiar el desarrollo de esa conciencia a finales del siglo XVIII cuando se define plenamente y se politiza hasta llegar a las sublevaciones criollas de principios del XIX. Se hablaba, es cierto, de la rebelión de Gonzalo Pizarro como un "primer grito de independencia" pero con intención retórica y sin profundizar los hechos. Los trabajos de Porras sobre Francisco Pizarro y la investigación de Durand sobre la transformación social del conquistador nos hicieron sospechar que en muchos sentidos la Independencia podía ser explicada por la Conquista, comienza con la Conquista y que el español que acá viene, tiene, como diría Ortega, otro ser que el español que permanece en su casa sin dejarse tentar por la aventura americana. En otras palabras que para

comprender al criollo deberíamos primero comprender al indiano y ver como los dos tipos se confunden a veces. Indiano en trance de criollo es, por ejemplo, ese Carrió de la Bandera cuyo colonialismo ha examinado Bataillon en uno de sus ensayos. ¿No le llamaban en España "perulero", por no decirle "peruano" pero por no poder ya decirle simple y llanamente "español"? "Del Indiano al Criollo" podría servir de título a todo ese proceso que comienza no con el Despotismo Ilustrado de los Borbones sino con la expansión imperialista de los Austria. Esta es, por otra parte, la opinión de los propios "precursores" de la Independencia cuando, como Vizcardo y como Riva Agüero, denuncian los vicios de la colonización pero sin renunciar a los derechos que creían haber heredado de la Conquista. El criollismo se burlaba del "chapetón", del español recién venido y no incorporado, y reclamaba como suyos el esfuerzo y la herencia del indiano.

De todo este proceso el profesor Bataillon ha elegido los aspectos religiosos e intelectuales, demostrándonos cómo el sacerdocio y el profetismo bíblico favorecieron la formación de la conciencia americana. Desde Francisco de la Cruz (Perú, siglo XVI) hasta Fray Servando de Mier (México, siglo XVIII) abundan los testimonios de esa índole. Sin duda que entre los primeros —descontando el profetismo franciscano estudiado por Bataillon en su *Novo Mondo e Fin do Mondo*— estuvo el del dominicano Fray Francisco de la Cruz quemado en Lima durante el gobierno del Virrey Francisco de Toledo. La Inquisición lo acusó de *solicitante* en la confesión, pecado difundidísimo entonces y, sobre todo, de heresiarca y falso profeta. Fray Francisco creía en el fin próximo de la cristiandad europea y en el traslado de la Iglesia Universal al Nuevo Mundo donde, según él, vivían aun los descendientes de las 12 tribus perdidas de Israel, es decir, los indios conquistados. En el nuevo reino que se avecinaba Fray Francisco habría de ser una suerte de Papa-Rey y los criollos descendientes de los colonizadores gozarían de un derecho de tutela sobre los indios, sus hermanos menores. Se unían así, como dice Bataillon, la inspiración bíblica y un agudo sentido de la realidad social en un peligroso amago de separatismo. (Un mayor desarrollo del tema en el estudio de Bataillon *Les Douze questions péruviennes résolues par Les Casas*, 1954).

Ni los vaticinios del padre Vieira sobre el "Quinto Imperio" ni las exégesis bíblicas del licenciado Rocha (¿podría incluirse dentro de esta serie "El Paraíso en el Nuevo Mundo" de Leon Pinelo?) incurren en el separatismo escatológico y mesiánico de Fray Francisco de La Cruz. Tampoco Calancha, Clavigero y Mier cuyas obras comenta Bataillon. Pero todos ellos atestiguan la continuidad de la inspiración profética durante todo el coloniaje. Gracias a los análisis de Bataillon podemos ver claramente cómo los criollos recurren a la Religión para encontrarse a sí

mismos y para saber el lugar que les corresponde —el más alto posible— dentro del mundo cristiano occidental al cual había sido incorporada América por la Conquista. Sobre el plano ideológico esta utilización criolla del cristianismo refleja una tensión social entre la metrópolis y sus colonias ultramarinas, una inferioridad que obligaba al colono a “siempre merecer” y a buscar en todo momento una confirmación de su propio valor. Urgido de reconocimiento y compensaciones que le hicieran llevadero su *status* de postergación, el criollo buscaba y encontraba en las promesas del sueño profético, en el futuro mítico, todo aquello que le negaba su realidad presente.

Queda por precisar el ámbito de difusión, la audiencia que pudieron obtener estas ideologías proféticas. Quizás su “público” fue durante el siglo XVIII mucho menor que en el XVII donde, por otra parte, sólo interesó a una *élite* muy reducida. Necesitamos saber también, como insinúa Bataillon, inclinándose algo en favor de las interpretaciones de Jiménez Fernández, si la Ilustración europea fue mucho menos importante que este profetismo colonial en el desarrollo de la conciencia de América. Y por último, y ésta es una de las principales conclusiones de Bataillon, reexaminar todos estos fenómenos ideológicos del criollismo como otras tantas expresiones de colonialismo. Pues el criollo, como ya lo había dicho Mariátegui en sus *Siete Ensayos*, se opone al europeo no porque quiera suprimir el régimen colonial sino, al contrario, porque quiere gozarlo a solas sin la incómoda concurrencia del tutelaje metropolitano. La República vendría a ser así un virreinato sin españoles, sin virrey, sin Audiencia ni leyes de Indias (Cf. V.A. Belaúnde), una tierra al fin en manos de los conquistadores que la ganaron y de sus herederos los criollos. Victoria póstuma de Gonzalo Pizarro donde el indio nada tiene que ver, o mejor dicho, sí, muchísimo porque era el premio que todos perseguían.

Charles Verlinden ha subrayado en los últimos años la continuidad histórica que existe entre las sociedades medioevales europeas y las sociedades coloniales americanas. A partir de 1492 no hubo ya un Viejo y un Nuevo Mundo sino un sólo mundo donde la historia iba en el mismo sentido. Y este sentido estuvo determinado, según Verlinden, por el punto común de partida: la edad media occidental. Una prueba más de esa continuidad nos la da Verlinden con su artículo de los *Cahiers: Esclavage médiéval en Europe et Esclavage colonial en Amérique*. La historia que que reconstruye abarca un amplísimo período (siglo X — siglo XIX) y comprende desde el *servus* o *mancipum* de tipo cuasi romano hasta el proletariado multiracial de mediados del siglo XIX que por un momento reemplazó al esclavo negro. Comienza Verlinden por señalar las variaciones lingüísticas asociadas al régimen de esclavitud: *maurus*, *sarracenus*, esclavo, negro, *guineu*, nombres que en cada caso y época denuncian

las modificaciones del tráfico, los lugares de *producción* y comercio. Pero, al margen de estos cambios, Verlinden destaca una característica común: la esclavitud surgió siempre en las zonas fronterizas de contacto, allí donde la población vencida era poco numerosa. Cuando, por el contrario, se llegaba a los núcleos demográficos más importantes, la esclavitud era imposible. El pueblo vencedor imaginaba y ponía en ejecución entonces nuevas formas de sometimiento y explotación.

La esclavitud en América se desarrolló en forma similar a la conocida en Europa. Es cierto que el negro no fue preferencialmente esclavo doméstico y urbano sino trabajador rural de las plantaciones tropicales y sub-tropicales. Pero, como el esclavo de la Europa central o el musulmán de la Reconquista, también el negro esclavizado provenía de esas *zonas fronterizas* descritas por Verlinden. España podía permitirse ese tráfico porque el Africa no formaba parte de su imperio. Lo que es más, para salvar a su Imperio americano, al interior de sus fronteras político-económicas, de las trabas que trae consigo la esclavitud, para imponer su *Pax* los colonos españoles necesitaban del concurso de la población aborígen. Y por ello, salvo en las Antillas, en los primeros momentos de la Conquista mejicana y en el caso de las fronteras araucanas, mantuvo al indio exento de esclavitud. Aunque, desde luego, sujeto a un régimen de servidumbre en cuya dureza ve Verlinden un ejemplo de esa petrificación, de ese arcaísmo que definen a toda sociedad colonial.

El ciclo de la esclavitud terminó en el siglo XIX, precisamente cuando las potencias coloniales iniciaron su penetración en el continente negro. En el momento en que la economía de Africa no es ya marginal y costera, la presencia del negro en su propio lugar de nacimiento y producción se vuelve tan indispensable como lo había sido la presencia del indio en América. El negro no debe ir ya a las plantaciones del Nuevo Mundo, sino quedarse en su tierra, al servicio y provecho de los nuevos imperios. Salvo unos cortos años de transición (los chinos del Perú) llegaba a su fin el viejo trato conocido desde la Antigüedad. Se había entrado a la era de la economía industrial mundial que no conoce fronteras, que nada tiene fuera de sí misma y el trabajo humano debe ser organizado a una escala multicontinental de modo que produzca pero también consume. Para todo ello la esclavitud era obstáculo y debía desaparecer.

PABLO MACERA

Una vida, una obra, un espíritu

EZEQUIEL MARTINEZ ESTRADA

(1895-1964)

LA MUERTE de Ezequiel Martínez Estrada ha coincidido con la publicación de una apretada *Antología*¹ de su vasta obra. El mejor homenaje a su memoria de artista y pensador (como él mismo, apelando a la equidad del futuro, advirtió que habría de ser algún día considerado) es sumergirse en las páginas de este breve y denso volumen donde la ardiente palabra del escritor argentino quema el corazón e ilumina las ideas, rescatando de su sima la lucidez mediante la cual desde *Radiografía de la Pampa* (1933) interpretó al hombre y la vida latinoamericanos.

Muchos como el autor de esta nota habrá en América Latina que tengan contraída una larga deuda intelectual con Martínez Estrada. En aquel libro y en *La Cabeza de Goliath* (1950) se reveló su ejemplar manera de enfrentar la dura realidad, sin temor a las deplorables evidencias que suele dar de su crisis, y de aprehenderla libre y apasionadamente, frecuentemente desgarrado por la duda pero asistido, al mismo tiempo, por la más implacable razón. Los dos ensayos citados hubieran sido suficientes para convertir a Martínez Estrada, en un medio menos hostil que el nuestro a la verdad candente, en un oráculo de inteligencia. En ellos, operando conjuntamente con la penetración crítica, vibraba una indesmayable entereza moral, la misma que, al cabo de su edad, tanto dolor, tanta calumnia, tanto odio serpentino le acarrearía.

Verbo flagrante y corpóreo, integrado como etérea sangre al organismo carnal, Martínez Estrada pensaba, escribía, soñaba y actuaba como palpitando. El ritmo nervioso, a veces convulsivo, a veces exhalado, a veces punzante, de su estilo provenía de aquella su peculiar identidad de cuerpo y persona, es decir, de carne y alma implicadas. Su melancolía —y la hubo en *Radiografía de la Pampa* como penosa incertidumbre acerca del aprovechamiento que pueblo y dirigencia argentinos extraerían de sus intuiciones— era en *La Cabeza de Goliath*, en el vórtice del trastorno peronista, el acento agonal característico de la profecía. La tribulación llegó a ulcerársele en la piel y en la conciencia, a convertirse en postración física, en cuya fiebre o desorden la mente, sin embargo, seguía urdiendo con sutileza adivinatoria las más sorprendentes previsiones históricas. *¿Qué es esto?* (1956) verificó el sentido del vuelco social que la dictadura había producido y que, por supuesto, era irreversible. "El secreto es ése: hallar las palabras. Y hemos de

1. EZEQUIEL MARTINEZ ESTRADA, *ANTOLOGIA*, Colección Popular, Fondo de Cultura Económica, México, 1964.

confesar que Perón las encontró según sus propósitos, y que si en vez de hablar un lenguaje mendaz hubiera hablado el del verdadero patriotismo, habría podido realizar lo que ahora también es posible pero más difícil". Tal dijo cuando los ingenuos o los taimados quisieron creer, y hacer creer a los demás, que se podía dar marcha atrás al reloj de la historia y resucitar la retórica liberal que el demagogo había enterrado. No le fue perdonado al escritor el vocear la insoslayable verdad, la verdad de llaga viva, de que el pasado estaba muerto y de que había que apoyarse en el presente conquistado por las masas para fundar una verdadera democracia. La injuria, la burla, el desprecio fueron la respuesta que mereció su pregunta, mas no impidieron su acierto.

De 1962 a 1963 estuvo en La Habana. Escribía por encargo de la Casa de las Américas una nueva y más completa biografía de Martí, y había rejuvenecido. Su menuda figura, su palabra suave que el ademán de la mano subrayaba sin violencia, sus ojos penetrantes como dos haces de luz en el rostro descarnado, se habían reanimado. Lo poseía un optimismo juvenil. En la biblioteca de la institución cultural tenía una holgada mesa de trabajo donde transcurrían sus horas de lectura y meditación, servido tanto en la labor intelectual cuanto en su atención personal por la devoción de las bibliotecarias. "Hasta ahora —decía— sólo hemos conocido un Martí de caramelo", y prometía el redescubrimiento del héroe merced a ese método de comprensión entrañada y de trasmigración persuasiva al espíritu del hombre a través de sus textos que había empleado en su *Sarmiento* (1946), su *Martín Fierro* (1948), su *Hudson* (1951) y su *Quiroga* (1957). Fruto de ese examen es el *Martí revolucionario* que actualmente se encuentra en prensa en La Habana. La índole de su tarea, la atmósfera de afecto y admiración que lo rodeaba, su interés por los sucesos del continente y el mundo que por esos años ratificaban sus antiguas tesis sobre el destino de América Latina, habían recuperado al Martínez Estrada de las páginas altivas, poderosas y aún imprescriptibles de sus ensayos fundamentales. De vuelta a la patria buscó refugio en la tierra natal, Bahía Blanca, y ahí tornó a descaecerlo la soledad, que agravó el fárrago inútil de la irracionalidad y la politiquería. Las fatigas, las decepciones, más arduas que las dolencias y el exilio en el propio lar, colmaron al tenaz anciano el reciente 3 de noviembre, silenciando para siempre su prédica de verbo y conducta.

Pero como por azar la *Antología* que preparó a solicitud del Fondo de Cultura Económica de México nos lo devuelve ahora, a los dos meses de su muerte, en toda su plenitud vital: ahí deniega la falaz imagen de la Argentina y América Latina impuesta a los pueblos por los historiadores y cronistas del conformismo. Su tesis es diáfana. No hay cultura si ésta es instrumento de la política, y no, como debiera ser, al contrario,

puesto que la *nación* es anterior al *estado* (“...la nacionalidad es principio mucho más antiguo y fundamental que la organización política de un sistema policial, una tribu-estado o un imperio”, dice). De ahí que la legítima cultura se transmita en la escuela de la vida, no en las aulas donde prevalece un saber de acuerdo al sistema opresivo. Es preciso por ello orientar la civilización hacia la cultura, pero eso es imposible sin contar con “los instrumentos del dinero que son los instrumentos del poder”. La situación queda así planteada en su contradicción esencial (*Análisis funcional de la cultura*, 1960). Es el mismo pensamiento, desarrollado con criterio menos restringido al problema local, que presidía *Radiografía de la Pampa* treinta años antes. Uno de los capítulos de la *Antología* (el titulado “La defensa”) así, lo muestra. Dice ahí: “La fuerza agresiva (se refiere al hombre-lobo que en el mundo liberal encuentra su madriguera en el grande, mediano o pequeño predio de la pitanza) se inserta en una estructura y se disimula bajo el nombre de autoridad, fuero, jerarquía, ley, mandato, reglamento, autorización, facultades”, y quiebra el régimen de los valores. Entonces, “El especialista puede ser desalojado por el improvisador, el oficial por el aprendiz, el hombre honrado por el corruptor de menores”. En suma, el poder —el estado— resulta, en manos de quienes está, una usurpación en actitud defensiva-ofensiva, una fuerza organizada que, en el caso de aquellas instituciones denominadas tutelares, necesita inventarse enemigos para justificar precisamente su organización. He aquí, pues, el conflicto política-cultura, donde la primera frena, conduce y desvía a la segunda hacia el sinsentido.

Otras páginas —*Cuadrante del Pampero*, 1956; *Exhortaciones*, 1957; *Las 40*, 1957; *Semejanzas y diferencias entre los países de América Latina*, 1962—, aun las de sus libros de ficción —como *La inundación*, 1943, que simboliza la desarmonía entre la vida y los ideales; *Tres cuentos sin amor*, 1956, o *La tos y otros entretenimientos*, 1957—, reanudan de un modo u otro la postulación que identifica la existencia con la cultura y la nación, oponiéndolas a la fórmula rígida y esquemática de institucionalización-política-estado, ideología que Martínez Estrada moduló a lo largo de una obstinada impaciencia nutrida de razones. Libro a libro y actitud a actitud, el escritor argentino creó una *ética del espíritu* arraigada en la realidad y tendida hacia una más perfecta libertad. Para él —es preciso decirlo— el espíritu no fue —no es— la teológica abstracción escolástica ni el inasible logos idealista sino una substancia del vivir una forma de la naturaleza, no disociada en actos e ideas o imágenes porque es única en éstos y aquéllos. El *nous*, en último término, en el cual, tal como lo sostuviera Teilhard de Chardin, la materia culmina su proceso de realización.

La lección de Martínez Estrada es completa: fue como sus convic-

ciones y tuvo las convicciones que el ser como era le exigía. Un pensamiento inscrito en la conducta, una conducta alimentada por la verdad, una verdad que ascendía desde el fondo de la realidad, a la que pertenecía como uno de sus frutos. Lo había dicho temprano en uno de sus poemas:

La tierra es toda espíritu y yo todo de tierra.

SEBASTIAN SALAZAR BONDY

Desaparición de una Revista Cultural Peruana

La revista CULTURA PERUANA ha anunciado en su reciente número de octubre-diciembre de 1964 que ese será el último que aparezca. Después de 24 años de publicación cesa así, inesperadamente y cuando todo hacía prever una más prolongada existencia, una revista que en nuestro medio era única en su género y que llenaba varias importantísimas funciones. En primer lugar, la presentación y difusión de toda manifestación cultural que tenía lugar en el país. Luego, una información bastante amplia de aquellas extranjeras que por su calidad o novedad merecían el comentario y la crítica. Fuera de sus secciones y columnas estables, CULTURA PERUANA ofrecía además una serie de colaboraciones de destacados escritores tanto nacionales como extranjeros. Con muy buen criterio sus páginas estuvieron siempre abiertas no sólo a autores conocidos sino también a otros que empezaban una carrera que, en muchos casos, con el tiempo adquiriría éxito y brillo. No debemos olvidar, finalmente, un elemento que daba carácter peculiar a esta publicación: la abundancia, variedad y excelencia de su material gráfico, ilustración imprescindible cuando es cuestión de las artes visuales pero necesaria igualmente cuando se trata del teatro, la danza o el cinema.

Como ejemplo de lo que usualmente contenía la revista, tal vez sirva indicar aquí parte del sumario del número último. La colaboración principal es un extenso ensayo de Juan Acha, "El homenaje al cuadrado de Joseph Albers", en que a propósito de una exposición reciente así titulada el conocido crítico de arte peruano da una interpretación profunda e instructiva de uno de los aspectos más difíciles y apasionantes del arte contemporáneo. Encontramos también: un poema de Edgardo de

Habich, cuentos de Alvarez del Villar, Flores Ramos y Cornejo Bouroncle, la traducción de dos piezas breves de Bertold Brecht, un comentario a la *Mano Desasida* de Martín Adán (con una extraordinaria fotografía del poeta), un artículo sobre los temas ancashinos en las *Tradiciones Peruanas* por Manuel Reina Loli. Además, como de costumbre, la reseña de actividades culturales en el país, la actualidad literaria y artística en el mundo; comentarios y notas críticas sobre artes plásticas, música, teatro, danza, cinema, televisión, libros recientes, etc.

Pocos se imaginan el esfuerzo que significa sacar una revista de tal calidad durante años y años. Solamente el empeño, la constancia y la dedicación de José Flores Araoz, que la fundara con Alberto Jochamowitz, y que la ha dirigido durante toda su existencia, hicieron posible la empresa. Un somero examen de las colecciones de la revista nos revelará cuán numeroso fue el elenco de sus colaboradores, el cual comprende muchas figuras notables, nuestras y de fuera. Los números especiales que editó aun son solicitados por los especialistas y de todos en general puede decirse que forman el testimonio más fiel y completo de nuestra vida intelectual en el transcurso del último cuarto de siglo y que esas colecciones serán documento obligado para quien desea estudiar nuestro pasado reciente.

Es muy deplorable que por circunstancias no explicadas los editores de CULTURA PERUANA hayan decidido cesar su publicación, pues más que una revista constituía ya una institución en nuestro ambiente. En el Perú, la mayoría de las revistas literarias y artísticas son efímeras; nacen y mueren casi sin dejar huella. Unas pocas, con afán y angustia, llegan a mantenerse precariamente por un breve período, y todos elogiamos su resistencia y vigor. ¿No veremos entonces como una verdadera calamidad nacional la desaparición de una revista como ésta, sobre todo teniendo en cuenta que no se ve nada en perspectiva que pueda reemplazarla? ¿Y qué premio podría sugerirse para Flores Araoz como pobre recompensa de sus desvelos y sinsabores en la realización de una tarea ardua y no siempre grata?

Crítica de Libros

ANTONIO CISNEROS

Comentarios Reales

Ediciones de la Rama Florida & Ediciones de la Biblioteca Universitaria, Lima, 1964, 89 págs.

Con sus *Comentarios Reales*, Antonio Cisneros alcanza el tercer título de su obra poética, logra su primer libro verdadero e inicia, firmemente, el camino hacia su madurez; todo ello a los 22 años. El proceso ha sido veloz, pero previsible para quienes, como el que escribe esta nota, el fervor creciente por la poesía y la ingrátida seriedad con que Cisneros la asumía, eran una experiencia inmediata. Del lirismo interior de *Destierro* (1961) que adelgazaba imágenes sobre el mar y el viento, pasó a entonar una especie de anti-salmos en *David* (1962), cargados de intencionada ironía, de visiones cortantes y descreídas, inmersas en una atmósfera de esplendor y barbarie. Esta breve plaqueta ya anunciaba que en Cisneros había algunos dones poéticos particulares, que todavía estaba por desarrollar: por ejemplo, la habilidad para redondear, a través de toques de plasticidad, toda una escena o situación histórica; y la aguda lucidez para extraer de allí motivos de burla, de protesta o alusión escéptica. En los *Comentarios*... estas actitudes fundamentales de su talento poético forman ya parte de un programa de heterodoxa interpretación de nuestro pasado que la poesía peruana reciente no había intentado hasta ahora de modo tan orgánico y notable.

El título garcilacesco quizá parece demasiado comprometedor (con todas las resonancias que

para el lector peruano tiene) para un libro de poesía que no es, justamente, el trabajo definitivo que los años dictan a un poeta. Sin embargo, se justifica: bajo él, Cisneros nos ofrece la otra cara —la real, la descarnada y sin gracia— que la historia nacional suele ocultar tras una mitología edificante y pedagógica, y sobre ella vierte sus propios comentarios, llenos de acritud y desencanto. Para el poeta, la historia peruana es una lección a corregir, una vieja imagen que debe mirarse de otro modo y a la luz de lo que hoy somos. Esta perspectiva dialéctica —hechos pretéritos, alusiones y críticas al presente que ellos evocan y reflejan—, este uso de la historia “sagrada” para cuestionar sus dogmas, seguramente es más notorio para nosotros porque es una actitud poético-crítica que tiene un cultor ilustre en este siglo, del que Cisneros parece ahora arrancar: Bertold Brecht.

La poesía de Brecht (para no hablar aquí de su teatro, que en este punto es coincidente) señala tanto una reacción contra el idealismo romántico como un alejamiento de las fórmulas, a menudo demasiado tensas y complejas, del expresionismo poético. Es una poesía “materialista”, que desprecia toda abstracción y toda verdad óda: el hombre, para el joven poeta Brecht, es un sujeto que se codea con gansters y prostitutas, amigo de las canciones subidas de tono, sensual en la comida y la

bebida. Ruda, enérgica y explosiva, su poesía equilibra, sin embargo, dos potencias: la fantasía y la capacidad crítica. La fantasía desencadenada por el poeta de nada sirve si no se la somete a la razón; los poemas son ocasiones para re-pensar la realidad y extraer de allí conclusiones concretas: la fantasía está puesta al servicio de la verdad. V. Klotz afirma, por eso, que los poemas brechtianos son profundamente "pragmáticos" y que valen como "retratos de acontecimientos transmitidos por la tradición o ideados". En la historia antigua o contemporánea, exótica o nacional hallará Brecht las grandes vetas para desarrollar estos "relatos" que le permiten objetivar su visión materialista de la realidad. Mencionemos apenas algunos ejemplos: en "Preguntas a un obrero que lee" Brecht niega cortantemente la grandeza heroica de los mayores

personajes de la historia y la desenmascara como una gran patraña que oculta al pueblo como verdadero protagonista: "Felipe, el rey de España, lloró al perder su flota./ ¿Fue sólo él quien lloró?/ En la guerra de los siete años, ¿acaso/ Federico Segundo triunfo él solamente?/ Cada página, un triunfo./ ¿Quién de tanta victoria preparó los festines?/ Cada diez años, un gran hombre?"; en "Ulm 1592" reinterpreta una vieja leyenda para burlarse de la desconfianza de la iglesia ante la libre inventiva del hombre que quería volar; en "Mi hermano era aviador" sintetiza en dos versos la tragedia y la frustración de la Guerra Civil española: el suelo que el aviador quería conquistar 'está en el alto Guadarrama/ de largo tiene un metro ochenta,/ de hondura tiene un metro y medio".

Leamos ahora "Paracas", el primer poema del libro de Cisneros:

*Desde temprano,
crece el agua entre la roja espada
de unas conchas*

*y gaviotas de quebradizos dedos
mastican el muymuy de la marea*

*hasta quedar hinchadas como botes
tendidos junto al sol.*

*Sólo trapos
y cráneos de los muertos, nos anuncian*

*que bajo estas arenas
sembraron en manada a nuestros padres.*

La cínica ironía de esta evocación, la fuerte sugestión de decadencia y corrupción física, brotan en un contexto muy escueto cuyo "mensaje" realmente no aparece en primer plano: las expresiones "gaviotas de quebradizos dedos", "hinchadas como botes tendidos junto al sol", "trapos y cráneos de muertos", "sembraron en manada"

aluden a un hecho sin duda importante —nuestro pasado no es sino el polvo de miles de muertos anónimos— pero sin ningún énfasis, más bien como soslayándolo o restándole trascendencia; es decir, estamos ante un uso muy preciso del *understatement*, que confiere a esta poesía su dejo de amargo humor y de nihilismo pesimista.

Muy semejante al anterior, es el cuadro que presenta "Antiguo Perú", en el que nuestra cultura

prehispánica aparece como degradada en una grotesca imagen cotidiana:

*Con ramas de huarango
espantaban las moscas que crecían
sobre el pecho de sus muertos.
En las piedras del templo,
viejos curacas hacían el amor
con las viudas, y un sol enrojecido
achicharraba
los huesos de sus hijos.*

Pero es en la segunda y más amplia sección del libro —"Hombres, Obispos, Soldados"— donde Cisneros usa su técnica de manera más cómoda y feliz: en esos fogonazos despiadados sobre la con-

quista española y la colonia, el pensamiento crítico es todavía más ácido y la indignación más feroz, por contraste con el tono, que sigue siendo discreto y despasionado:

*Después en el Perú, nadie fue dueño
de mover sus zapatos por la casa
sin pisar a los muertos
ni acostarse junto a las blancas sillas
o pantanos,
sin compartir el lecho con algunos
parientes cancerosos.
Cagados por arañas y alacranes,
pocos sobrevivieron a sus caballos.*

(Los conquistadores muertos)

El paralelo con Brecht no acaba allí: es muy interesante el empleo de formas de versificación popular (canciones, romances, coplas, oraciones) cuya simplicidad y cuya fluidez rítmica aumentan la fuerza persuasiva del comentario; es una poesía que parece fácil de cantar o recitar por su sugestión motriz y el insidioso modo en que desencadena proposiciones astutas, sentencias lapidarias, pensamientos entre trágicos y atrevidos. El sutil escepticismo de esta sección se anuncia en la descreída nota que Cisneros inserta al comienzo de ella: "Durante el virreynato, cuando los grandes señores llegaban a la vejez, hartos de fechorías —o imposibilitados para ellas por sus huesos— dedicábanse a escribir

poesía religiosa. Muchos trasnocharon acomodando versos, hasta coger enfermedades terribles. Así, la muerte los sorprendía en plena charla con Dios."

Otra de las técnicas habituales del poeta consiste en la mezcla acre y violenta de un tono "elevado" y un tono directamente prosaico, que rebaja y relativiza las imágenes en una idea central de ruinoso desvencijamiento, de corrupta disolución en la nada: "Estoy un poco gordo, Señor,/espero tus rigores/, más no tantos./ He envejecido en batallas,/ los ídolos han muerto./Ahora, espanta al diablo/, lava estos geranios y mi corazón,/ hágase la paz, amén", reza un "señor arrepentido" de la colonia; y también: "Raja sus de-

dos, Señor,/con sal lava sus ojos,/ que las ratas/ mastiquen sus anillos/, su mitra colorada,/ y haz un cerco, Señor,/ con tus guerreros/ porque el diablo no escape de su alma". Los versos están llenos, por eso, de palabras "feas", de cosas que se derrumban y destruyen, de utensilios humildes, de animales muertos y sustancias corroídas: trapos, ratas, muelas picadas, "cama de palo", "mostrador de tablas", viejas arrugadas, "caballo de lata", lagartijas, moscas, pellejos resecos, cucarachas, etc.

En la gracia rítmica de las canciones y sobre todo en su casi demagógico efectismo —el contenido "social" se condensa en lemas, en paradojas jactanciosas, en crudas expresiones de odio y revancha— la huella de Rafael Alberti —el de las coplas de Juan Panadero, especialmente— se hace también evidente. En la sección "Algunos muertos" (que toma algunos episodios de la emancipación nacional), el poeta vuelve a usar el *understatement* para hacer filosas consideraciones sobre la ineficacia de la revuelta de Aguilar y Ubalde ("Del obispo pesan la cabellera. Para los gordos buscan campanarios. Así, durante meses se entusiasman construyendo revueltas"); sobre los libertadores oficializados por la historia ("Pronto su nombre/ fue histórico, y las patillas/ creciendo entre sus viejos uniformes/ los anunciaban como padres de la patria"); sobre las vidas sacrificadas en Ayacucho ("Unos manzanos crecen entre sus huesos/ o estas duras retamas. Así abonan los sembríos morados./ Así sirven, al dueño de la guerra, del hambre y los caballos").

La última sección, "Nuestros

días", es la menos disfrutable; los motivos pueden ser estos dos: rompen la unidad del libro —fijada en la revisión que la poesía hace de la historia colectiva— y dan paso a una especie de autobiografía poética; además, revelan un influjo demasiado directo de Javier Heraud en lo relativo a los moldes rítmicos y las sugerencias sensoriales que ellos evocan: "es lo mismo viajar o recortarme", "un lecho de yerbas y manzanas", "las moscas y los muertos no necesitan higueras o retamas, ni esta sombra de saucos apretados" son moldes a los que Heraud ya dio un perfil definitivo. Sin embargo, en dicha sección figura "Descripción de plaza, monumento y alegorías de bronce", uno de los ejemplos más notables de poesía social que se haya leído recientemente en el país.

En general, Cisneros puede sentirse contento de sus *Comentarios Reales*: por intención y lenguaje, ha conseguido algo verdaderamente original dentro de nuestra poesía. Nadie marcha sobre el camino por el que ahora comienza a marchar: una lírica cuya severa y calculada violencia sabe demoler los mitos de la interpretación histórica y ofrecerlos a la cruda luz de la ironía de un descreimiento caústico, arrogante, sarcásticamente rebelde. ¿Será Cisneros una nueva salida —distinta de la que ya han intentado Belli y Washington Delgado— para la poesía que aspira a dar un testimonio de la realidad que no sólo la mencione, sino que la transfigure? La obra futura de este poeta concita nuestra atención y nuestra esperanza.

José Miguel Oviedo

JORGE BRAVO BRESANI, JOSE MATOS MAR Y MICHEL BYAIS

Aspectos de la Planificación

Cuadernos del Instituto de Estudios Peruanos. (Instituto de Ciencia Económica Aplicada) Serie 4, Nº 1. Lima, 1964. 90 pp.

Hay siempre en el lenguaje una cierta ambigüedad, cuya incidencia tiende a crecer desmesuradamente cada vez que las palabras trasuntan estados existenciales o tratan de expresar la índole de instituciones y sistemas dentro de los cuales se juega y compromete el futuro del ser humano. En estas ocasiones hay la propensión a modificar el sentido de los términos, restringiendo o ampliando sus alcances, de conformidad al propio interés vital. Por tal camino, consciente o subconsciente, se llega en forma casi inevitable a la perversión y hasta a la falsificación de los vocablos.

Aquí, en el Perú, ha venido desenvolviéndose últimamente un proceso semejante al descrito. Los términos *planificación* y *desarrollo de la comunidad* han provocado en algunos sectores sociales y políticos un visible estado de aversión y desasosiego, en cuanto implican una limitación al anterior status dentro del cual predominaban irrestrictamente tales sectores. Como consecuencia de tal situación, se ha tratado de restringir en todo lo posible el contenido de aquellos términos, procurando hacer de ellos entidades francamente inocuas.

Cuando el vocablo planificación adquirió finalmente carta de ciudadanía, luego de prolongada peripécia, se trató de minimizar sus proyecciones, reduciéndolo a la condición de mera etiqueta destinada a cubrir unas cuantas reglas y modalidades administrativas para el fomento de la producción nacional. A su vez, la expresión desarrollo de la comunidad (en su

sinónimo peruano: cooperación popular) quiso ser forzosamente enclaustrada dentro de los moldes —ya periclitados en parte— de las viejas instituciones preincaicas subsistentes en nuestro agro.

Se hacía indispensable, por tanto, antes de proseguir en la vía de las realizaciones, una labor de esclarecimiento y delimitación precisa. Tal labor ha sido emprendida con méritos discernibles y calificada autoridad por el Ing^o Jorge Bravo Bresani, Director del Instituto de Ciencia Económica Aplicada, y por el Dr. José Matos Mar, Director del Instituto de Ciencias Sociales. En el Primer Número (Serie Cuarta) de los *Cuadernos del Instituto de Estudios Peruanos* y bajo el título de "Aspectos de la Planificación", ambos profesionales nos entregan valiosos trabajos destinados, en el fondo, a precisar los alcances en nuestro medio de las dos instituciones mencionadas: *Planificación y Desarrollo de la Comunidad*.

Toda planificación, todo plan de dimensiones nacionales "despierta temores, promueve pasiones y emociones violentas", según lo certifica el economista Michel Byais en su ensayo titulado "La Experiencia del Plan Francés", que forma la tercera parte del Cuaderno al que nos referimos. Tal estado de ánimo es particularmente agudo en lo que respecta a la planificación en los países subdesarrollados, donde no se trata sólo de superar las desarmonías que pueden resultar del juego de la competencia y del desenvolvimiento conflictivo de la voluntad autónoma de los grupos sino,

como aduce Bravo Bresani, de "suplantar un sistema de relaciones —una estructura— por otro sistema de relaciones —por otra estructura—".

Más que nunca, pues, en tales circunstancias se hace necesario proceder a una definición exacta de lo que deba entenderse por planificación dentro de las condiciones específicas de nuestra situación histórica. Y ésta es la tarea que efectúa Bravo Bresani, con especial acierto y meticulosidad, en el trabajo que comentamos.

Sin negar que la planificación constituya una técnica, estrechamente vinculada a una gran variedad de disciplinas científicas, Bravo Bresani subraya ante todo el carácter de verdadera filosofía de la acción que ella posee. Y esto porque las "planificaciones no se dan en el vacío, sino en un medio social concreto, a partir de una ideología y dentro de un proceso".

La planificación "se emparenta con el pensamiento existencialista pues es un acto de libertad que encadena, que compromete el futuro." Y tal género de compromiso implica una delimitación de ese futuro, "su explicitación en términos de probabilidad y el trazado de un método realista, factible, para alcanzarlo". En tal sentido, la planificación significa una decisión consciente adoptada por un pueblo "que deja de ser en la historia —por este mismo hecho— un ente pasivo o un inconsciente forjador de la historia, para convertirse en fabricante consciente de historia".

Al definir y, por ende, establecer las fronteras de la planificación, Bravo Bresani insiste en el carácter eminentemente voluntario que ella asume en los países subdesarrollados, por cuanto en éstos la extensión y volumen de los cambios requeridos en materia

estructural demanda una participación masiva de los pueblos, sin la cual corre el riesgo de convertirse en mera formalidad burocrática sin contenido. Mientras que en los países altamente desarrollados la planificación se presenta como una "necesidad casi mecánica", en los deprimidos se ofrece como un desafío, "como una exigencia de integración y como una tarea de construcción revolucionaria".

Planificar, en nuestra peculiar circunstancia, es, en suma, crear el futuro según una imagen preconcebida y movilizándolo con tal fin la conciencia popular, dentro de una mística nacional. Y crear ese futuro, desde la situación presente, significa ir hacia la promoción de profundos cambios estructurales, que den por resultado la conformación de un estatuto de vida verdaderamente humano para todos.

Lo dicho nos conduce a enfocar el segundo trabajo incluido en el Cuaderno del Instituto de Estudios Peruanos, es decir, el ensayo sobre "Planificación, Desarrollo y Desarrollo de la Comunidad", que firman en común Jorge Bravo Bresani y José Matos Mar.

El desarrollo, tal como lo entienden los autores, es "el proceso por el cual los pueblos se liberan de la escasez, de la coersión y se proyectan a la creación colectiva de una futura civilización solidaria, justa y moderna". Tal proceso conoce "como umbral mínimo" la satisfacción para todos de un estatuto humano básico "que entraña la liberación de la enfermedad, del hambre, de la ignorancia y de la violencia", según lo estipula la Carta de los Derechos Humanos de las Naciones Unidas. En los países subdesarrollados este proceso "adquiere el carácter de una revolución". Ahora bien, tal proceso no puede

entenderse sin una planificación que fije las metas y elija los instrumentos y métodos para el cabal cumplimiento de las mismas.

Dentro de una concepción de ese tipo, el desarrollo de la comunidad "no es otra cosa que el desarrollo y la planificación en la escala de las comunidades de base". Es una técnica social y, al mismo tiempo, un proceso de perfeccionamiento colectivo, dentro del cual desempeña la educación un papel trascendente. "Según la concepción que se viene gestando en Latinoamérica —dicen nuestros autores— el desarrollo de la comunidad es una forma del desarrollo en general y un instrumento en la planificación del mismo". Por ende, no puede admitirse ya la ejecución de obras de desarrollo comunal (o de cooperación popular, según la terminología peruana) sin haberse trazado previamente toda una estrategia a escala nacional y dispuesto una centralización de los recursos utilizables. De allí lo desacertado de las tesis que han venido propiciándose en época reciente para dispersar los esfuerzos de coo-

peración popular a escala municipal.

"Para que el desarrollo de la comunidad no sea un fenómeno aislado y localizado mediante el cual se desarrollan anárquicamente las comunidades concretas en forma competitiva creando estrangulamiento y fricciones que conspirarían tanto contra el progreso del país como contra el de la comunidad —insisten Bravo y Matos—, es preciso sin duda insertar el desarrollo de la comunidad en planes económicos de conjunto que tengan en cuenta tanto las necesidades totales del grupo nacional —y, dentro de él, del grupo regional— como la especialización económica de las comunidades componentes de conformidad a sus propias vocaciones debidamente concertadas".

He aquí, en síntesis, un pensamiento coherente, en el cual las ideas de desarrollo nacional, planificación y desarrollo comunal adquieren significación plenamente ejecutiva en nuestra circunstancia específica y en el momento histórico que nos ha tocado vivir.

Hernando Aguirre Gamio

ALICIA JURADO

Genio y Figura de Jorge Luis Borges

Editorial Universitaria de Buenos Aires, Bs. Aires, 1964, 190 págs.

Sobre el modelo de la serie francesa "Par lui même", Eudeba ha iniciado una colección que se propone informar sobre la vida y la obra de los más notables escritores de América Latina. La estructura general de estos libros es la siguiente: una biografía del autor o, más bien, un retrato de su personalidad; una aproximación a sus libros, una breve antología, un repaso de las más importantes opiniones escritas sobre el autor

tratado y un recuento bibliográfico de sus obras y los estudios publicados en torno a ella. Constituye un especial atractivo en estos libritos la profusa iconografía con que se ilustra su texto. La colección en referencia se llama "Genio y Figura", palabras que preceden, en el título de cada uno de sus volúmenes, al nombre del escritor correspondiente.

Que se destine toda una serie de libros a difundir, a nivel con-

tinental el conocimiento de los más destacados escritores de un conjunto de países no por afines mejor relacionados culturalmente, es una tarea tan necesaria como valiosa que hay que agradecerle a *Eudeba*. Los primeros libritos con que la ha emprendido versan sobre Rubén Darío, Pablo Neruda, Alfonsina Storni, Gabriela Mistral, Lucio V. Mantilla, Roberto J. Payró y Jorge Luis Borges.

Este último ha sido escrito por Alicia Jurado, quien agrega a su familiaridad con la obra de Borges la cercana amistad que la une al gran escritor argentino. Alicia Jurado hace un uso discreto pero eficaz de su proximidad a Borges. Especialmente al hacer el retrato de ese hombre que evita siempre hablar de sí, "que jamás insinuará una confidencia y se defenderá, con un pánico casi infantil, de recibir alguna", cuya conversación rehuye incluso su propio trabajo de escritor, es que ella resulta útil. Sobre la base de su personal conocimiento, la autora va dibujando la figura de Borges, nos va contando los escasos hechos de una vida más dedicada a leer que a vivir, como él mismo lo dijo más de una vez. Una profunda admiración tiñe estas páginas que dejan mucho en la penumbra pero que iluminan desde atrás un perfil que se recorta lo suficientemente nítido como para comprender que la de Borges es exactamente esa extraordinaria personalidad que se refleja en sus libros. Sin embargo, no será sin emoción que los amantes de Borges confirmen esta identidad, la existencia de

una vida que se contrae a casi nada más que al mundo de las ideas y sus símbolos, porque ese mundo está animado, en Borges, por una intensidad que es vibrante, gozosa, atroz y cálida como la vida.

Alicia Jurado logra precisar esta condición borgeana a lo largo de su trabajo, del mismo modo como refuta muchas otras erradas apreciaciones de la obra de Borges. Pero lo hace en un tono apasionado y en exceso mordaz para un tipo de libros que pretenden la difusión y no la polémica. Sin duda la autora es una discípula aprovechada de ese "arte de injuriar" que Borges enseñó en uno de sus ensayos, pero hubiera sido preferible a la amena demostración de sus habilidades en este terreno con que nos obsequia, una más serena exposición de sus puntos de vista, suficientemente válidos, como para prescindir de la ironía. La fervorosa amistad que Alicia Jurado le profesa a Borges —amistad que le permite avalar con la confirmación verbal del propio autor tratado varias de sus interpretaciones— se desborda no sólo aquí sino también en casos en los que hace salvedades superfluas con ánimo de protectora oficiosa de la reputación de Borges en medios convencionales, como cuando se refiere al pensamiento de este último sobre la divinidad o la religión. Con todo, estas objeciones parciales no perjudican el conjunto de la visión clara e inteligente que hace valioso su estudio.

Abelardo Oquendo

FERNANDO SILVA SANTISTEBAN

Los obrajes en el Virreinato del Perú

Museo Nacional de Historia, Lima, 1964.

Hace veinte años Kubler señaló¹ que "ningún aspecto de la vida colonial había sido menos estudiado que su cultura material. Hoy en día es imposible distinguir con precisión entre los artefactos producidos por el indígena, el mestizo o el criollo; los trabajos de las diversas regiones se confunden fácilmente entre sí y nuestro conocimiento de los períodos de la artesanía está lleno de vacío, particularmente respecto a los siglos XVI y XVII".

La obra de Silva Santisteban es un aporte importante al estudio de esa cultura material en su manifestación andina más característica: la producción textil. El interés de su investigación se concentra en los obrajes, talleres establecidos ya en 1545, por iniciativa europea y con mano de obra andina, para suplir un mercado de tejidos que la industria peninsular, en decadencia en ese entonces, ya no podía satisfacer. En su tercer capítulo, Silva hace una exposición detallada sobre clases de tejidos, artesanos que los tejían y técnica de hilar y teñir. Aprovecha con gran habilidad los inventarios, todavía inéditos en que se describen los obrajes coloniales y nos indica cuánto de lo que Kubler quería saber acerca de la cultura material se puede todavía aprender en los archivos.

Pero el obraje era también una nueva institución económica y social, de suma importancia para comprender los siglos bajo dominio europeo. Como lo indica Silva, "los obrajes se extendieron con

tal profusión que llegaron a constituir la manufactura principal de la colonia determinando, así mismo, la primera fase de la producción capitalista" (pág. 160). En su época de mayor auge, al final del siglo XVII y comienzos del XVIII, algunos obrajes emplearon cientos de trabajadores y producían hasta 150,000 varas de tela al año, en parte para la exportación. La riqueza obtenida mediante el control de un obraje atraía no sólo a artesanos y maestros tejedores europeos sino a monasterios, corregidores y encomenderos, muchos de los cuales consideraban que en una sociedad agrícola los ingresos se acumulaban con demasiada lentitud. Hasta hubo comunidades andinas que organizaron obrajes en un esfuerzo por satisfacer más fácilmente las exigencias de tasas, diezmos y tributos coloniales.

Aunque algunos obrajes eran "libres" y utilizaban trabajadores asalariados que se presentaban voluntariamente al telar, la inmensa mayoría funcionaba con mitayos, enviados para cumplir sus "turnos" (como a las minas) por sus curacas. El capítulo mejor y más extenso de este libro trata del gran cúmulo de reglamentaciones promulgadas por Madrid y Lima con la intención de controlar el empleo de la mano de obra. Silva no cae en el falso dilema de escoger entre los fines enunciados en las ordenanzas y la cruel realidad de los abusos y la corrupción de que dan cuenta miles de documentos de la época.

¹ *Handbook of South American Indians*. Julia H. Steward, Editor. Washington, 1946, Vol. 2, pág. 363.

El autor maneja con igual soltura ambas clases de testimonios, aunque sobresale, por ejemplo, cuando trata de esa ordenanza de 1597, hasta ahora inédita, del virrey Luis de Velasco, quien al comentar una reglamentación anterior de 1577, nos explica por qué fue necesaria la suya: la otra promulgada por Francisco de Toledo sólo veinte años antes era ya objeto de múltiples abusos y no se cumplía.

En contraste con las minas, concentradas al sur de la zona andina, el área de dispersión de los obrajes fue mucho más amplia puesto que abarcaba particularmente las regiones que hoy forman el Ecuador y el norte y centro del Perú. Para millones de campesinos de los Andes, los obrajes constituyeron la principal fuerza de transculturación, su primer encuentro con una economía monetaria y con la producción industrial. Las consecuencias sociales y económicas de sus experiencias en los obrajes, así como la debilitación de los lazos de reciprocidad y la merma que sufrió la autoridad de los curacas, todavía no han recibido la atención que merecen.

La obra de Silva Santisteban suscita toda una serie de problemas a la investigación futura. ¿Cuáles fueron los antecedentes pre-europeos de los obrajes? La evidencia indica que los tejidos, las reservas de materias primas (fibra de cabuya, algodón, lana de auquénidos), sus manufacturas, la distribución dentro de la estructura social, su uso ceremonial y mágico —todo ello era de sumo interés para los pobladores de la región andina miles de años antes de 1532. Ya en la época

incaica la producción doméstica no bastaba para satisfacer el creciente empleo de los tejidos con fines políticos y religiosos que fomentó enormemente la producción textil estatal. Dado el interés por los tejidos y sus múltiples usos, ¿sería exagerado ver en el *akllawasi* un antecedente del obraje?

Después de 1532 los europeos descubrieron que la demanda de tejidos era enorme y que no se podía saciar con el telar doméstico. A falta de una tradición mercantil y como el estado redistributivo había sido destruido, muy pronto en la colonia el mercachifle europeo se dedicó a abastecer esa demanda, como lo hizo también con la coca y el *mullu*.

Esto nos lleva a la necesidad de distinguir por lo menos dos clases de mercados textiles. La mayoría de los obrajes producía paños en rollos, por varas, al estilo europeo. Pero la tradición artesanal andina era otra: en el telar se fabricaba ropa hecha, lista para usarse. Y hubo mercado para ambas producciones. Al lado de los obrajes florecientes, prosigue y se acentúa la mita textil, de ropa tradicional, en cientos y miles de comunidades andinas. Un ejemplo, entre tantos: en Huánuco, en 1567, "... don Antonio Guaynacapcha, cacique principal de los Yachas, y... [siguen varios nombres] se obligaron de dar y pagar a Salvador Rojas... 150 piezas de ropa de algodón, todas de mujer, negras, torcidas, texidas del tamaño y medida que en este ciudad se suelen y acostumburan hacer ... que ellos son obligados de dar de tributo a Juan Sanchez Falcon su encomendero del presente año para la tasa..."¹

1 F. 25v de un expediente de 1567, legajos de la notaría de Hernando Cazalla, ahora en la notaría de don Guillermo Gayoso, de Huánuco.

Sánchez Falcón había canjeado las tasas en efectivo a que tenía derecho, por ropa, el único producto tradicional huanuqueño con salida comercial en la colonia; después vendió ese derecho anual a un mercachifle. ¿Qué hizo éste con la ropa y por qué era sólo de mujer?

¿Qué relaciones de producción y de mercado hubo entre estas dos tradiciones textiles, la europea y la andina? ¿Hasta qué punto entraron en conflicto, se complementaron o se reforzaron? El ta-

maño, variedad y fluctuaciones de los mercados textiles durante la colonia podría ser un índice sintomático de toda una serie de cambios en la vida colonial que rebasaría los simplemente económicos. Es uno de los méritos de Silva Santisteban haber señalado a nuestra atención lo mucho que todavía se puede aprender acerca de lo que fue una institución clave para el desenvolvimiento del mundo andino en la época colonial.

John V. Murra

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
Presidente

Dr. Raúl Ferrero

Dr. Leopoldo Chiappo

Sr. Alcalde de Lima

Dr. Fernando Silva Santisteban
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



Esta Revista se terminó de imprimir
el 16 de Febrero de 1965, en los
Talleres Gráficos P. L. Villanueva S.A.
Jirón Yauli 1440-50 — Chacra Ríos,
Lima, Perú.

P



Precio S/. 20.00