

*REVISTA
PERUANA
DE
CULTURA*

ORGANO DE LA COMISION NACIONAL DE CULTURA

5

U. N. M. S. M.
BIBLIOTECA CENTRAL
EL MITO POTE. A.
MIGUO

UNMSM-CEDOC

S/ 1.00

U. N. M. S. M
BIBLIOTECA CENTRAL
HEMEROTECA
FOLIO ANTIGUO

REVISTA PERUANA DE
CULTURA

5

DONACIÓN

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 5

LIMA

ABRIL 1965

Dos telas pintadas del Norte del Perú	5	HENRY REICHLEN
Una resurrección cotidiana	17	C. E. ZAVALETA
Poemas	24	CARLOS GERMAN BELLI
De los medios y de los fines en la pintura	28	FERNANDO DE SZYSZLO
La guerra silenciosa de <i>Todas las sangres</i>	37	ALBERTO ESCOBAR
Los viajeros franceses y el Perú republicano	50	PABLO MACERA DALL'ORSO
Ciencias naturales y matemáticas	71	GERARDO RAMOS Y HOLGER VALQUI
La verruga peruana o enfermedad de Carrión — (Sobre una investigación médica realizada en el Perú)	82	CESAR REYNAFARJE H.
Shakespeare y el Psicoanálisis — Una interpretación de "El Mercader de Venecia"	92	FRANCISCO ALARCO

Notas y Comentarios

Ceremonia en Otoño	106	LUIS LOAYZA
Sobre el viejo <i>Mercurio Peruano</i>	109	CESAR PACHECO VELEZ
Notas para el estudio de José de Orejón y Aparicio	116	ANDRES SAS
Una gran exposición de arte prehispanico en el <i>Museo de Arte</i> de Lima	126	
<i>Crítica de Libros</i>	130	FRANCISCO BENDEZU, EMILIO ADOLFO WESTPHALEN

Corrigenda

 SEBASTIAN SALAZAR BONDY

El 4 de julio murió en Lima Sebastián Salazar Bondy, uno de los más notables escritores peruanos de las últimas generaciones, que fuera colaborador de la Revista Peruana de Cultura desde su primer número. Su prematura muerte nos priva de los frutos tal vez mejores de una madurez ya lograda; sin embargo, es considerable, amplia y multifacética la obra, publicada e inédita, que le muestra expresándose casi con igual soltura y felicidad en la poesía, el teatro, la narración, la crítica literaria o el periodismo. A estos diversos aspectos de la obra de Sebastián Salazar Bondy dedicaremos gran parte de nuestro N° 7, en que junto a trabajos de crítica y exégesis, ofreceremos textos inéditos del escritor desaparecido y los datos biográficos y bibliográficos pertinentes.



1

Dos telas pintadas del Norte del Perú

UNMSM-CEDOC





[Véanse las leyendas de las ilustraciones en la página 16.]



4



5

6



7

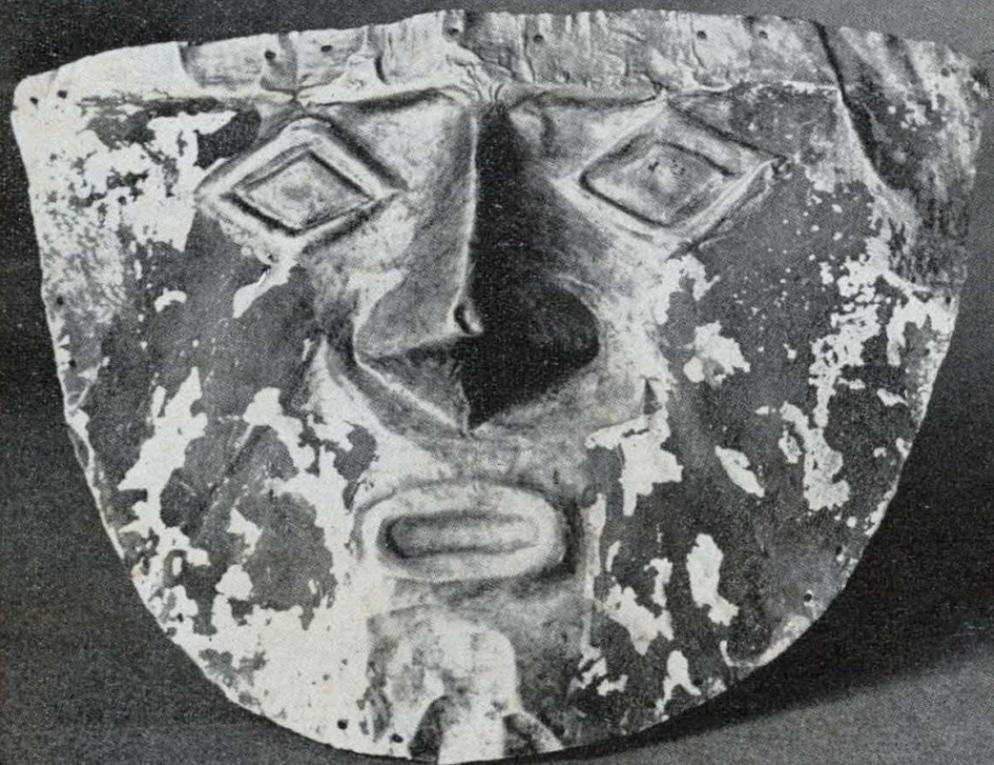




8

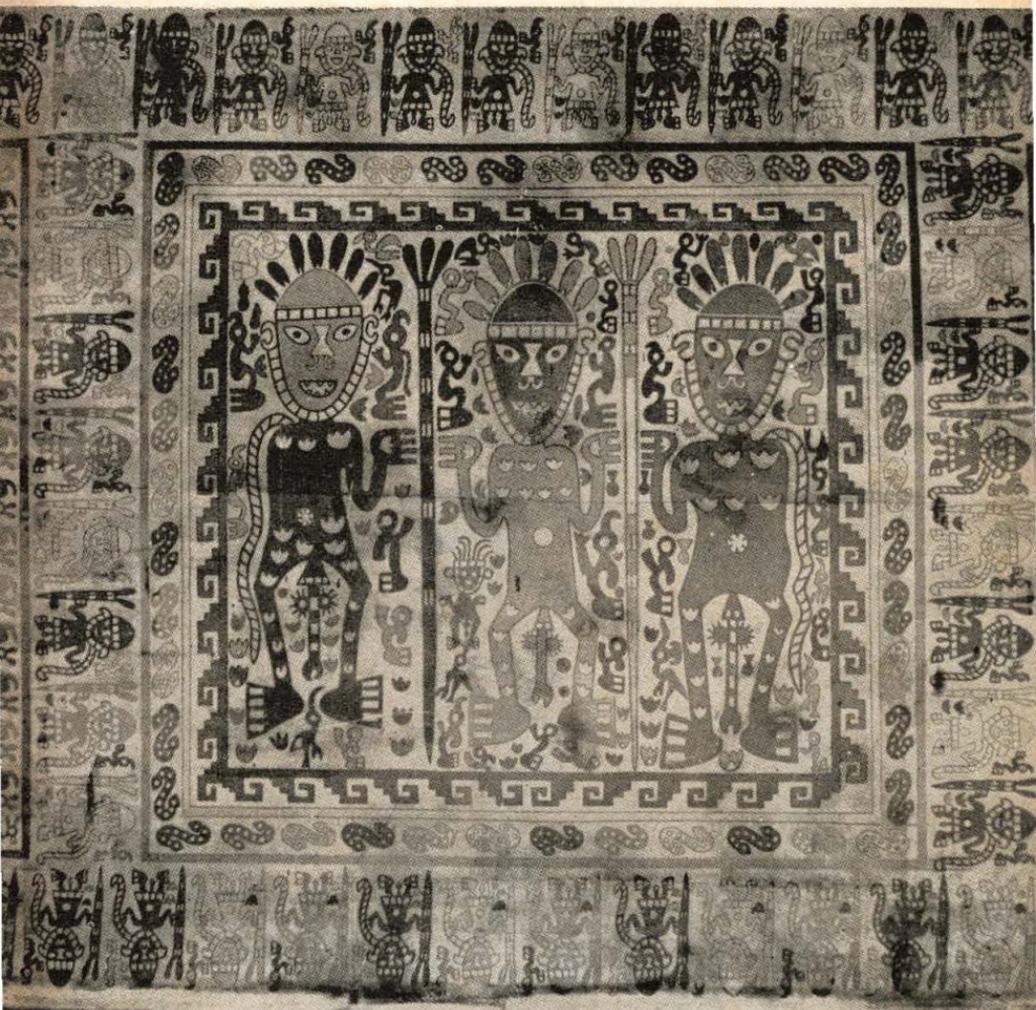


9









Dos telas pintadas del norte del Perú

por HENRY REICHLEN

EN EL MES de noviembre de 1951 hicieron su aparición en Lima, por obra del Sr. Ananías Meléndez (uno de los más conocidos proveedores de antigüedades peruanas), no sólo una serie de pequeñas piezas en tela de algodón, decoradas de motivos pintados, de factura poco común, sino también un espléndido panel de grandes dimensiones, de frescura notable, adornado de motivos antropomorfos y zoológicos en el mismo estilo y pintados en colores muy vivos entre los que dominaban el amarillo, el azul y el verde.

Durante los cinco meses siguientes, el mismo comerciante consiguió colocar, poco a poco, entre los amantes del arte precolombino de la capital, por lo menos 18, si no veinte, de esos grandes paneles de algodón pintado, algunos dobles y que medían en promedio 2.90 metros de largo por 1.80 de ancho.

Como conocía desde hacía bastante tiempo al Sr. Meléndez, pude seguir todo el proceso desde el principio y, ante el enorme interés arqueológico de esos documentos extraordinarios, me valí de cuanto medio de persuasión disponía para decidir al vendedor a prestarme el mayor número posible de esas telas pintadas antes de que se dispersaran definitivamente. De ese modo pude examinar y fotografiar trece paneles completos que pertenecían a dos telas funerarias distintas —llamadas una “de los Prisioneros” y la otra “de la Fauna Marina”— cuya longitud era excepcional pues cada una debió medir originalmente cerca de *27 metros de largo*.

Impresionantes por sus dimensiones, esas dos telas pre-

lombinas no lo eran menos por la técnica de decoración y su belleza artística: se trataba de dos obras maestras muy características del Horizonte medio o, más precisamente, de ese "Período de Fusión" de las culturas de la Costa septentrional en que se mezclan —a la desaparición del estilo clásico Mochica—, el arte nuevo de Lambayeque, la tradición Tiahuanaco y el estilo "cursivo" de Cajamarca.

Como dije anteriormente, esas telas pintadas "gigantes" habían sido cortadas sistemáticamente en paneles, más o menos cuadrados y de distintas dimensiones, a fin de facilitar su venta. Desgraciadamente el poseedor, interesado sobre todo en el aspecto financiero de ese maravilloso hallazgo, no pudo recordar, luego de tales mutilaciones bárbaras, el orden efectivo de los paneles y la reconstitución que yo he intentado más tarde no puede ser sino aproximada. Hay que tener en cuenta que muchos paneles, especialmente los de la tela con representaciones de la Fauna marina, han desaparecido totalmente: se trata de aquellas secciones en gran parte "quemadas" por su contacto directo y prolongado con la momia. Otros paneles no han podido proporcionar para la venta sino algunos pequeños cuadrados o rectángulos, recortados de los bordes, y vendidos rápidamente a coleccionistas no identificados y de los cuales no he encontrado hasta ahora huella alguna en los museos o las colecciones privadas.

Tela llamada de los Prisioneros

Es la más importante y la mejor conservada de las telas pintadas de este tipo. Está decorada por entero con representaciones centrales de prisioneros, muy a menudo desnudos y con una cuerda al cuello, e igualmente con cabezas o cuerpos humanos mutilados. La tela ha podido ser reconstituida en su mayor parte. Poseo las fotografías de doce de los 17 paneles que verosíblemente constituyeron el tejido primitivo. Actualmente esos doce paneles están dispersos en diversas colecciones públicas y privadas de Europa y los Estados Unidos:

un panel fue adquirido por el Sr. Pedro J. Velasco de Lima; y vendido en 1956 a la *Galerie Fischer* de Lucerna con toda la colección Velasco (a raíz del fallecimiento de ese coleccionista en España);

dos paneles se encuentran en colecciones privadas francesas; uno pertenece al Sr. Guy Menant, antiguo Ministro plenipotenciario de Francia en Panamá.

un panel —el más hermoso a mi parecer— con un gran personaje de cabellos en desorden, es propiedad del Museo de Rotterdam, Holanda;

dos paneles en una sola pieza se hallan en el Museo de Hamburgo; fueron comprados en California donde un anticuario muy conocido que los había obtenido por intermedio del coleccionista alemán von Schoeler;

seis paneles formando cuatro piezas han sido depositados hace algunos años en el *American Museum of Natural History* de Nueva York, en donde ha podido estudiarlos el Dr. Junius Bird; ese grupo pertenecía al Sr. John Wise quien seguramente los compró al Sr. Truman Bayley; de esos paneles el más estrecho y menos bien conservado ha sido donado por el Sr. John Wise al *Musée de l'Homme* de París.

Si se descuentan dos paneles destruidos o reducidos a algunos trozos insignificantes, hay que admitir que aun han escapado a mis búsquedas tres paneles de esa tela. Podría ser que uno se encuentre en Lima, pero nunca ha sido mostrado en las exposiciones públicas de arte precolombino. Los otros dos fueron seguramente comprados por el Sr. von Schoeler en 1952, sin que fuera posible fotografiarlos, pero todas mis averiguaciones para dar con el paradero de la notable colección de tejidos reunida por el Sr. von Schoeler no han dado hasta ahora resultado alguno¹.

1 La no menos interesante colección de cerámica precolombina peruana que perteneció al Sr. von Schoeler fue vendida en 1954 en Zürich y Basilea. Las más importantes piezas han figurado en diversas exposiciones de arte, especialmente en Alemania.

Dimensiones

Los doce paneles miden juntos aproximadamente 19 metros de largo. Hay que contar con un promedio de 1.60 metro por panel con una hilera transversal de prisioneros. El ancho no es constante en lo absoluto ya que a causa de los cortes y las manipulaciones ulteriores el tejido —una tela de algodón bastante ligera— ha sufrido deformaciones considerables. Varía, según los paneles examinados, entre 1.75 y 1.83 metro.

Naturaleza y composición del tejido

Esta larga banda rectangular está formada por dos paños tejidos por separado en el telar acostumbrado y cosidos entre sí cuidadosamente. Se trata de una tela de algodón blanco en tejido llano de doble trama y doble urdimbre. Los dos paños son de ancho desigual: el uno varía entre 83 y 86 cm.; el otro entre 92 y 96 cm.

Colores y técnicas de aplicación

Se han utilizado azul y amarillo vivos, verde más o menos oscuro, marrón claro y marrón oscuro. Ese elección bastante excepcional de los tintes hace que esa mortaja difiera de la mayoría de las telas pintadas de la costa peruana.

Hay un detalle particularmente interesante: no se había terminado por completo de pintar la decoración cuando se utilizó la mortaja y fue colocada en la tumba. Ciertos sectores no terminados permiten así darse cuenta mejor del método utilizado. Los contornos de los motivos fueron dibujados primero a pincel o mediante una estrecha laminilla de madera flexible. Luego se llenó de color el interior aplicándolo igualmente con un pincel. Se puede pensar que al pintar los pequeños motivos que se repiten en gran número al rededor de la escena central, se emplearon, para facilitar el trabajo, especies de patrones recortados en alguna materia rígida.

Decoración

Todos los paneles están organizados con arreglo al mismo plan. El motivo principal está al centro. Lo rodean tres hileras sucesivas de motivos más pequeños y repetidos, separadas la una de la otra por dos líneas paralelas: al exterior, una procesión de prisioneros desnudos con el sexo muy en evidencia o revestidos, a veces, de una camisa; todos están dibujados de perfil y mirando hacia la izquierda, con la cuerda al rededor del cuello y la cabellera puntiaguda hacia adelante; al centro, serpientes bicéfalas en forma de S invertida; y, finalmente, al interior, un friso de pequeños roedores —tal vez ratones— o de grupos compuestos de un personaje entre dos felinos alzados. Es de observar que esos dos motivos típicos nunca se mezclan en el mismo panel sino alternan regularmente de un panel a otro.

Los motivos de la parte central son evidentemente los más interesantes. Difieren en cada panel pero se relacionan siempre con el mismo tema. Una parte de las representaciones muestra hileras de prisioneros rodeando a uno o varios personajes más grandes, que llevan también la cuerda al cuello; las otras, de composición más movida evocan una carnicería, un lugar de sacrificios humanos o, con mayor seguridad, un campo de batalla; cadáveres despanzurrados y atacados por pájaros, cabezas y miembros cortados rodean también a grandes personajes desnudos, de sexo desmesurado, con los cabellos erizados o dispuestos a modo de casco o gorro frigio.

Tela llamada de la Fauna Marina

Según el Sr. Meléndez, esta tela, tan importante como la anterior y que envolvía otra momia, fue encontrada desgraciadamente en un estado de conservación mucho menos bueno. Parece que sólo pudieron salvarse cinco paneles, estando el resto casi por completo “quemado” y reducido a algunos pedazos inutilizables. No pude examinar y fotografiar sino tres de esos paneles. Los dos primeros pertenecieron a la colección Pedro J.

Velasco y fueron puestos en venta en Lucerna en 1956, juntamente con uno de los paneles de la Tela de los Prisioneros. Por lo demás, esas dos piezas estaban incompletas; se había recordado el friso exterior y uno de los paneles, en que figuraban un lobo de mar y dos grandes peces azules, estaba muy "quemado" en el centro.

La tercera pieza, adquirida por el Sr. von Schoeler, era un panel completo y su estudio ha permitido obtener felizmente informes precisos sobre el ancho real del tejido y la composición de los motivos. El cuadrado central que llevaba la decoración principal —diversa en cada panel— hormiguea literalmente de animales marinos de toda especie: más de treinta especies de peces y pájaros están allí representados. Lo rodean tres frisos sucesivos, de amplitud variable, cada uno con un solo motivo estilizado que se repite en todo el redor del cuadrado, en colores alternados: un friso de pájaros, un friso de peces —todos volteados hacia el centro— y, en el exterior, un friso más ancho de cabezas humanas entre dos elementos ornitomorfos, motivos que se encuentran casi análogos en algunos frisos en relieve de la ciudad de Chanchán.

En resumen, encontramos en esta tela pintada las mismas dimensiones, la misma calidad de tejido, los mismos colores, técnicas de aplicación y composición de la decoración que en la Tela de los Prisioneros. Pero el tema es enteramente distinto. En este caso se trata de una admirable representación de la fauna marina del Pacífico: cefalópodos, equinodermos, celenterios y múltiples especies de peces, mamíferos y aves. A pesar de la gran estilización, la mayor parte de las especies representadas en este extraordinario album de historia natural son identificables. No se puede sino lamentar, por tanto, la pérdida irremediable de la más grande porción de esta obra espléndida y original.

Origen y cultura

Las condiciones y el lugar de descubrimiento de esas preciosas telas pintadas permanecieron naturalmente secretos y to-

das las informaciones que más o menos complacientemente proporcionó el Sr. Meléndez a sus clientes resultaron falsas. Se habló de Pachacamac, de Palpa en Chancay, de Huarney, del valle de Chicama e, incluso, de Lambayeque. Mi colega Henri Lehmann, Conservador del Departamento de América en el *Musée de l'Homme*, sugiere, en la presentación del panel donado a ese museo por el Sr. John Wise, el nombre de Pucuche en el valle de Chicama, sin duda conforme a un dato proporcionado por el donador ².

En realidad esas telas pintadas no fueron encontradas solas en las tumbas y ha sido reuniendo y estudiando parte de la enorme cantidad de piezas de cerámica y orfebrería traídas y vendidas en Lima en la misma época por el Sr. Meléndez que ha sido posible determinar no solamente el lugar del hallazgo sino, lo que es más importante, el cuadro cultural en que hay que situar esas telas funerarias. Con la misma buena voluntad, el Sr. Meléndez me dejó examinar y, a menudo, fotografiar ese interesante material arqueológico que constituye una documentación muy importante para el estudio del Horizonte Medio en la Costa septentrional del Perú.³ Calculo que llegaron a Lima unas quinientas vasijas de cerámica decorada y unos trescientos objetos de metal pertenecientes a ese complejo cultural, exhumados todos de un conjunto de sepulturas, las más ricas de las cuales contenían las momias de tres notables —¿jefes guerreros o sacerdotes?— envueltas en las grandes mortajas pintadas y colocadas sobre literas de madera revestidas de láminas de oro o metal dorado. En vista de esos documentos pude rápidamente ubicar ese cementerio precolombino en el valle de Virú, con toda probabilidad al pie de una de las huacas de Taitacantin. En efecto, en el curso de un viaje a esa parte del valle de Virú, encontré que los pequeños huaqueros, proveedores habituales del Sr. Meléndez, tenían una serie de objetos de ce-

2 LEHMANN (Henri), *Un trésor entre au musée. Le linceul de Pucuche*. "Marco Polo", N° 13, pp. 40-43. París, 1956.

3 Acerca de ese material arqueológico, así como sobre las telas pintadas de que se trata aquí, el autor presentó un informe al Congreso Internacional de Americanistas de Viena. Posteriormente se publicará un estudio detallado.

rámica y metal de tipos absolutamente idénticos. Un segundo viaje a Virú no hizo sino confirmar lo bien fundado de esa identificación y ha permitido recoger numerosas informaciones curiosas concernientes al famoso hallazgo de las "tumbas principescas". Según diversos relatos que se me hicieron, las sepulturas habrían sido descubiertas por obreros que trabajaban en la región, varios años antes, por cuenta del profesor W. D. Strong, quien, evidentemente, no llegó a enterarse de nada pues el secreto fue celosamente guardado. Conseguí ver aun algunos pequeños fragmentos de telas pintadas, unos pertenecientes incontestablemente a la de la Fauna Marina, pero otros a un tercer ejemplar, en un estilo cercano al de las otras dos, pintado con los mismos colores y siguiendo las mismas técnicas, pero mostrando figuras diferentes, aparentemente en relación con la agricultura: plantas de maíz ornadas de batracios, serpientes y pájaros y rodeadas de un friso de plumas estilizadas. Me mostraron igualmente los restos de un aparato de madera decorado con personajes esculpidos en bajo relieve que podían ser efectivamente los fragmentos de una litera. Tengo todo motivo para pensar, y el Dr. Junius Bird es de la misma opinión, que los espaldares de litera que se hallan en la actualidad el uno en el *Cleveland Museum of Art* y el otro en el *Peabody Museum* de Cambridge, provienen de esas mismas sepulturas.

Por lo que respecta a la cerámica y la metalurgia, algunas fotografías permitirán reconocer mejor que una descripción el gran interés que presentan para el estudio de este período, todavía poco conocido, del desarrollo cultural de la Costa septentrional. Se trata, en suma, de uno de los conjuntos más representativos encontrados hasta ahora y hay que lamentar una vez más que ese "trabajo" se haya ejecutado en condiciones de clandestinidad fuera de todo control, en el curso del cual se han destruido, sin duda, miles de documentos. Abundan en particular dos clases de vasijas: las de dos cuerpos, a menudo silbadores, con representación de animales, y los platos trípodes. Los diseños pintados son de dos estilos muy característicos: el "rojo-blanco-negro" geométrico y figurativo de la tradición

Tiahuanaco y el “negro sobre blanco” geométrico con influencia de Cajamarca. He notado también numerosas vasijas correspondientes a los estilos Mochica V, Huari Norteño A, Huari-Lambayeque, identificados y descritos por el señor Rafael Larco Hoyle⁴, y ciertos platos muy hermosos de base circular del Cajamarca IV.

La orfebrería es interesante, sobre todo por el aspecto técnico y muestra un extraordinario desarrollo en el empleo de las aleaciones, la *mise en couleur*, el dorado y la soldadura. Señalaré entre las obras más notables: una máscara funeraria en oro relativamente puro (único objeto que contiene más de 65% de oro), varios adornos para el pelo en aleación cupro-argentífera chapeados de oro de baja ley, numerosos vasos antropomorfos, con decoración repujada, hechos de una aleación muy dura y brillante semejante al electro o en una aleación de cobre y plata “mise en couleur”, una corona de oro blanco adornada con numerosas piezas suspendidas libremente y, un recipiente en forma de mamífero marino, compuesto de múltiples piezas admirablemente ajustadas y soldadas. Además, una infinidad de “miniaturas” de los objetos más variados —cofres para alhajas, telares, platos, armas, utensilios— que podrían ser juguetes para niños aunque, con mayor seguridad, ofrendas funerarias que imitan en metal los objetos utilizados corrientemente por los vivos⁵.

A raíz del estudio de esas telas de Virú, he efectuado algunas investigaciones en las colecciones públicas y privadas con miras a identificar otras telas pintadas del mismo tipo. Pero es evidente que son extremadamente raras y por ahora no puedo indicar más de tres. Una se encuentra en el *Musée de l'Homme* y forma parte de la muy antigua colección reunida por Léonce Angrand hacia 1840 y que este eminente america-

4 LARCO HOYLE (Rafael), *Cronología arqueológica del Norte del Perú*. Buenos Aires, 1948.

5 Esos objetos de metal y, en especial, las “miniaturas” se hallan hoy en día dispersos en numerosas colecciones privadas de Lima y el extranjero. He observado recientemente una serie en la célebre colección Hugo Cohen (Lima). Las treinta piezas, más o menos, de la colección Velasco fueron también vendidas en 1956 en Lucerna.

nista donó al Museo del Louvre. Se trata de un panel cuadrangular, con grandes personajes rodeados de frisos con decoraciones geométricas, el cual procedería de la región de Trujillo.

Fragmentos muy interesantes, que podrían muy bien pertenecer a nuestra tercera tela de Virú, es decir, a aquella que representa plantas de maíz con pequeños animales relacionados estrechamente con el agua y la agricultura, existen en la colección privada del Sr. Olivier LeCorneur, en Gordes, Provenza.

Finalmente, en 1959, durante una visita al Museo Nacional de Arqueología y Antropología de Pueblo Libre, me llamó la atención la gran reproducción polícroma que se expone en una de las galerías exteriores. Esa pintura, que mide 8,23 m. de largo por 1.79 m. de ancho, es obra de la Dra. Rebeca Carrión Cachot, de la época en que era dibujante del Museo Nacional bajo la dirección del Dr. Julio C. Tello, y es copia de una tela pintada exhumada a principios del siglo por el profesor Max Uhle en el curso de sus excavaciones en la Isla de San Lorenzo⁶. Las informaciones sumarias sobre el descubrimiento de ese tejido, así como de otro fragmento semejante, están consignadas en el primer tomo del Catálogo del Museo Nacional establecido por el Dr. Uhle entre 1905 y 1911. He podido obtener una copia de ese texto gracias a mi amigo el Dr. John Rowe, biógrafo de Uhle:

2963 a-d-Género de algodón pintado con muchas figuras, cerca de 8 m. de largo, 4 pedazos. Isla San Lorenzo, costa SE. parte Sur. Último período de la costa o período de Chanca. Excavaciones del Museo, 1907, enero-abril.

(Al margen. Partes c y d habían sido cosidas en orden inverso, las figuras se restablecieron descosiendo y cambiando al orden de las dos.)

2969 — Tira de un género pintado parecido, fragmento (otros datos como los de 2968).

6 Agradezco al Dr. Jorge C. Muelle, Director del Museo Nacional, y al Dr. Julio Espejo Núñez, Conservador, la autorización para fotografiar ese documento y las facilidades para examinar el tejido original.

Espero poder dar término próximamente a un estudio detallado de esta remarcable tela —y, si fuera posible, del material arqueológico recogido en el curso de la misma excavación—, tan próxima, desde todos los puntos de vista, de las telas descritas aquí, especialmente de la de los Prisioneros, que no podría haber sido ejecutada sino por el mismo grupo cultural y, tal vez, por los mismos artistas.

La presencia de esas telas gigantes en puntos del territorio tan alejados los unos de los otros podría muy bien constituir los hitos de un camino de conquista. De todas maneras, parece que se atribuían a las telas funciones muy importantes e insospechadas, sin duda alguna rituales⁷, ¿ofrendas funerarias, conmemoración de hechos políticos o religiosos, pactos de armisticio? Antes de su utilización como mortajas de grandes personajes o de cautivos sacrificados, dichas telas han podido recubrir momentáneamente los muros de un templo o de una plaza pública durante una ceremonia religiosa. A este propósito, uno no puede dejar de establecer una relación, lejana quizás pero evidente, entre la tela llamada de los Prisioneros y el maravilloso conjunto de monolitos grabados del Templo de Sechín⁸, en el valle de Casma, los que, separados en el tiempo por numerosos siglos, reproducen en granito una escena asombrosamente parecida: ¡una carnicería, un hacinamiento de cabezas y miembros humanos cortados, los jefes victoriosos de la guerra!

[Traducción de E. A. W.]

- 7 Todavía no se ha emprendido el estudio de la función ritual de los tejidos en las civilizaciones preincaicas. Para la época incaica, consúltese el excelente artículo del Dr. John V. Murra: *La función del tejido en el Estado Inca*. Actas y Trabajos del II Congreso Nacional de Historia del Perú, 1958. Tomo II' pp. 215-240. Lima, 1962.
- 8 TELLO (Julio C.), *Arqueología del Valle de Casma. Culturas Chavín, Santa o Huaylas y Sub-Chimú*. Lima, 1956.

LEYENDAS DE LAS ILUSTRACIONES

- 1 Fragmento de la *Tela de los Prisioneros*. Personaje de la parte central de uno de los paneles. (*Museo de Hamburgo*).
- 2 Fragmento de la *Tela de los Prisioneros*. Escena completa de la parte central de uno de los paneles. (*Museo de Rotterdam*).
- 3 Fragmento de la *Tela de los Prisioneros*. Vista completa de uno de los paneles con las tres hileras de frisos. (*Colección John Wise, actualmente en el American Museum of Natural History, Nueva York*).
- 4 Vasija de barro en forma de venado. Pintura en tres colores: rojo blanco y negro. Estilo Tiahuanacoide.
- 5 Cántaro de barro fabricado con molde. La decoración en bajorrelieve, pintada en blanco sobre rojo, representa a un gran pez con lengua de felino entre dos guerreros; se ven, además, otros peces y serpientes y dos apéndices dentados a los lados. Estilo Huari Norteño B.
- 6 Vista interior de un plato trípode. Decoración geométrica en negro sobre blanco. Estilo derivado del de Cajamarca. Diámetro: 15,5 cms.
- 7 Plato trípode. Decoración interna en rojo, blanco y negro. Tiahuanacoide. Diámetro: 15,3 cms.
- 8 Vaso en una aleación de plata y oro *mise en couleur*, con doble representación humana repujada sobre las dos caras. Altura: 14,8 cms.
- 9 Recipiente de plata en forma de mamífero marino nadando. Largo: 21 cm.
- 10 Máscara funeraria de oro repujado con pintura roja. 23 cm. de ancho y 17 cm. de alto. Peso 67 gr.
- 11 Fragmento de la *Tela de los Prisioneros*. Escena central de uno de los paneles. (*Museo de Hamburgo*).
- 12 Fragmento de la *Tela de la Fauna Marina*. Panel completo salvo uno de los frisos. (*Antigua colección Pedro J. Velasco*).
- 13 Fragmento de la *Tela de San Lorenzo* encontrada por Max Uhle. Vista completa de uno de los paneles, según la copia efectuada por la Dra. Rebeca Carrión Cachot. (*Museo Nacional de Arqueología y Antropología*).

Una resurrección cotidiana

por C. E. ZAVALETA

AL PARECER, los días de exámenes eran los únicos en que lo esperaban ávidamente sus alumnos, y por casualidad, los únicos en que el trabajo aumentaba en el Museo quizá por retrasar su marcha a la Universidad.

Bien le decía una nota en el bolsillo que los exámenes empezarán a las once de la mañana; pero una información para la prensa, sobre la última exposición de textilera peruana, abierta en los bajos del Museo, a la que pocos asistían; una gestión para conseguir libros y revistas de la Embajada francesa; y una llamada telefónica urgente al Servicio Aerofotográfico Nacional, inquiriendo por las fotografías que debían marchar a una exposición de arte peruano en Bruselas, le hicieron levantarse del escritorio a las once y cuarto. Martha, su vieja secretaria, aún más ocupada que él, le hizo una silenciosa mueca cuando le advirtió que sólo volvería por la tarde.

Salió dispuesto a ir a pie hasta el Parque Universitario, medida más sabia que meterse en un taxi a esa hora de congestión del tránsito por el Paseo Colón y la plaza Grau. De modo casual había oído decir a sus propios alumnos que él, a pesar de su juventud, era el catedrático más exigente de todos los cursos; se sentía orgulloso, y para confirmarlo, llevaba unas preguntas algo rebuscadas sobre la época de los cronistas. Cierta piedad le dictaba la idea de cambiárselas por otras fáciles; pero bien sabía que no iba a hacerlo.

A las once y veinticinco, por la puerta de Azángaro, entró en el viejo edificio de San Marcos y vio que sus alumnos habían establecido un sistema de señales desde que él ponía el pie en el umbral. Uno de ellos levantó el brazo y lo señaló,

mirando el centro del patio de Letras, donde una muchacha captó el mensaje, dio un grito de risueño asombro y partió corriendo hacia la Secretaría. Una vez bajo las palmeras del patio, la nube de muchachos y muchachas se precipitó desde los cuatro costados para rodearlo y avanzar con él hacia el Decanato; lo dejaron entrar solo para que firmara el libro de asistencia y un minuto después lo rodearon de nuevo, en un ovillo que se desplazó hasta las puertas de dos salones que casi se tocaban, en el ángulo derecho de aquel mismo patio. La nerviosidad y los vivos ademanes del gentío le hicieron recordar las marchas callejeras de un líder político, cuyo paso y semblante se refejaban un segundo más tarde en el último de sus seguidores.

—¡Que las preguntas sean facilitas, doctor! —chilló, riendo, una muchacha.

—Doctor, no hemos tenido tiempo de estudiar —dijo un joven—; ¿no podría darnos otra fecha?

Casi tuvo que emplear los codos para abrirse paso: el apinamiento fue tal que, apenas entró en el salón de la izquierda, una masa se precipitó a sus espaldas, alguien cayó al suelo, y el resto, volando siempre como una nube, las muchachas y sus chillidos en medio de los varones, ocupó en escasos minutos todas las viejas carpetas. Otra masa rugiente pugnaba por entrar, aunque se había atascado en la estrecha puerta.

—¡Ya no hay más sitio! —gritó una voz.

Entonces él empezó a gritar también, sabiendo que su voz no pararía hasta veinte minutos más tarde, cuando señalara el sitio para cada alumno, con cierta distancia entre uno y otro, cuando les distribuyera las hojas de papel en blanco, les dictara las preguntas, y por último, les exigiera el más completo e imposible silencio.

Un empleado de la Secretaría hacía las veces de su asistente de cátedra; a éste lo dejó cuidando el salón, ya más o menos domesticado, y pasó al caos del salón vecino, donde siguió igual sistema. Antes de ponerse a escribir las respuestas, los alumnos emitieron una protesta débil y risueña por las

preguntas dictadas, pero luego inclinaron las cabezas y apagaron sus voces. Comenzó a pasearse por entre las carpetas: los pasillos estaban construidos en declive y no tenían más de dos o tres peldaños cada uno. Puesto que no acostumbraba a fumar ni leer diarios durante los exámenes, como hacían otros profesores, se puso a observar minuciosamente a esos jóvenes.

Era estricto y severo, por supuesto; pero de vez en cuando una mirada bastaba para que en su pecho surgiera un punto a favor de un estudiante, hombre o mujer. Si reconocía a un alumno que le hubiera impresionado, así fuera fugazmente, por una intervención en clase o una buena pregunta en los patios, estaba en seguida predispuesto a ayudarlo y apuntaba el nombre en un papelillo. El exagerado número de alumnos, la falta de un asistente oficial, y el sistema de libre concurrencia a clases implantado por la nueva ley, le impedían conocer a ninguno de ellos más allá de estos pobres límites. Con las mujeres, en cambio, los puntos a favor los anotaba según las situaciones más curiosas. Si una de ellas había respondido muy bien al primer examen o había intervenido oralmente en clase, era difícil que la desaprobara: ésa *debía ser*, por lo menos, su norma de conducta. Pero de improviso en los patios algunas lo seguían con lágrimas en los ojos; si eran bonitas, había cierto sadismo en prometer a medias "ser bueno con ellas", sin transformar todavía sus lágrimas en una sonrisa, para después, tranquilamente en su casa, desaprobarlas como si nada; eso sí, a las feas no les permitía llorar siquiera: seguía de largo, triunfando sobre las carreritas que emprendían las muchachas.

Como fuera, su conducta sólo parecía recta y firme; en el fondo le divertía a sí mismo. Su estrictez semejaba un muro; pero contra ese muro luchaban siempre los puntos a favor, surgidos por razones sentimentales o humanitarias. A veces, en medio de las dudas, se sentía tentado de aprobar a todos; en ese mismo instante renunciaba a calificar, pues estaba visto que se había agotado su espíritu de justicia. Veía

en su mente la nube de rostros que formaban sus discípulos y sonreía ante ellos, sorprendido de que las circunstancias lo hubieran convertido en una especie de juez.

Un toque en la puerta cerrada hizo volver la cabeza a los alumnos, que suspendieron la prueba. He ahí algo que no toleraba: siempre les había inculcado un inmenso respeto por el salón de clases, semejante al respeto por un templo o una sala de operaciones en las clínicas.

—¿Quién es? —susurró, abriendo a pesar de sí.

Era el delegado estudiantil del año, flanqueado por dos alumnos, un hombre y una mujer.

—Perdóneme, doctor —dijo el delegado—; venía a suplicarle una cosa... —Hablar con un delegado estudiantil, quizá de modo instantáneo, generaba en él también un punto a favor de los recomendados, punto del cual ya se vengaría en la tranquilidad de su casa: ésa era otra de las consecuencias de la nueva ley que disponía el cogobierno estudiantil—. Sí, doctor. Estos dos alumnos deben viajar con urgencia al Cuzco; la Federación de Estudiantes les envía en una misión... Han estado conmigo, arreglando el viaje, y por eso han llegado tarde al examen.

Consultó su reloj. Habían pasado diez minutos desde que dictara las preguntas. No era mucho tiempo, podía hacerlos pasar y sanseacabó; pero su ánimo de actuar estrictamente halló una pequeña revancha:

—Está bien, que pasen; les tomaré examen oral. Así viajarán inclusive sabiendo sus notas desde ahora.

Ambos rezagados se miraron temerosos (era sabido que las pruebas orales eran más duras que las escritas), pero al fin accedieron. El varón, algo regordete, pasó primero, y luego la muchacha que desde el primer momento le impresionó por su belleza. ¿Serían de veras alumnos suyos? No recordaba haberlos visto jamás en clases.

Se sentó en el pupitre frente a la pareja, que medio escondía con sus cuerpos el conjunto de carpetas del salón rectangular, en uno de cuyos lados más estrechos estaba él.

—Las damas primero —dijo seriamente—. A ver con usted, señorita.

—¡Por favor, estoy nerviosísima! ¡No sea malito, doctor! —soltó la muchacha a reír con su bella boca de dientes muy blancos y labios carnosos y pintados, contagiando su risa al grueso de los alumnos—. Me chocan los dientes, siempre me pongo así en un examen oral... Por favor, doctorcito, que él dé primero... —y señaló a su acompañante, mientras agitaba las manos y el cuerpo esbelto, ajustado por una falda que ceñía fuertemente sus muslos y señalaba su vientre hundido, lo que a su vez hacía pensar en que sus nalgas serían saledizas y redondas. Había tan pocas muchachas bonitas en clase que ver a una de ellas equivalía a una novedad.

—¡Bueno, silencio! —gritó, conteniendo la risa—. Vamos, pues, con el caballero...

Formuló una pregunta más o menos difícil sobre la conquista española del Perú y miró por vez primera al alumno regordete y mestizo. En un instante quedó sorprendido, alarmado, inclusive extasiado. Aquel joven casi no tenía cuello; en la nuca, gordezuela, se asentaba la cabeza redonda, de pelos extremadamente cortos excepto en lo más alto de ella; y por delante, vio el rostro de piel porosa, los ojos tan pequeños que parecían tajos en la carne fofa, y una sonrisa tímida y perdida, dibujada desde antes de responder (muy mal) a la pregunta. Sin embargo ¿a quién se parecía ese joven? Quiso sonreír a fin de quitárselo de la idea; pero más pudo la necesidad de observar y descubrir aquel extraño espectáculo, que la cautela de cerrar los ojos y salir de una dolorosa prueba. ¿A quién se parecía? ¿No tenía el coraje de confesárselo?

Puede ser, pensó, y volvió a observarlo. En efecto, se parecía demasiado a su padre, muerto hacía dos años. Aquel porte de hombrecillo menudo y lento era el mismo; aquella complexión, a medias entre la obesidad y la fortaleza, no era diferente; y en la cabeza, todo, la nuca, el corte de los cabellos, los ojillos y la triste sonrisa, un poco infantil y sorpren-

dida, le evocaban las infinitas veces que había mirado a su padre, viéndolo empequeñecer conforme él crecía en tamaño, viéndolo reducirse a un hombre común y poco ilustrado conforme él se doctoraba en San Marcos, viendo su sonrisa triste e insegura al enfermarse cada semana con una dolencia diversa, mientras él, de buena salud, lo desdeñaba con afecto. Pero todas esas infinitas veces que habían abarcado un lapso de treinta años, eran menos importantes que la última vez que lo vio en la calle, hecho un guiñapo, atropellado por un automóvil que se dio a la fuga, sin que su padre hubiera bebido o cometido una imprudencia, muerto quizá porque ya su sonrisa había previsto cierto fin trágico y gratuito, pero que el hombre jamás había comunicado a su hijo.

Todavía quiso seguir mirando, pero un temblor helado se lo impidió. Por fingir cansancio, se cubrió los ojos e inclinó la cabeza. Un momento después se dijo que era una felicidad ver en alguna forma de nuevo a su padre muerto, y entonces alzó la mirada, decidido esta vez a gozar, no a sufrir.

Parecía vivo, en verdad. Vivo, hablando, aunque no con su misma voz; hablando y moviendo su cuerpo en la forma tímida y lenta que él conocía tan bien. He ahí un gozo; pero lleno de miedo y nostalgia.

Otra vez se cubrió los ojos y pudo oír los desatinos que respondía el alumno, los increíbles errores que cometía. ¿Cómo desaprobarlo? ¿Cómo echarlo afuera, que eso merecía?

—¡Póngase allá un momento! —gritó al cabo, con voz demasiado ofensiva, ya en pie—. ¡Piense un rato y sabrá las tonterías que ha dicho! ¿De qué le sirve la cabeza?

Sólo él sabía que su cólera era fingida.

—Y ahora de una vez yo, doctorcito —dijo una voz femenina, de la cual se había olvidado por completo—. Como sea, pero de una vez.

Miró sin comprender la cara fresca de la muchacha, el pecho lujurioso, el vientre palpitante.

—¡Siéntese y dé examen escrito! —dijo, renunciando a mirarla—. ¿No dice que es nerviosa?

—¡Ay, gracias, doctorcito! —gritó ella, haciendo reír de nuevo a la clase.

Se creyó salvado y devuelto a la normalidad. El doble de su padre era una sombra a sus espaldas. Quedó inmóvil, en silencio, pero oyéndolo todo, quizá convertido en un aparato de precisión que grababa voces normalmente imperceptibles, por ser demasiado bajas. ¡Había que oír lo que se decían los alumnos!

—¡Sóplame, sóplame! —susurró una voz—. ¡Abre el libro, que está mirando a otro lado!

—¿En qué página está la respuesta?

—Rápido, rápido.

—Míralo bien... ¿Nos ve o no nos ve? ¿Qué hacemos?

—Déjame ver tu examen.

Era curioso: sentía abiertos los ojos, pero estaba viendo su casa, su infancia, su hombría; él tenía diferentes tamaños, diferentes voces, aunque siempre era el único hijo de su padre. Transcurridos unos segundos, de nuevo fue viendo a pocos el salón, mientras los rumores se apagaban y ya no había nada anormal. Un joven parecido a su padre, pero que no era su padre, estaba ahí al frente, y una masa de universitarios dependía de él.

Entonces le formuló una nueva pregunta, pero esta vez mucho más fácil que la anterior.

Poemas

por CARLOS GERMAN BELLI

Ras con ras

LOS cuerpos ya sin vida al fin por parejo yacen
a pulpa reducidos, rallados, machacados,
y en jalea trocados ídem por ídem ya,
para los delicados estómagos del aire.
Ahora juntos sí están los altos y los bajos,
ras con ras y a la par, hermanados por siempre,
el uno para el otro, como dos mismas patas,
y así de medio a medio del favonio en la espátula,
que arrea con la voz, la espuela y el chasquido.
Pues los jefes ahora, que nunca se movían,
gordas gotas rebosan en las arcas del éter,
igual a trompicones de acá para acullá,
y en el vivo retrato de sus subordinados
para siempre trocándose bajo el talón del aire.

Cuero hollado

EL OSCURO pellejo que del chasis el cuello tal un viejo corsé
 (ceñía,
 cuando el gordo talón de los hados y los amos mucho más lo
 (aplastaba,
 no dejó ya sentir el menor chirrido ni en el día ni en la noche,
 y aun depilarlo con mil pinzas podían sin que en piel de gallina
 (mudara;
 porque tantas pisadas sufrió desde que enfardelado en los pa-
 ñales fuera,
 que no de cuero humano ufanarse pudo cual los felices béticos
 (pellejos,
 mas sólo hasta el fin de sus días como cuero de cardo, de mosca,
 (de piedra.

Cepo de Lima

COMO cresta de gallo acuchillado,
 un largo granulado pellejuelo,
 de la garganta pende con exceso;

y por debajo de las ambas piernas,
 cascotes no de yeso, mas de carne,
 como mustios escombros de una casa.

¿Por qué estos de cascote fieros montes
 y tal feo pellejo mal mi grado,
 si flaco hoy ni corvado viejo soy?

Por tu cepo es, ¡ay Lima!, bien lo sé,
 que tanto cuna cuanto tumba es siempre,
 para quien acá nace, vive y muere.

Sáficos adónicos

BIEN conocías, ¡oh austro!, mis esperas
bajo los olmos día y noche largas,
mientras pasabas por mis barbas ciego
hacia otro punto.

No te valía, no, siquiera un bledo
que el supersónico aquilón juntare
a dulce Cloris con su amante Tirsis,
nunca hidrópico.

Hórrido fuiste e indolente al verme
en mi florida edad, de Fili ajeno,
por cuyo cuerpo y alma yo moría
siempre sediento.

¿Por qué, austro cruel, tras rehuirme tanto,
por fin te acuerdas y tu vuelo frenas,
ahora mientras que entre breñas busco
pan llevar solo?

Poema

PUES realmente, ¡oh hado!, publicar yo debo
que hallarme peor podía al presente,
sin briznas siquiera deste pan llevar,
ni brisas tampoco, ni tampoco un cuello
que resista el peso de los pies ajenos;
que aquel agrietado leporino labio
bien podía estar así en estos días
luciendo en mi boca como vasta raja,
por donde los sorbos del agua que hoy tomo
se escurrieran raudos aplacando no
la sed que me da el estar hollado;
mas ¿qué pasaría, ¡oh hado!, si nunca
tu dulce airecillo cruzara los poros,
y aun las sudoríparas glándulas mohosas,
que ardientes impelan tantas gotas gordas?
Pues bien que a la zaga en todo he llegado,
algo me guardaste, ¡ay hado!, siquiera.

De los medios y de los fines en la pintura

por FERNANDO DE SZYSZLO

EL TEMA de las relaciones de la pintura contemporánea y sus espectadores nace, me imagino, de la impresión muy difundida de que existe actualmente un divorcio entre la pintura y el público, y siempre me he preguntado al oír este argumento si sería posible afirmar lo que él implica: que alguna vez hubo un "matrimonio". Yo personalmente no lo creo, no creo que la pintura tuvo nunca tantos *amateurs* como hoy, tantas personas dedicadas a su mejor conocimiento, tantas instituciones que pública o privadamente trabajan para su difusión. Hemos vivido demasiado tiempo con el mito de que en el primer Renacimiento, este "matrimonio", esta identidad, entre artista, obra de arte y público admirador, existía. Creo yo que todo se originó en el hecho de que los pintores como Giotto, Cimabue y los otros, estaban realizando por primera vez esa operación mágica que era revelarle, mostrarle, a una sociedad carente de imágenes realistas, su propio rostro; no debemos olvidar que se salía del gótico en donde si es que hubo representación antropomórfica ella era completamente simbólica; en realidad se trataba de abstracciones de figuras humanas; el artista gótico no describía individuos; representaba hombres ignorando todo lo que no fuera la enumeración de los rasgos generales comunes a toda la especie. Los contemporáneos del Giotto se vieron confrontados por primera vez, desde la entonces olvidada época clásica, con imágenes de individuos de facciones definidas y particulares, vestidos a semejanza de ellos y en un paisaje familiar en el que podían identificar sus

pinos y sus montañas. Era ésta una relación entre el espectador y lo que descubriría como su imagen en el cuadro; la pintura, lo que hoy llamamos la pintura, pasaba casi clandestinamente y era tenida simplemente como una habilidad para la minuciosa descripción del mundo. Los fervientes admiradores —con que Vasari nos sigue humillando— y que llevaban en procesión el cuadro desde el taller del artista hasta la Iglesia que lo había encargado, eran admiradores del tema del cuadro y de la astucia descriptiva de su autor sin que asomara siquiera a sus mentes la idea que en esas obras pudiera haber algo más allá de eso, aún si el cuadro era obra del Giotto. Creo que aún en esta materia nuestra época ha cesado de hacerse ilusiones y nos hemos resignado a la evidencia de que siempre la Opera tendrá más aficionados que la música de cámara y que la mayoría seguirá creyendo que el misterio y la irradiación de un cuadro como la Gioconda, a través de los siglos, proviene de su enigmática sonrisa.

En el fondo todo ello nace de una confusión entre el fin y los medios de la pintura. Confusión que existe también hoy en lo que respecta a la pintura contemporánea. Los pintores, los críticos y los aficionados hablan, a menudo demasiado, de “expresión”, de “expresar”, con el mismo énfasis con que en el siglo XVIII se hablaba de la persecución de la “belleza ideal”, creyendo que esa era la función natural del arte. Nuestra época centra en la “expresión” el fin, la meta del arte. Quizás ello explique, en parte, la confusión y el caos que existe no solamente entre los críticos y el público sino, aún más grave, entre los pintores contemporáneos. Alguien decía recientemente que vivimos en una época en que críticos aficionados aconsejan a aficionados-directores de museo la adquisición de cuadros hechos por pintores aficionados. Está sobre entendido que también en este caso lo importante, lo único que cuenta y queda, son las excepciones, pero es indudable que tal definición describe severa pero apropiadamente lo que pasa en el mundo más visible de la pintura contemporánea. Nadie sabe ya no solamente qué cosa es la pintura, qué cosa es buena o qué cosa

es mala pintura, sino que por este mismo hecho todo el mundo se siente poseedor de una opinión que no solamente considera válida para sí, sino también para los otros. En tal caos de valores lo único palpable, y fácilmente discernible, aparentemente, es la originalidad. El primero que haya hecho tal o cual cosa es considerado inmediatamente no ya un inventor —que sería el caso— sino un gran artista. Se llega entonces a confundir la historia de la evolución formal de la pintura con la historia del arte. Y si anteriormente digo que la originalidad es aparentemente más fácil de discernir, es porque creo que es más simple notar lo nuevo en uno de esos gigantes —en sus dimensiones— *hamburgers* del pop-art que la sutil y profunda originalidad de un Vermeer o, más reciente, de un Bonnard.

Quizás si las razones de ésta que podríamos llamar falta de plenitud de la pintura contemporánea sean más complejas que la manida explicación que los hombres de hoy, por consiguiente los pintores de hoy, son menos completos que los del pasado. Tal vez las razones se podrían buscar comenzando por aclarar cuáles son los verdaderos fines de la pintura. Como mencionaba antes hablamos únicamente de expresión como si ella fuera la meta de la pintura, olvidando que ella es únicamente uno de los medios, como lo son los colores. El fin de todo arte es la creación, todo lo que no es ella son elementos participantes para tal propósito. Considerar que la expresión es la meta de la pintura es intentar, una vez más, ponerla al servicio de sus medios. Digo una vez más porque hemos visto muchos de estos ejemplos a lo largo de la historia del arte y especialmente en nuestra época. Hemos visto cómo el tema en la pintura figurativa, que es también un medio —y lo fue gloriosamente por muchos siglos y, sin duda, lo puede volver a ser— con el propósito (noble o no, no interesa al caso) de servir a la revolución social, fue erigido en fin único de la pintura; igual sucedió con la abstracción geométrica cuando se pretendió que ese fin era la organización estructural del cuadro. Lo propio puede decirse de las búsquedas que ac-

tualmente se realizan en el terreno puramente óptico de la pintura (los grupos de *op-art*, *recherches visuels et al*), obras dirigidas a la retina y que de ahí no pasan. (Hay un cuadro de Holbein que si recuerdo bien se llama "Los Embajadores" y en el que al pie de un par de figuras maravillosamente pintadas hay un objeto extraño de forma oblonga que a simple vista parece una escultura abstracta, pero que si uno se acerca y lo mira en forma rasante y oblícua se da cuenta de que el objeto es un cráneo humano que sólo puede ser descubierto al mirarlo en escorzo; uno no puede impedirse de pensar que un sector de la pintura contemporánea se ha detenido en ese objeto, y que aún si el Holbein no fuera sino esa forma siempre estaría en el museo, pero que es maravilloso pensar que además de ella queda todo el cuadro por ver.) Todo esto no hace sino mostrarnos cuán fragmentaria es la idea actual de la pintura y por qué los resultados de una tal perspectiva son, lógicamente, también fragmentarios. Cuando miramos un Rembrandt nos damos cuenta de que todos los elementos —rationales y emocionales, técnica y contenido— han participado con mayor o menor intensidad en el resultado final, en el que, como en una preparación química, están todos presentes pero el cuerpo resultante tiene propiedades distintas de todos y cada uno de ellos. Se ha realizado esa transmutación de los elementos *sine qua non* de la pintura, eso que podríamos llamar el encuentro visible de lo sagrado con la materia.

De gran parte de la pintura contemporánea se podría decir que parte de uno de los elementos de la pintura y que también en él se queda. Esta fragmentación de la pintura ha traído como consecuencia lógica una decadencia de los medios técnicos del pintor contemporáneo sobre la que se podría escribir largo. Como ejemplo ilustrativo se puede citar el caso de un conocido pintor americano quien ante la protesta de un coleccionista que había adquirido dos años antes uno de sus cuadros y que lo veía día a día desprenderse, cuartearse, desaparecer, respondió: "Si compra Ud. un auto cada dos años ¿por qué no habría de hacer lo mismo con sus cuadros?"

Es interesante notar que Cezanne ya había percibido esa fragmentación en las búsquedas puramente ópticas de algunos impresionistas y de ahí su frase: "quiero hacer del impresionismo algo tan duradero como el arte de los museos", que explica su voluntad de plenitud en la pintura, y que explica, también, aquel comentario suyo sobre Monet: "no es más que un ojo", a lo que luego de un momento de reflexión, añadió admirativamente: "¡pero qué ojo!". En este mismo sentido si juzgamos la obra de Mondrian, cuyo núcleo es una idea de estructura a través de la composición de color, podríamos a nuestra vez decir: "no es más que un concepto" y también añadir admirativamente: "¡pero qué concepto!". No es imposible imaginar a Mondrian sin manos dictando a un discípulo la realización de un cuadro y obteniendo así un resultado que no fuera posible distinguir del resto de su obra. El mismo experimento es inimaginable con un Tintoretto, ni aun con un Renoir; es que en ambos, como por otra parte en la gran mayoría de los pintores anteriores al siglo XX, la pintura era un acto complejo que demandaba la participación de todos los elementos a que he hecho mención anteriormente, un acto en que además de un concepto puramente plástico había un contenido, una expresión, todo ello transmitido por el conducto de una técnica sutil y sabia. Por el contrario actualmente referirse a la maestría de un pintor es una forma poco menos que peyorativa de juzgarlo. Se prefiere pensar que las obras maestras son producto del azar. Sería tan absurdo sostener que el "Guernica" de Picasso o un desnudo de Bonnard son frutos del azar como pensar que la construcción del Canal de Panamá lo fue. No son muestras de la combinación casual del genio y el azar; se ha necesitado además del genio para la concepción original de la idea y, en caso de la pintura también en su ejecución, para su realización plena, de una sabiduría racional, por más escondida que esté.

Para que en un cuadro las cosas no sucedan por azar, sino que expresen todo lo que el pintor ha querido hacer de él, es necesario que la mano sea una herramienta dócil y obedien-

te. Para que los colores que se obtengan en la paleta no sean los colores que la casualidad produce sino aquellos que interiormente hemos "visto", nuestra mano y nuestro ojo tienen que estar entrenados de manera que la una sepa mezclar los componentes y elegir su proporción correcta, y el ojo esté sensibilizado para aceptar o rechazar el resultado, y todo esto con la rapidez y la urgencia que demanda el proceso de la creación. Ello sólo es posible a través de la experiencia, y este conocimiento empírico, este estudio de la realidad visual es, a mi manera de ver, fundamental. Cuando un pintor ha logrado muchas veces reproducir precisamente el color de una fruta, la forma de una cara, la tonalidad de una carnación del Tiziano, su mano y su ojo están en condiciones de contribuir eficazmente a la creación del cuadro, a la persecución y realización de la idea original. Una mano y un ojo que no han sido sometidos repetidamente a este ejercicio corren siempre el riesgo de aceptar lo primero que el azar les propone. (A este respecto es curioso notar que los pintores jóvenes de hoy producen sus cuadros en una sesión solamente y si el profesor insiste en que trabajen más orgánicamente el cuadro, en el curso de varios días, de manera de ir ajustando el resultado que obtienen con la idea original, para que ésta se manifieste en toda su fuerza y con todas sus posibilidades, invariablemente, si al día siguiente vuelven a trabajar en el cuadro, éste cambia, al punto de que lo único que guarda en común con el de la víspera es la tela sobre la que está pintado. Lo que demostraría no solamente que no había una idea original para cuya objetivación se trabajaba, sino que para su autor el cuadro en sí no era sino un grupo de colores puestos al azar, que vagamente trataba de organizar y para la realización del cual había infinitas soluciones).

A todos estos problemas a que he hecho mención, y que siendo comunes a todos los pintores son de índole individual del artista frente a su tela blanca, el pintor peruano o, más ampliamente, el latinoamericano, tiene, a mi juicio, además algunos de orden colectivo. Decía el escultor Brancusi que "no es difícil hacer una obra de arte, lo que es difícil es ponernos no-

sotros en las condiciones apropiadas para hacerla". Y creo yo que en nuestro caso esas condiciones apropiadas incluyen una toma de conciencia de nosotros como pertenecientes a un determinado grupo humano. El primero y el más importante de los problemas que surgen de esta toma de conciencia es un problema de identidad. "A los pueblos en trance de crecimiento —dice Octavio Paz— el ser se les manifiesta como una interrogación: ¿Qué somos y cómo realizaremos eso que somos?" y añade más adelante: "A pesar de la naturaleza casi siempre ilusoria de los ensayos de psicología nacional, me parece reveladora la insistencia con que en ciertos períodos los pueblos se vuelven sobre sí mismos y se interrogan. Despertar a la historia significa adquirir conciencia de nuestra singularidad, momento de reposo reflexivo antes de entregarnos al hacer". Quizás se deba al hecho de que nuestra identidad es tan frágil el que seamos tan conscientes de ella. Pero no importan las razones en este caso; importa comprobar que aún si sabemos que, con el tiempo y el desarrollo de estos países, el problema dejará de existir, lo hará solamente al resolverse, es decir, al encontrarse esta identidad (razón por la cual nadie puede pensar que tal interrogante exista para un francés o un inglés), pero hoy tal problema existe para nosotros y no es ignorándolo o negándolo que, a mi juicio, estaremos en las condiciones apropiadas, a que hacía mención Brancusi, para crear un arte duradero. La evasión no creo yo que ha producido o pueda producir sino imitaciones más o menos astutas de obras ajenas. Existe otro camino: la elección del exilio, que es el caso de algunos pintores latinoamericanos que al trasladarse a sociedades completamente desarrolladas, se han relevado del problema al adquirir la identidad de los grupos donde viven. El problema concierne a los que hemos identificado nuestros destinos con los destinos de estos grupos humanos. Y en este sentido creo que, desgraciadamente, el ochenta por ciento de la pintura que se hace en América Latina hoy es más colonial, en el verdadero sentido de la palabra, que la pintura que se hacía en el Cuzco durante la Colonia en los siglos XVII y XVIII, pues si en aquella época indios y mestizos tra-

taron de copiar humildemente lo que grabados importados y maestros españoles les dictaban, lograron a pesar de todo, clandestinamente si se quiere, transformar sus modelos hasta estamparles un sello propio, cosa que no sucede actualmente en la mayoría de los casos. No está demás decir que no se trata en todo esto de un programa ni de un método y que esta autonomía (que contendría esas características casi inefables que nos hacen decir que la pintura de Goya es muy española o la de Braque muy francesa) la veo como el resultado de una toma de conciencia, no como la persecución deliberada y consciente de unas características regionales, que al igual que la originalidad son solamente los signos de una verdadera obra de arte, en cierta manera un sub-producto de ésta, nunca el punto de partida o su motivación.

La toma de conciencia de este problema de identidad no implica únicamente un compromiso con la realidad actual de estos países y una voluntad de ayudar a que ellos encuentren su destino, sino que implica también una relación con nuestro pasado. Esto es particularmente evidente en países como México, el Perú y, en general, todos los países andinos que tuvieron una cultura precolombina. El conocimiento de que siglos atrás en estas mismas regiones, en Paracas, en Chavín, en la meseta mexicana y en la jungla del Yucatán, proponíamos sin esfuerzo y con autoridad soluciones nuevas y bellas a los eternos problemas de la expresión plástica no ha contribuído en manera pequeña a esta angustia que algunos latinoamericanos tenemos hoy por encontrar nuestro propio lenguaje. Pero, repito, no propongo aquí ni un programa, ni un método, ni tampoco el absurdo que alguna vez se planteó de cerrar los ojos a lo que se hace fuera. Creo, por el contrario, que es nuestra obligación usar las herramientas y las conquistas que haya hecho el hombre en cualquier latitud pero ponerlas a nuestro servicio, usarlas para formular nuestras propias respuestas. De esta manera creo que un artista latinoamericano debe estar consciente de todos estos problemas, de la geografía y de la política, de las elecciones en Chile, de Borges y de las búsquedas de Pierre Bou-

lez y la música electrónica y luego, como quería Rilke, para crear debe olvidarse de todo y esperar que, desde su propia noche, vuelvan todos esos elementos y sensaciones, asimilados, hechos sangre propia; entonces habremos quizás llenado las "condiciones apropiadas" para hacer una obra de arte. En todo caso, habríamos aportado las condiciones a nuestro alcance. Una, indispensable, es también incontrolable: el talento.

La guerra silenciosa de *Todas las sangres*

por ALBERTO ESCOBAR

LAS ÚLTIMAS novelas de Arguedas han confirmado la calidad excepcional de su talento y le han conferido un lugar de privilegio entre los escritores de ese género en Hispanoamérica. *Todas las sangres* (Losada, 1964) indica además un fenómeno especialmente significativo: el afinamiento del aparejo técnico que demanda el canon novelesco, y la ampliación, enriquecida, del mundo imaginario que descubre el escritor.

Para el lector de *Água*, *Yawar Fiesta* y *Los ríos profundos*, el libro último de Arguedas reserva algunas sorpresas que, más que por su novedad, valen por el cambio que introducen en el método constructivo y en la dimensión ideal de la realidad. En cuanto a lo primero, se ha desbordado el dualismo simple de la estructura y el ordenamiento lineal del desarrollo; respecto de lo segundo, se ha fracturado la noción del espacio humano, en favor de una presentación plurivalente que, desplazada sobre un eje de simultaneidades, se revela en un cúmulo de personajes que circulan, en disloque constante, por los ámbitos que no sean el propio, y que, en su repetido roce o intersección, imponen la ley interna de una sociedad múltiple.

De esta manera podría explicarse que algunos lectores echen de menos —en la reciente novela— la precipitación lírica o la remembranza mágica tan propias de *Los ríos profundos* y de *Água*; o que otro lector le reproche detalles imprecisos que, desde un punto de vista sociológico o desde una estética verista, podrían imputarse al autor. No es el caso justificar o rebatir esas reacciones; con estas notas ensayamos explicar el cambio operado en el arte de Arguedas, pero al mismo tiempo, la causa de su identidad profunda, de su relación con los textos precedentes,

no obstante que, por otros aspectos, el nuevo libro aparezca tan radicalmente diverso. *Todas las sangres* merece, en primer término, ser entendido como lo que es: la novela de un escritor maduro que llega a la plenitud de su carrera literaria, cuando ese esplendor coincide con el ensanche de su experiencia humana y su análisis del mundo y los hombres que le prestan la inspiración creadora. Quisiéramos, por tanto, asomarnos a la intimidad de la obra; penetrar en ella con entusiasmo, sin prejuicios, y sin el vano afán de cotejarla con el libro que cada uno de nosotros quisiera reclamar a Arguedas, y que quizá él alguna vez escriba.

Antecedentes

Las anteriores novelas de José María Arguedas nos han habituado a un cierto tipo de caracteres, que presuponemos en su técnica y en la realidad figurada de aquellas. Uno de éstos, extraordinario por el vigor que comunica y el acento de autenticidad que traduce, es, sin duda, el corte autobiográfico de la mayoría de sus páginas. Entiéndase que puede resultar cierto o falso que el hombre-Arguedas haya experimentado situaciones equivalentes a las que produce el escritor-Arguedas; lo que se señala en este caso es la técnica de concebir a un personaje de la obra como actor y relator de la historia novelada.

En cada ocasión, es decir, *Água*, *Warma Kuyay*, *Diamantes y Pedernales*, *El Sexto*, *Los ríos profundos*, Arguedas encomienda a un personaje el testimonio y la función de referir el curso de la aventura en el contexto literario; en cada circunstancia, ese personaje se instituye en una suerte de crucero desde el cual se nos entrega e ilumina la realidad: y, a menudo, el que la tarea se halle a cargo de un niño, de un adolescente o de un adulto que evoca el pasado, ha permitido que la ruptura de la visión lógica ensamble este factor con la vertiente mágico-sentimental que aflora del horizonte indígena, integrándose con una intensidad deslumbradora e ingenua.

Creemos que este rasgo estilístico se vincula con dos situaciones fácilmente discernibles: a) la innegable virtud sugestiva

de las evocaciones y cuadros descriptivos, en los pasajes más logrados de nuestro escritor: su colorido emocional y la estricta pureza que conquistan en dicha versión los sentimientos; y, b) el arreglo de la acción en torno de un eje de referencias que dispone personas y sucesos desde un ángulo visual, el que se diluye en un correlato apretado, personalísimo, de los planos objetivo y psicológico de la trama. Sobre este esquema se articulan los hallazgos más lúcidos de la prosa narrativa de Arguedas, y de la misma fuente, casi por paradoja, se desprenden las vacilaciones de estructura de alguna de sus piezas. De cualquier modo, el esquema es distinto en *Todas las sangres*: no tenemos por exacto que sea un personaje concreto el que trasmita la visión esencial de la novela, la criatura que insertada en el nivel literario, deje un testimonio encubierto del autor; esta vez el foco ha desaparecido: por instantes, la multitud de personajes accede a la postulación de su verdad y es desplazada luego por la réplica de otras criaturas, y en ese continuo disloque de planos y actores se expande el mundo real e individual de las criaturas de la obra. El impersonalismo del método expositivo propicia, pues, este descentramiento del foco de la acción, y, al conseguirlo, incluye un factor, dinámico, que impone en el texto un elemento rítmico de "tempo narrativo", con el cual se favorece el recuento de la historia 'múltiple y multitudinaria' que es *Todas las sangres*.

Estructura

La fluencia natural que cautiva en las buenas novelas descansa siempre en un requisito menos visible, oculto a los ojos del lector, pero indispensable para que el conjunto novelesco se organice en un orden (o desorden) que fundamentan su 'sentido' el literario por cierto; es decir, aquella necesidad interna que asimila el bagaje de experiencias, de ideales o sentimientos, y despoja a la realidad material e ideal del mundo en que vivimos, para conformar la creación de un universo que, frente a aquél, puede o no revelar su parentesco, pero que sólo adquiere razón de ser en la medida que alcanza autonomía, y se sostiene por

el poder verbal de su arquitectura y su alquimia simbólica. En verdad, no hay una manera exclusiva de conseguir la estructura novelesca; al contrario, existen posibilidades sin límite para hacerlo; pero según las épocas y según los autores, esa opción sin recortes cede ante preferencias más o menos constantes. En el caso de Arguedas, p. e., *Yawar Fiesta* revela la manera más simple, más próxima al esquema típico del siglo diecinueve: el curso novelesco depende de una previa introducción en el 'escenario' y luego asoman los actores, tipos de grupos en conflicto social, y, en secuencia cronológica, se adiciona la trama, la captura de Misitu y el desborde vital, épico, que difiere los proyectos del sector oficialista y de los jóvenes 'civilizados' en la capital. En *El Sexto*, la coyuntura se organiza sobre un espacio cerrado, que, en virtud del aguzamiento existencial que evidencian los actores, reclusos, cuestiona la noción de 'realidad' y la objetiva, desbordándola en el plano simbólico, en la figura física de la cárcel como imagen volumétrica de la sociedad y el destino plural. *Los ríos profundos* establece, si no equivocamos, una composición que combina los factores más activos en los textos citados y, por ello, descubre una medida espacial abierta, pero visible, material, subrayada por la vigencia del campo y los caminos; pero de otra parte adosa a ese elemento primario una dimensión de idealidad, conquistada por la remembranza o la interpretación infantil, que, confundida con la noción de espacio, nos procura esa dualidad físico-mágica de la realidad y los actores.

Si juzgamos en términos estrictamente constructivos, quizá pueda explicarse así que *Yawar Fiesta* aparezca como la obra, entre esas tres, de más firme composición, y que sea, aunque muy simple, muy bien integrada. Tratándose de *El Sexto*, en cambio, se advertirá que la fuerza unitaria deviene de la imagen que decanta —en segunda instancia— el discurrir de los actores, y que por tal causa, en alguna medida se excusa la prematura muerte de Cámac. En *Los ríos profundos* descubrimos la vigorosa alianza de 'realidad' e 'irrealidad' con la resultante poética como nervio central, la que, no obstante el mo-

roso tiempo de los capítulos primeros y la repentina pérdida de el "Viejo", trasunta la brutalidad feudal y su contrapunto mítico en la vertebración de un texto dramático, incluso en la tersura de su lirismo.

Todas las Sangres es, sin riesgo de error, también en este punto una estancia diversa en el arte novelístico de Arguedas. Véase que no sólo se ha desplegado, como un espectro, la noción espacial; sino que este hecho, en concierto con la retracción del personaje narrador o del contexto autobiográfico, hace posible la presencia de una serie de personajes de la más surtida naturaleza psicológica y social: tipos caracterizados individualmente, como Don Bruno y Don Fermín, o el padre de ambos; personajes colectivos como Paraybamba o Lahuaymarca; actores singularizados en el ambiente local, como Asunta, Anto, o Rendón Wilka; criaturas míticas como Pukasira y Apukintu; presencias invisibles como el consorcio o la patria; personas agentes, mandatarios simbólicos, como los miembros del sistema político, Cabrejos o los accionistas, por citar apenas una selección estrecha. Pues bien, esta concurrencia de personajes que alternan y al hacerlo demarcan los cambios de escena, el tiempo cronológico y el tiempo novelesco, define el recorte o la ampliación incesante del mundo de la novela, y son ellos, por el mérito de su función, los que definen no sólo el ensamblamiento de las partes en un vasto mosaico, sino también la configuración del espacio geográfico, social, mítico de la obra; pero esta vez, su actuar es siempre consecuencia de un ajuste o redefinición sobre los otros miembros o grupos, y en ese planteamiento dual, que los disocia e integra, se construye un equilibrio engrampado a las distintas normas, que ya en el conflicto o en el acuerdo de sus intereses, cimenta la extraordinaria solidez estructural de la obra.

Aventura del personaje

La galería de personajes que accede a la escena novelesca de *Todas las sangres* importa, pues, un vario elenco de caracterizaciones que, con su comportamiento y la explicitación de

sus actitudes, entreteje el decurso narrativo y proyecta una visión del proceso múltiple que cristaliza en la acción de la trama, y aprehende en su trazo figuraciones imaginarias de su trasmutación artística. En ese sentido, y como ninguna de las obras anteriores, ésta es por esencia una novela de *personajes*, aunque parezca perogrullesco; pero lo es, a nuestro juicio, en la medida en que no hay presupuestos; en la misma escala en que por su gestión se configuran los planos de realidad, se actualizan los conflictos, acrece la tensión de la pieza y se avizora un prisma de desarrollos efectivos y virtuales que perfeccionan la imagen de su mundo.

Desde este mirador, lo dicho podría resaltarse sosteniendo que la problemática del libro se difunde y fragmenta en la problemática social y psicológica de los actores, y que ésta descansa sobre el amasijo del contacto intercultural que sustenta su caracterización. Véase, para confirmar estas líneas, que según avanza la novela y se incluyen en ella distintas perspectivas personales, ideológicas, económicas, sociales, el *conflicto* total, es decir, el nudo novelesco, padece modificaciones que, sin desvirtuarlo, lo enriquecen y trasladan hasta nuevos ángulos, y acumulan su intensidad, de acuerdo con la mudanza de la perspectiva que corresponde al sujeto. En ese respecto, y aunque pudiera señalarse un asunto genérico que subyace en la obra, ésta es más bien el resultado de la exposición de una serie de estratos y cortes perpendiculares que proceden de la problemática encarnada y revivida en cada uno de los personajes dominantes. El estrato semántico de la novela se resiste a la identificación temática a priori; su clasificación en las categorías tradicionales de 'indigenismo', 'ruralismo', 'lucha por la tierra', 'por el poder', empalidece la multivalente postulación que emerge del flujo fabulado; circunscribe el factor determinante de esta sustitución continua, que, en el texto, sirve de hilván y fibra al encadenamiento de un mundo más complejo que cualquiera de las dicotomías que pudieran aislarse en la novela, y que, en las obras precedentes, constituían el apoyo primario del aparato novelístico. Si en el "haber" creativo de Arguedas se había reconocido ya el desvelamiento del mundo anímico de los seres

del Ande; si, desde *Agua*, este hallazgo se incrementó con la interiorización de un sentimiento natural, fogueado por una conciencia mítica de la realidad, y en desbalance con el agrietamiento de la norma social, en ningún caso, como en *Todas las sangres*, se había compuesto el mural desde la problematización social y psicológica de una galería de personas que, en su contraste, se compensan y forjan esa necesidad destructiva e hiriente; la articulación que se refleja con patética versosimilitud en un cuadro individual y comunitario, lugareño y nacional, realista y mágico, providencial y empírico, político y humano. Y este decurso múltiple se integra progresivamente por obra del quehacer de figuras que, como Bruno o Fermín, Cabrejos o Rendón Wilka crecen en la novela e instalan en ella la valencia abigarrada de su carácter individual y su conducta contextual, como una aventura singular, pero sometida al reajuste con todos los planos por los que discurre la realidad de la novela.

La verdad subyacente

Si la clásica temática del indigenismo centraba el problema social en el avasallamiento de la propiedad y dignidad del indígena, por mano del terrateniente y sus secuaces, y con ese motivo demoraba la acción en el relieve de la crueldad con que se sometía a los desposeídos a un régimen tan injusto como inhumano, Arguedas, sin acallar la protesta, fue diversificando el conflicto, y por ende, resaltándolo en sus matices, al presentar a sus indios o comuneros libres en una serie de ambientes, que nos descubrían sus pautas tradicionales en el amor y en el trabajo, o sus creencias, ritos y temores. Hoy es lugar común insistir en que su pintura del indio procede desde adentro del ámbito comunitario y personal; pero la empresa de Arguedas hasta ahora tenía un límite, se hallaba circunscrita al choque entre la hacienda y los siervos, o la comunidad, o el pueblo vecino, y al despojo e imposición que ocurría al encontrarse esos grupos, o la fricción que suscitaba el roce entre la cultura serrana-campesina, con la serrana-mestiza o la costeña urbana.

Esta vez asistimos a una expansión, gradual, de la controversia. No falta la figura paternalista y arbitraria, ni el señorío despiadado e inícuo; pero esa voracidad ha encajado en un marco más amplio que la comprende y sitúa dentro de un sistema económico y moral. Es por eso que, conforme se desarrolla la trama, la problemática se amplía como el fuelle de un acordeón, y difunde el abuso, el despojo, la usurpación, el empobrecimiento material y ético. Y cada uno de estos pasos se ilustra con varias resonancias subjetivas, con las distintas réplicas sociales, con la transformación de los hombres y de un carácter en el discurso general de la historia. Si de un lado el "patrón grande" se querella con la esposa y maldice a los hijos; de otro los Aragón de Peralta, Don Bruno y Don Fermín, se destruyen en silencio, y los dos acosan, aunque por razones distintas, a los hacendados colindantes, y son amenazados por ellos; y todos en conjunto asedian a los vecinos de San Pedro. Pero estos, a su vez, son un escalón del peso que soportan los indios, quienes, por ocasionales diferencias, no representan un grupo homogéneo, definible por su oposición a los vecinos y gamonales. Sin embargo, el esquema de la pugna no se agota en esta lista; la rivalidad y la insidia entre los vecinos, la ambición o la venganza entre algunos de los indígenas, en especial entre aquellos próximo a los grupos de poder; la competencia sorda entre Cabrejos y Don Fermín, entre el consorcio extranjero y el empresario local, entre el repentino nacionalismo y la complicidad oficialista, y, superpuesto a todo ello, entre la visión patriarcal, cínicamente eglógica y cristiana de Don Bruno, y la imagen de un torpe progresismo material de Don Fermín, hacen el correlato polifónico a una subyacente controversia entre un ideal aborígen de vida y cultura, y el paradigma de un deforme 'desarrollo' productivista. Todas estas fracturas se dan a plenitud en la novela y exaltan un sucesivo enfrentamiento de la honestidad y la ignominia, campaña en la que el valor humano, en un espiral de frustraciones, sucumbe ante la voracidad creciente de quienes, desde una jerarquía de poder, testimonian de un modo irreversible la *nueva repartición* del Perú, aquella lucha *impersonal*, según el Ing. Cabrejos (p. 156); aquella réplica, en

pequeño, de la distribución de los países débiles entre las grandes potencias, después de cada gran guerra; el desvaimiento de los rasgos locales o internos, en una amalgama indescifrable que desconocíamos en nuestra literatura.

Lirismo

Hemos intentado explicar la condensación lírica que ha distinguido a los libros de Arguedas y señalamos algunos elementos sobre los que se asentaba su pureza. Cotejando esos textos con *Todas las sangres*, no debe omitirse la extensión de este último, carácter que además de los rasgos de composición también ya discutidos, ilustra sobre el fugaz desvanecimiento de aquella constante. Pero lo cierto es que por efecto del auge de un nuevo factor, que habremos de considerar más abajo, la última novela ha diseminado la connotación lírica que, de otro lado, es un rasgo definitivo en la visión de la realidad que comparten Arguedas hombre y escritor.

¿Por qué llega al circuito novelesco esa dosis de ternura irradiante o de violencia catártica? Son innumerables los canales por los que mana esa persistente presentación del sentimiento en su estado más fino, en su expresión más tersa y vehemente, y el cual aparece en las circunstancias menos previsibles, como, por ejemplo, cuando el sacristán, abocinando las manos, pregona:

“La gran señora, doña Rosario Iturbide de Aragón de Peralta, que en paz descansa bajo la tierra, ha sido entregada por sus hijos a la comunidad de Lahuaymarca. Ella, como las campanas lo han anunciado, es ya muerta india, no gran señora. Los indios están bebiendo en este momento la copa de la despedida. Ningún vecino podrá arrodillarse ante su tumba. Que un lirio brote de ella y suba hasta los cielos. He pregonado, como Arariwa, por orden del alcalde mayor del Común, don Felipe Maywa. En

el nombre de Dios Padre, Dios Hijo, Dios Espíritu Santo.”

p. 221

También alcanza expresividad notable el coro que repite los versos de la p. 217, cuando entona “Gusano negro” en homenaje de la “gran patrona”. Pero así como nos conmueve el temblor ante la muerte o el recogimiento con el que se despide a los difuntos, así mismo nos hiere el impacto con que irrumpen el odio o el desdén, ya al rechazar la visita de los propietarios colindantes, ya en el juramento de Anto, y en sin fin de pasajes.

La maestría de Arguedas para expandir la atmósfera animista y reconciliar la creencia con la superstición, el conocimiento con la fantasía popular, no sufre mengua: el Apukintu y el Pukasira descienden en el mensaje del gavilán mientras los vecinos de San Pedro celebran su cabildo, u oreá levemente la plegaria del colono; su presencia física se vitaliza y envuelve el clima de las relaciones de los indios y los blancos e impresiona más de una vez a los incrédulos. Pero en *Todas las sangres* este despliegue mítico avasalla, por instantes, al grupo dominante y lo penetra e impele a una meditación que pone en duda su firmeza lógica; e incluso, en Don Bruno se instala y resplandece como una verdad purificante. Tal sucede, verbigracia en la aceptación de los planos del trasmundo al que nos conduce la muerte; escúchese:

—Gracias, alcalde Maywa —continuó don Bruno—. Has recibido a mi madre. Ya no le alcanzarán las falsas compasiones de los vecinos; ya no le alcanzarán las maldiciones de mi hermano. K'oto, hijo de mi hacienda, hijo mío: don Fermín va a maldecir mucho. Recen por él, hermanos. Lévense de una vez a mi madre al K'oropuna, que trabaje allí, junto con los muertos lahuaymarcas. Ella sabía cocinar, hacer rosquitas de azúcar. En el K'oropuna hay malos y buenos, Maywa?

—No, hermano Bruno Aragones de Peralta. Son muertos no más. Trabajan, pues, De noche duermen.

—¿Quién los manda?

—Nuestro señor San Francisco.

p. 231.

Quizá nunca antes el lirismo se había compenetrado tan hondamente con la doble norma cultural, con las distintas facetas de la vida y la realidad de los personajes de Arguedas. Asimismo, podría decirse que en este libro el lenguaje ha ganado una notable libertad para frasear el espíritu del hablante quechua; para incluso, con sólo ciertas acotaciones y algunos recursos de tipo gramatical, dejar la impresión de que el personaje se expresa en su lengua nativa, y que, como tal, puede encomendar a ella toda la delicadeza o gravedad que sus vivencias demandan.

Visión de la realidad

La realidad de *Todas las sangres* se nos aparece no como una secuencia espacial, abierta o cerrada; no como un territorio discontinuo; no como una imagen simbólica; no como una frontera entre indios y blancos, o siervos y patronos, sino como todo eso a la vez y mucho más. Ya hemos visto en que forma los personajes componen una articulación multitudinaria y polivalente; de otra parte, recordemos que la problemática se ensancha y transfigura en sucesivas expansiones; sabemos también que el decurso tensivo de la obra se apoya en un intermitente cotejo de las distintas versiones en conflicto, y que el estrato económico y ético, al que podría reducirse la entraña del fenómeno humano y social, se nos entrega no como un todo continuo, sino como las caras distintas de un poliedro sobre el que se refracta la luz constante de las pasiones humanas, sus miserias, y la cual, al rozar y atravesar los distintos planos y secciones de ese objeto, se difunde y transmuta, se fracciona y rehace, y proyecta como las variantes de una versión repetida por muy

distintos ecos. La realidad de *Todas las sangres* está pues atrapada en la interacción constante de sus criaturas y en la pugna de los intereses envueltos en aquella lucha *impersonal* que los enfrenta y rechaza, que los reúne y disocia, y al hacerlo configura la imagen de una sociedad definible por el aislamiento, pese a la relación necesaria de cada una de sus partes, pero víctima de una desintegración que la aniquila. Este mundo complejo, recorrido por pasiones turbulentas, por fríos cálculos, por voraces apetitos, por teorías inhumanas, por vocaciones frustradas, se identifica en un signo de negación constante, de extravío irredento.

Mensaje

El mensaje de la novela es igualmente múltiple, como su realidad. Si la lucha de intereses destierra el régimen de una norma moral; si la imagen del pulpo caracteriza la organización de un universo concebido para la explotación; si la sicosis anti-comunista empaña la inteligencia de los hechos que deprimen la condición del campesino, y si en el nivel de la gran empresa, la idea de la patria se empequeñece y diluye, buena parte de la lectura de la novela nos invita a la contemplación reflexiva de ese mundo caótico, indescifrable para la mirada tradicional, localista e ingenua, incluso en su perversidad.

Pero de otro lado, esa versión de una sociedad gobernada desde el mercado de los influyentes consorcios internacionales, adquiere un nuevo rostro en la descomposición del grupo feudal que cede sus privilegios al capitalismo moderno. Y de otra parte, si el grupo indígena se exhibe en la riqueza de sus valores, pero en la sumisión a la autoridad del "mando", los instantes en que se avizora un cambio nos llegan desde su ladera. Ya sea en el surgimiento de la figura excepcional de Rendón Willka, ya sea en la actitud concertada y solidaria de los campesinos ante el falso *Amaru*; ya en la dignidad de los alcaldes al fijar el salario de su gente, o en la arrogante resurrección de la Comuna de Paraybamba. Es entonces cuando un hilo emocional nos conecta con la revuelta de Pantacha y la fuga del

niño (*Agua*), con la bravía terquedad de los indios de Puquio (*Yawar Fiesta*), con el brillo incisivo del ojo sano de Cámac (*El Sexto*), con el cruce del río por la masa indígena dispuesta a morir (*Los ríos profundos*). En la medida que el ámbito indígena se difunde y colora a los otros grupos y realidades; en la medida que se proyecta sobre ellos, la diversidad de sangres, cultura e intereses adquiere el frescor rudo de una esperanza inédita, y la sabiduría absorta de quien empieza a reconocer su fortaleza.

Los viajeros franceses y el Perú Republicano (1826-1890)¹

por PABLO MACERA DALL'ORSO

DURANTE el segundo tercio del siglo XIX se reanudaron las exploraciones francesas a la América Meridional y el libro de viajes volvió a gozar del público que por momentos le habían arrebatado las comedias y polémicas sobre el Nuevo Mundo. Pero estos viajeros franceses del siglo XIX se parecen muy poco a los filibusteros, mercaderes y hombres de ciencia que habían visitado el Perú durante los siglos anteriores. Las motivaciones cambian al pasar de una época a otra, aunque persistan ciertos objetivos esenciales y comunes como la búsqueda de aventuras, riquezas y conocimientos. Se impone por ello una caracterización del viajero y de sus libros como tipos humanos y literarios en función de su tiempo. Saber, con las propias palabras del interesado, quién era o pretendía ser un viajero y cómo estimaba el siglo XIX a estos hombres que se desvivían por suministrarle una imagen de los universos todavía exóticos del Oriente y la América. La tarea no es fácil porque cada viajero tiene su propia definición inquisitorial y excluyente. De Paw que nunca salió de Europa comparaba despreciativamente a los viajeros con las tierras australes "de las cuales se escucha siempre hablar y nunca se les descubre"; mientras que Diderot, casi por los mismos años, hablaba del oficio

1 Capítulo de *La imagen francesa del Perú; siglos XVI-XIX* (inédito, 1961). Sólo se consideran aquí a los franceses que visitaron el Perú a partir de 1825, excluyendo algunos nombres y obras (Flora Tristán, Vaillant, etc.) que al lado de viajeros más tempranos como Lafond y Lesson, se reservan para otra oportunidad.

activo, penoso y disipado del que viaja. El viajero del siglo XIX, a su vez, estaba demasiado seguro de sí mismo para preocuparse de su defensa, pero no dejó de suministrar, como de paso y sin querer, la fórmula que justificaba sus empresas, realzando su propia importancia. Monnier diría todavía en 1880 que el viajero era un "buscador de emociones nuevas" que disipaba en las tierras lejanas su aburrimiento precoz o un dolor romántico e inconfesable como insinuó el aventurero Paul Marcoy. Esas definiciones sentimentales no fueron las más numerosas. Prosperaron más bien las científicas, las utilitarias o las cínicas... demostrando la invalidez de una fórmula demasiado estrecha para el individualismo característico del género. Viajar, decía Charles Wiener, es una ciencia y también un arte que exige no ser excesivamente sistemático. El viaje era, pues, una profesión tan digna como cualquier otra, un método científico y una obra artística, todo a la vez, según uno de los mejores viajeros franceses de fines del siglo XIX quien olvidaba sin embargo que sus palabras, fuera de él sólo podían convenir a D'Orbigny y Castelnau.

En la mayoría de los casos, los viajeros franceses del siglo XIX no fueron ni románticos atormentados como Marcoy, ni hombres de ciencia, como Wiener o Castelnau. Más bien se aproximaban al tipo del turista culto, del hombre acomodado que había encontrado en el viaje un buen empleo a sus tiempos libres y en quien la misma ansia de novedades estaba embotada por el agudo sentimiento de la propia comodidad. Los viajeros se creían obligados para con un oficio superior a sus fuerzas y terminaban muchas veces en la banalidad o el plagio. Pocos tuvieron la paciencia de las observaciones minuciosas y hasta las rehuyeron como Radiguet, quien a pesar de sus cualidades, sonreía burlescamente de los "turistas positivos", de los "agentes de comercio" que viajaban a un país para encontrar solamente lo que él llamaba la triste y vulgar uniformidad de las estadísticas. Esa no era la misión del viajero que debía saber siempre buscar en todas partes "el lado íntimo y original de las naciones".

Los peores de todos fueron, sin embargo, los viajeros profesionales, los que habían encontrado en el libro de viaje una fuente de ganancia parecida a la contabilidad y la abogacía y que contaminaron sus recuerdos de una falsa novedad, de una falsa precisión que tenía el sabor de los materiales de encargo. Permanecían siempre días o semanas en algún sitio, apuntando apresuradamente algunas pocas cosas que sospechaban no haber sido vistas por otros y salían con la misma ignorancia con que habían llegado. Fueron, en esa competencia sorda de kilómetros y leguas, los que "más habían viajado", los que "más países conocían" y fundaron su autoridad en el número y la distancia, en un verdadero galope cuyo símbolo bien podría ser algún héroe de Julio Verne. Allí están como ejemplo el conde de Basterot que publicó en 1860 su diario de viaje desde Quebec a Lima, autor también de otro relato superficial sobre el Líbano, la Galilea e Italia y de unos egolátricos *Souvenirs d'enfance*, el conde de Gabriac con su *Course humoristique autour du Monde* y, el más fantástico de todos, Edmond Cotteau, autor de unas malas "Promenades..." en América y que viajó también a las Nuevas Hébridas, la India y Siberia, terminando por escribir una Vuelta al Mundo en 60 días y 6 mil leguas en el peor estilo del género. De todos estos coleccionistas de distancias, el único que dignificó la actitud fue el periodista Marcel Monnier que estuvo en el Perú a fines del siglo y que sin pretensiones literarias ni filosóficas escribió después grandes reportajes para *Le Temps* de París, sobre el Asia y las Islas del Pacífico.

Ciencia, arte, inspiración, enfermedad romántica, oficio, el viaje fue también por último una manifestación de snobismo burgués, una forma elegante de vivir y una de las pruebas más claras de asimilación a la "juventud dorada" a la *élite* culta y acomodada de Europa. El que viajaba, demostraba poseer por ese solo hecho riqueza, cultura, inquietud, libertad de espíritu, amor a la proeza y tenía a los ojos de sus parientes el prestigio de los héroes. El viaje, aconsejaba el geólogo Herbert a los hermanos Grandidier, es un medio de hacer buena figura en la sociedad y debería ser, continuaba, una iniciación obligatoria para los jóvenes ricos y de buena familia.

Se comprende bien cuánta dificultad hay en definir un fenómeno literario y social que tan diversas opiniones ha merecido de sus protagonistas. Antes de insistir en las similitudes o diferencias que pueden caracterizarlo, se ha de convenir en un hecho que por su propia evidencia es omitido: No hay viajero sin libro de viajes; sea informe, memoria o disertación científica. El que viaja y recoge una experiencia o un provecho que no trasmite literariamente no es llamado un viajero. Lo es, pero no en el sentido estricto y literario de la palabra. Sin duda que estos viajeros sin libros que han gozado para sí mismos el paisaje, han sido en todas las épocas más numerosos que los otros; es posible también que conocieran la tierra mejor que el compañero de ruta que apuntaba sus recuerdos. Pero nada se sabe de ellos. Son la negación misma del viajero profesional, algo así, decía Raúl Porras, como un turista sin kodak ni tarjetas postales que camina confiado en la emoción y en la memoria del instante.

¿Por qué se escribe un libro de viajes? Según los casos, por deber oficial (La Condamine, Feuillée), por razones de comercio (Duret), casi siempre impulsado por los gustos de la época (Frézier y la mayoría) y en algunos pocos casos (Castelnau, Orbigny, Wiener) como un medio de expresión adecuado para investigaciones serias y cuidadosas. No pocos, por último, encuentran en el libro de viajes un sustituto de la creación literaria. El viajero es entonces un escritor sin personajes ni asuntos que sale a buscarlos y obtiene así la ilusión momentánea de ser un hombre de letras.

Como se ve, los motivos son muchos y opuestos y fuera de aquella primera verdad de perogrullo (no hay viajero sin libro de viajes) sólo hay otro elemento común entre casi todos los viajeros: sus libros están destinados al público de su propio país y no a los habitantes del que visitan. Una *Promenade* o un *Souvenir* del Perú es una obra escrita y publicada en francés y para franceses. El peruano desconocía muchas veces la existencia de esas publicaciones y si las leía una minoría de letrados u hombres de mundo era por simple curiosidad o para buscar en

la opinión ajena el reflejo de la propia imagen. Como siempre, son excepciones D'Orbigny, Castelnau y Wiener.

Más útil sin duda que las caracterizaciones anteriores, y para conocer la influencia cierta que cada viajero francés del siglo XIX puede haber tenido en la formación de la imagen europea del Perú, es juzgar su testimonio de acuerdo con el espacio recorrido por cada uno, su tiempo de residencia en el Perú, los temas preferidos y la ubicación cronológica de sus obras. Se tratará de vencer la egolatría del viajero e incluirlo, quizás a pesar suyo, en algunos cuadros provisionales de clasificación que ofrezcan cierta garantía de orden y de claridad.

Desde D'Orbigny hasta Créqui de Monfort (1826-1904), en algo menos de un siglo fueron aproximadamente 30 los franceses que viajando al Perú han escrito sea pequeños folletos, libelos políticos, escenas íntimas o grandes obras clásicas, verdaderas enciclopedias de los conocimientos de su época sobre la América Meridional. De esos 30 sólo unos pocos han dedicado sus obras exclusivamente al Perú. Los demás lo incluyeron en uno o varios de sus capítulos dentro de un relato más amplio que comprendía sea el Perú y Bolivia como una sola unidad o toda la América del Sur² o por excepción, como Basterot, toda al costa del Pacífico desde Canadá hasta Lima.

Muchos de esos viajeros, los menos importantes, sólo conocieron Callao y Lima y más que viajeros del Perú lo fueron de la capital³, repitiendo por pereza el mismo corto trayecto que más de 100 años antes habían recorrido Frézier y Feuillée. Este contacto exclusivo con los puertos costeros era entonces considerado por los mismos viajeros como una prueba de superfi-

2 Se refieren exclusivamente al Perú: Pradier Fodaré, Lagravere, Maillard, Carrey, Rougemont, Meltray, Ordinaire en una de sus obras y en cierto modo Radiguet y Monnier que le dedicaron la mayoría de sus capítulos. Otras clases: 2) los que recorrieron Perú y Bolivia: D'Orbigny, Sartiges, Wedel, Besson, Bastide, Thouar y Vianet. 3) los que visitaron además otras regiones de América: Pavie, Castelnau, Debadie, Basterot, Marco, Grandidier, Gabriac, Thoron, Cotteau, Verbrugge, Ursel, Child. Se podría también incluir entre estos últimos los nombres ya citados de Monnier y Ordinaire.

3 Viajeros franceses del Perú que sólo visitaron Lima: Pavie, Radiguet, Debadie, Basterot, Maillard, Cotteau, Verbrugge, Ursel, Pradier Fodaré.

cialidad. D'Orbigny cuidó claramente de advertirlo desde el primer tomo de su *Voyage* publicado en 1835, señalando que los antiguos itinerarios marítimos carecían ya de importancia para los científicos que sólo podían beneficiarse con un viaje prolongado por el interior de los continentes. El consejo del gran viajero debió ser leído en Francia y coincidía por otra parte con una convicción generalizada, pues la mayoría de los que después de él llegaron al Perú pretendieron recorrer las tres regiones, desde la costa hasta la floresta.

Los puntos de entrada preferidos por los viajeros franceses del siglo XIX fueron siempre Lima e Islay. El primero era escogido por aquellos que viniendo del Ecuador y después de una breve visión de los puertos intermedios, pretendían conocer la sección norte de la sierra y de la floresta peruana. Fue el camino del Conde Gabriac, que de Piura avanzó hasta Trujillo para internarse después en Chachapoyas y Moyobamba, y el de Oliveire Ordinaire para su exploración de la montaña en 1882. Y aunque no el punto inicial ni el más importante de sus travesías, figuró también en las de Castelnau y Wiener con el mismo carácter de puerta de acceso a toda la región situada al norte del Nudo de Pasco.

Toda la costa de Arequipa y Moquegua (Islay, Mollendo) y el puerto de Arica servían en cambio a los que querían llegar a las inmediaciones del Cuzco y el lago Titicaca, a Bolivia o a las selvas vecinas. Los hermanos Grandidier que viajaron por el Ucayali, después de una corta estada en Lima y Valparaíso y Marcel Monnier que navegó el Huallaga, escogieron ese camino. Frecuentado por los arrieros que en la época colonial llevaban mercancías de Arequipa a las Charcas, fue también el paso obligado de quienes como Bastide y Thouar tuvieron como meta final a Bolivia y no al Perú.

El único viajero que no penetró al Perú por cualquiera de esas dos vías (costas del sur, costas del norte) fue Castelnau, que desembarcó en Argetina, recorrió las pampas, la sierra de Córdoba y la altiplanicie del Collao, tocando por último los pueblos peruanos de Puno. Sin embargo, Castelnau como D'

Orbigny debió también embarcarse en Islay para tocar Lima y seguir su itinerario hasta la selva.

Viajeros del sur o del norte, los franceses como los ingleses, alemanes o italianos que exploraron la América Meridional, demostraron con sus itinerarios la insuficiencia y la caducidad de la imagen tradicional que del Perú se tuvo durante el siglo XVIII. Los dos observadores franceses de la Lima de ese tiempo, Feuillée y Frezier, fueron definitivamente abandonados y triunfan La Condamine y Dombey que habían percibido la importancia de los Andes y del Amazonas. La capital siguió figurando obligatoriamente en las descripciones del Perú, pero salvo en los autores de segunda línea, sin ocupar demasiadas páginas. Los que no tuvieron tiempo para grandes excursiones se cuidaron como Vianet y Child de tomar el ferrocarril del Centro y llegar siquiera hasta Matucana o un poco más, hasta Tarma y Chanchamayo para poder decir en sus libros que habían conocido del Perú algo más que la capital.

Con todo ello coincidía el interés cada vez mayor por la selva amazónica del Perú, que en Francia sólo era conocida por los viajes de La Condamine y por la Carta de Godin impresa en 1835. En el Marañón murió el vizconde D'Osery, compañero de Castelnau, y en los afluentes del Amazonas buscaron los Grandidier una comunicación entre el Atlántico y el Pacífico, bajo la influencia conjunta de La Condamine y el Conde Lesseps. Exploradores de la montaña fueron también Marcoy, Gabriac, Wiener, Monnier y sobre todo Ordinaire que se aburría en Lima mientras organizaba su expedición que duró dos años.

Ese aspecto que en los más era un corte transversal del Perú desde el Pacífico hasta la selva, en otros un puerto o el camino de los arrieros de Charcas, fue medido por los viajeros franceses en tiempos distintos, con calma o precipitación, según la psicología, los recursos o el propósito. Todos se reconocían a sí mismos como hombres de tránsito, de paso, para quienes el Perú era una región desconocida por explorar en algún sentido, pero nunca la residencia definitiva. De lejos y en pocos días pu-

do, por ejemplo, mirar el Perú el extravagante Onfroy de Thoron, no sin aventurar de paso teorías hermanas a las del dieciochesco Scherer; el mismo tiempo más o menos corresponde a los viajeros Thouar y Bastide de paso para Bolivia y no creo que pasara de una semana la visita a Lima del vizconde de Basterot que alardeaba de haber recorrido todo el camino de Quebec al Pacífico en menos de dos años (1858-1859). Cotteau y Verbrugge (1878-1880) pertenecieron a este mismo género de visitantes veloces y apresurados, como lo probaría, de faltar fechas, la misma calidad de sus libros.

En el otro extremo se encuentran los viajeros franceses que vivieron en el Perú como en casa propia y en los que el libro de viaje fue un accidente posterior y nunca un propósito inicial. Rougemont, Lagravere, Pradier Foderé permanecieron en Lima, Cerro de Pasco u otras regiones entre 5 y 10 años. No eran escritores ni científicos y fue siempre un azar de trabajo lo que determinó su presencia en América. Por eso también sus narraciones están ya en el límite de este estudio, y sólo a título muy particular pueden ser llamadas libros de viaje. Paul Marcoy es el único que viviendo en el Perú, más que otro cualquiera de los mencionados, siguió siendo viajero, por su propia voluntad.

El termino medio del viaje era de seis meses o un año, el suficiente para ver, anotar, escuchar, vivir y escribir, todo velozmente, regresando a Francia en busca de un editor. Los Grandidier que conocieron Brasil, Bolivia, Argentina, Chile y Perú en dos años (1857-1859), el Conde Gabriac en 1857, Neltray que había prolongado por algunos meses su visita para excavar las huacas de Chimbote y Trujillo y Monnier que entre 1886 y 1887 pudo mirar costa, sierra y montaña, fueron como Vianet (setiembre-noviembre 1889) buenos ejemplos de la duración clásica de estas exploraciones. Algo más duraron el viaje de Sartiges (fines de 1833 principios de 1835), el de Castalnanu que llegó al Perú en diciembre de 1845 y arribó a las costas del Brasil en 1847 y los estudios de Wiener (1875-1877). Todos los últimos como el diplomático Botmiliau (ocho años, de

1841-1848) y el cónsul Angrand no deben ser juzgados exclusivamente por las fechas de su partida y arribo y forman un grupo aparte a pesar de cualquier coincidencia cronológica.

La actitud de los viajeros franceses frente al Perú y la realidad que seleccionan y comunican en sus páginas varían de acuerdo a determinados tipos que sólo parcialmente dependen del tiempo y el espacio de los viajes. Intervienen también la posición del autor, sus prejuicios, los proyectos iniciales de la exploración y las circunstancias históricas del Perú que visitaban.

Hay viajeros que son cronistas del momento, que no desean ser imparciales y que dan un testimonio tan apasionado como el de cualquier peruano de entonces. El representante de esta identificación con el país es Rougemont que en 1883 publicó "*Une page de l'histoire de la dictature de Nicolás de Piérola*" con el mismo ardor combativo que cualquier montonero y en quien el conocimiento íntimo del caudillo demócrata se oscurece con calumnias, insultos y confidencias en el más triste estilo de un panfleto político. Rougemont no es por eso un viajero, ni lo pretende, y habla del Perú en el mismo tono irritado que lo hubiera podido hacer González Prada.

Más amables y pacíficos, Lagraverre y Pradier Foderé, son igualmente de estos viajeros que han llegado a sentir como propias las cosas del país. La *Lima* de Pradier Foderé y la *Aiguala* de Lagraverre bien podrían haber sido firmadas por cualquier peruano. Lo que es irritación y odio en Rougemont, se vuelve en ellos simple simpatía. La *distancia* emocional con el tema ha desaparecido. El viajero se ha convertido en vecino y mira al Perú casi como si fuera su patria.

Inclinados en pro o en contra de algo —una ciudad, un hombre, una costumbre— ninguno de esos viajeros puede sonreír friamente ante el espectáculo de la joven república. Para todo eso y para más, filosofía, política, arqueología, ciencia natural, es necesario otro tipo de hombre, el viajero en sentido más estricto, que hace de la neutralidad afectiva una profesión de fe o que, por lo menos, es lo que dice pretender. Los mejores de ellos no triunfan; y como D'Orbigny y Wiener, sobre todo este

último, guardan intacta su emoción o su simpatía por la obra humana al lado de la severidad de sus observaciones científicas. El mismo Castelnau a pesar de su rigor científico, podría ser incluido entre estos amigos de la tierra visitada.

De los otros viajeros, casi todos son igualmente incapaces de las virtudes y de los pecados del cronista apasionado o del sabio. Se lanzan a la aventura de escribir con la seguridad inocente de que la riqueza exótica de las costumbres y de la geografía peruana suplirá sus propios defectos personales. Sus temas serán eternos, siempre los mismos: el indio, Lima, los caminos, la comida del tambo, los bailes, este gobernador, el dueño de una hacienda, en un cajón de sastre donde poca esperanza hay de encontrar algo bueno y perdurable. Si el Perú de Wiener es la imagen de un país total, desde la Geografía al hombre, el de Rougemont el pequeño espacio heroico o cómico donde ambula la sombra de Piérola, el Perú de estos otros, Cotteau, Gabriac y los demás de la familia, es una mezcla de anécdotas y nombres de lugares, un inconexo recuerdo superficial bajo las apariencias de certidumbre que da el número de leguas y la mención de los puntos cardinales. Se dice que no pudiendo ser hombres de ciencia y estudiar los fósiles, como Castelnau o D'Orbigny, tienen el mérito, en compensación, de haber descrito las costumbres de la época. Y en esta condición, ya que no como científicos, exploradores arriesgados ni analistas, pueden formar un grupo aparte, el menos valioso, sin duda, que por desgracia parece haber sido uno de los que más influyó en Francia durante el siglo XIX en la formación de la nueva imagen del Perú.

No fueron estos hombres que habían visto mal que bien al Perú los únicos que escribieron libros de viaje. El siglo XIX conoció también, como los anteriores, a los falsos viajeros que hablaban sin escrúpulos de tierras que desconocían. Continuaban así una antigua tradición que para nuestro caso comienza con el Anónimo de Rouen y el *Recit Fidèle* de Chalesme, ambos de 1676. A este género de delirio bien pagado, pues estos libros se vendían como hoy las revistas cómicas, pertenecen el *Voyage*

philosophique del caballero Jacob, autor también de "*L'année 2440*"; y las *Excursions en Amérique* (1828), escritas se decía por un joven romántico francés que había muerto en Lima luchando contra el infortunio. Algunos de estos "viajeros" explotaron la industria a límites increíbles: *Les Voyages du Petit André* (1852) escritos por Saintes, y Rostang con sus *Voyages dans les deux Amériques* (1854) cuentan así entre los más disparatados.

Fue quizás alentado por este ejemplo que Alejandro Dumas llegó a escribir *Un pays inconnu* donde se mezclan incas y aztecas en la selva tropical y se pintan ciudades de oro. Cabrían otros ejemplos que nada añaden a lo dicho. A lo más el *Voyage d'un peruvien à Paris* publicado por Rosny al comenzar el siglo XIX pero que en todo escapa los límites de este bosquejo. No sólo porque es la imagen opuesta del tradicional libro de viajes, sea auténtico o falso (se trata de un inocente joven indígena que *descubre* los vicios de la sociedad francesa) sino porque su afán moralizante y político lo aproxima a la literatura del siglo XVIII.

Al viajero habría que confrontarlo por último con otros informantes que contribuyeron tanto o más que él a la nueva imagen del Perú que surgió en Francia después de la Independencia. En primer lugar los agentes diplomáticos y a su lado los especuladores y comerciantes que venían a "hacer la América", haciéndola en verdad muchas veces y para desgracia nuestra. Fueron todos, casi siempre, hombres de escritorio, que no tuvieron necesidad de salir de Lima para averiguar lo que querían e informar al ministerio francés o a los grandes *trusts* europeos. Algunos como Moguel o Rattier de Sauvignan, los primeros enviados oficiosos de Francia en el Perú, constituyen una excepción, por la solvencia y amplitud de sus opiniones. Pero la mayoría, desde Chaumette des Fosses hasta el intrigante Sailard quien, en complicidad con ciertas familias criollas, quiso implantar aquí una monarquía de estilo napoleónico, sólo se preocuparon de los aspectos comerciales y políticos que no son, a pesar de lo que hoy se dice, toda nuestra historia.

Del examen de estas diversas fuentes (viajeros, comerciantes, hombres de ciencia, agentes diplomáticos) pueden obtener todavía algún provecho los historiadores y sociólogos. Hay cosas del país que los peruanos hemos sabido callar o no hemos sabido ver. De vez en cuando es útil que nos miremos con ojos ajenos. Hasta en el propio relato exotista hay algo que aprender puesto que no hace más que exagerar, sin mentir del todo. Los caminos de la sierra, el sistema de trabajo en las haciendas costeñas, las costumbres despreocupadas de criollos y mestizos, etc... no han tenido mejores observadores que estos hombres de paso. Cabría hacer con tiempo e indulgencia una antología de sus libros que casi equivaldría a una historia del Perú durante el siglo XIX o, que al menos, complementaría esa otra historia en tono mayor de donde necesariamente falta la frescura del testigo presencial.

BIBLIOGRAFIA DE LOS PRINCIPALES VIAJEROS FRANCESES EN EL PERU REPUBLICANO

- 1) D'ORBIGNY, Alcides (1826-1833)
"Voyage dans l'Amérique Meridionale". París 1835-1847
9 tomos en 11 volúmenes.
I-II "Partie historique" 1835-1844.
III (1) "Partie historique"; (2) "Géographie". 1846.
IV (1) "L'Homme américain 1839"; "Mammifères" 1847.
Colaboración de Oret y Paul Garais. (3) "Oiseaux" 1835-1844.
V (1) "reptiles", 1847 (Bibron); (2) "Poissons", 1847; (Valenciennes); (3) "Mollusques" 1835-1843; (4) "Zoo-phytes" 1830-1846; (5) "Foraminifères" 1839.
VI (1) "Crustacés" 1843 (Nilne-Edwards y Lucas); (2) "Insectes" (Orbigny, Blanchard, Brulle) 1831-1843.
VII "Cryptogamie" 1833-1847. Colaboración de Bron-guiart, Montagne, Martius.

VIII "Atlas historique, géographique, géologique, paléontologique et botanique" 1846.

IX "Atlas zoologique" 1847.

2) SARTIGES, Eugène conde de 1834-1835

"Voyage dans les républiques de l'Amérique du Sud", Paris 1851.

Revue des deux Mondes.

3) PAVIE, Théodore 1840

"Fragments d'un voyage dans l'Amérique Méridionale en 1833".

Angers 1840, 237 ps.; XII caps.

4) RADIGUET, Max 1856

"Souvenirs de l'Amérique Espagnole" Paris 1856, 308 ps. dividido en tres libros.

5) CASTELNAU, Francis de

"Expédition dans les parties centrales de l'Amérique du Sud.

De Río de Janeiro á Lima et de Lima au Pará" Paris 1850-53

La obra de Castelnau está dividida en 7 partes:

1) Seis volúmenes de texto.

2) "Vues et Scènes" 1853 16 ps. 60 planchas.

3) "Antiquités des Incas et autres peuples" 1852, 7 ps. 62 planchas.

4) "Itinéraires et coupes..." 1852 VIII ps. 76 planchas.

5) "Géographie" 1854 XI ps. 30 cartas.

6) "Chloris Andina" por Weddell. 1855-1857, 2 tomos en un volumen, 316 ps., 90 planchas.

7) "Animaux Nouveaux et rares" 1855-1859; 8 partes en 3 volúmenes.

6) WEDDELL, H. A. 1853

"Voyage dans le Nord de la Bolivie et dans les parties voisines du Visite au district aurifère de Tipuani" Paris, Londres, 1853, 571 ps.; mapas, grabados XXXI caps.

7) DEBADIE 1858

- “A travers l’Amérique du Sud”. Paris 1858, 386 ps. XIII caps.
- 8) Viconte de BASTEROT, Florimond Jacques, 1860
“De Quebec á Lima. Journal d’un voyage dans les deux Amériques en 1858 et en 1859”. Paris 1860, 336 ps. XIII caps.
- 9) MARCOY, Paul (Saint Cricq) 1861
“Scènes et paysages dans les Andes” Paris 1861, 2 tomos; 423 y 331 ps.
“Voyage à travers l’Amérique du Sud. De l’Océan Pacifique à l’Océan Atlantique” 2 tomos 704 y 516 ps. Paris 1869; dibujos.
“Souvenirs d’un mutilé. Récit de chasse dans le Nouveau Monde” Paris 1862, 227 ps. Dedicado a E. de S. (vizconde de Sartiges)
- 10) GRANDIDIER, Ernest 1861
“Voyage dans l’Amérique du Sud. Pérou et Bolivie” Paris 1861, 310 ps., XII caps., anexos.
- 11) Onffroy de Thoron 1866
“Amérique Ecuatoriale” Paris 1866, 476 ps., mapa.
- 12) GABRIAC Conde de, 1868
“Promenade à travers l’Amérique du Sud”, 304 ps., mapas, grabados.
“Course humoristique autour du monde” Paris 1872, 308 ps.
- 13) MAILLARD, Ossian 1869
“De Paris à Lima”. Paris 1869; 31 ps.
- 14) Carrey, Emile
“Le Pérou. Tableau descriptif, historique et analytique des êtres et des choses de ce pays”. Paris 1875, 511 ps.
“L’Amazone” Paris 1856.
- 15) COTTEAU, Edmond. Paris 1878
“Promenade autour de l’Amérique du Sud”. Paris 1878, 127 ps.
- 16) Comte D’URSEL, Charles 1879
“Sud Amérique. Séjours et voyages au Brésil, à la Plata, au Chili, en Bolivie et au Pérou”. 303 ps., XVII caps.
- 17) VERBRUGGHE, Louis et Georges, 1880

- "Forêts vierges. Voyage dans l'Amérique du Sud et l'Amérique Centrale" 336 ps. XVII caps.
- 18) WIENER, Charles 1880
"Pérou et Bolivie" 719 ps., 1,100 grabados, 27 cartas, 18 planos.
- 19) ROUGEMONT PH de
"Une page de l'histoire de la Dictature de Nicolás de Piérola en 1880" Melun 1883, 48 ps.
- 20) LAGRAVERE, Augusts. 1883
"Aiguala" Souvenirs de l'Amérique Méridionale". Paris 1883 302 ps. Dividido en tres partes de 6, 21 y 2 capítulos cada una.
- 21) NELTRAY, Jean de
"Fouilles et voyages au Pays des Incas". Sens 1886, 152 ps., XVII caps.
- 22) BESSON, André 1886
"Bolivia. Sept années d'explorations, de voyages et de séjours dans l'Amérique australe". Paris 1886, 639 ps., grabados.
- 23) MONNIER, Marcel
"Des Andes au Para Equateur — Pérou-Amazone", Paris 1890, 443 ps., cuatro cartas fuera de texto, 17 planchas y numerosas ilustraciones. Dibujos de G. Profit. Dividido en tres partes (Costa, Cordillera, Amazonía) con un total de 12 capítulos.
La parte correspondiente al Perú comienza en la p. 98.
- 24) CHILD, Theodore 1891
"Les républiques hispanoaméricains". Paris s.d. 471 ps., grabados.
- 25) THOUAR, A. 1891
"Explorations dans l'Amérique du Sud". Paris 1891.
- 26) ORDINAIRE, Olivier 1892
"Du Pacifique á l'Atlantique par les Andes péruviennes et l'Amazone". Paris 1892, 291 ps., XXIII caps.
a) Les Anthropophages du Pérou. Paris, Plon. 1898, 32 ps.
b) "Impresiones de Voyages du Callao á Tarma". Be-sançon 1888, 31 ps.

- 27) BASTIDE, Louis 1892
 "Pérou-Bolivia. De Mollendo a la Paz"
 En el tomo o número 92 de la Biblioteca de viajes dirigida por A. Simond, ps. 7-32. Reproducida de la Revue des Deux Mondes, 15 Noviembre 1892.
- 28) VIANET, Francois. 1895
 "Ultramar. Sensations d'Amérique". Paris 1895, 347 ps. Dedicado a la limeña R. Mercedes de Seminario. Perú, ps. 92-192.
- 29) PRADIER-FODERE, Camille. 1897
 "Lima et ses environs. Tableaux de mœurs péruviennes"
 París 1897, 445 ps., XXI caps.
- 30) CREQUI DE MONFORT-SENECHAL de la Grange. 1904
 "Rapport sur une mission scientifique en Amérique du Sud". París 1904, ps. 81-129. Extracto de "Nouvelles Archives des missions scientifiques" t. XII.

OTRAS OBRAS FRANCESAS DE LA MISMA EPOCA

1. GRASSET-SAINT SAUVER. an VI Republique
 "Description des principaux peuples de l'Amérique" EN
 "Tableaux des principaux peuples de l'Europe, de l'Asie, de l'Afrique, de l'Amérique..." chez l'auteur.
 Amérique ps. 1-73; Pérou ps. 19-24.
2. SADE, Chevalier de, s. d. ¿18...?
 "Avis aux libraires et aux imprimeurs. Causes de la grandeur et de la decadence de l'autorité des européens en Amérique" Paris s. d. (la única fecha mencionada en el impreso es 1808).
3. J. B. LEBLOND. 1813
 "Voyage aux Antilles et a l'Amérique Méridionale"
 "Commencé en 1767 et fini en 1802. Paris 1813, 474 ps.
 a) "Traité de paix entre les merinos et la vigogne" Paris 1809.

- b) "Observations sur la fièvre jaune". Paris 1805
4. H. AZAIS. 1818
"De l'Amérique". Paris 1818, 56 ps.
 5. D'Arbrisse J. B. 1820
"Sur l'Amérique Méridionale" s. 1. 1820 8 ps.
 6. Anónimo 182..
"Description de l'Amérique", Paris 182.. Mapas y grabados.
 7. Anónimo 1824
"Considérations sur l'Etat présent de l'Amérique du Sud"
Paris 1824 47 ps. (Se emplea el seudónimo de Un viejo Filántropo)
 8. M. de GUILLERAIN 1824
"Considérations sur l'Etat Moral et Physique de l'Amérique espagnole" Paris 1824, 62 ps.
 9. Anónimo 1825
"Répose à M. le Vicomte de Chateaubriand sur son dernier écrit concernant L'Emancipation des Amérique avec un mot par MM de Pradt et Lafayette" Paris 1825.
 10. DOVILLE
"Fin de la Monarchie en Amérique" Paris 1824, 365 ps. 4 grabados.
 11. PROPIAC, le Chevalier de
"Beautés de l'Histoire du Pérou". Paris 1824, 365 ps. 4 grabados.
 12. A. J. MERAULT. 1826
"Résumé de l'Histoire des Etablissements européens dans les Indes Occidentales..." Paris 1826, 409 ps.
 13. D. J. S. DUFÉY. 1826
"Résumé de l'Histoire des Révolutions de l'Amérique Méridionale..." tomo II, Paris 1826, 375 ps.
 14. Anónimo 1826
"Histoire de l'Amérique Méridionale, Républiques du Nouveau Monde". Paris 1826.
 15. PRESAS, José 1828
"Juicio imparcial sobre las principales causas de la Revo-

- lución de la América Española..." Burdeos 1828
180 ps. XIII caps.
16. Anónimo. 1828
"Excursions dans L'Amérique. Esquisses et souvenirs".
Paris 1828, 204 ps. y notas.
17. JACOB 1824
"Voyage philosophique dans l'Amérique Méridionale"
Paris 1829, 172 ps.
18. BRAUDIN, A.V. 1830
"L'Amérique Espagnole en 1830..." Paris 1830, 48 ps.
19. VILLIERS, Pierre Joseph. 1832
"Abrégé des connaissances nécessaires á ceux qui voudraient
aller s'établir comme colons dans l'Amérique du Sud".
Paris 1832, 24 ps.
20. ... 1835
"Naufrage d'Isabelle de Grandmaison y Bruno, épouse de
M. Godin des Odonais et de sa famille, sur les bords du
fleuve des Amazones". Paris 1835, 16 ps.
Es un extracto tomado de la "Historia general de los nau-
fragios". (corresponde al s. XVIII). Ver La Condamine).
21. Anónimo 1835
"L'Amérique septentrionale et méridionale" Paris 1835
675 ps., grabados.
22. LACROIX, Frederic. 1843
"Pérou" En "L'univers pittoresque. Histoire et description
de tous les peuples". Paris 1843. Dos tomos; uno de texto,
514 ps. y otro de planchas.
El volumen está dividido en dos partes. La primera dedi-
cada a Méjico y a Guatemala y la otra (ps. 329-514) al
Perú y Bolivia.
23. Anónimo 1843
"Promenades en Amérique" Paris, Lyon 1843, 179 ps.
Perú ps. 47-80.
24. POUCEL, Benjamín. 1850
"Des émigrations européens dans l'Amérique du Sud"
Paris 1850.

25. MAZADE, Charles de. 1852
"Le socialisme dans L'Amérique du Sud". Revue des deux Mondes, Mayo 1852, 28 ps.
26. SAINTES, A. E. de. 1852
"Voyage du Petit André en Amérique ou voyage instructif, amusant et curieux" Limoges, Paris 1852, 142 ps.
27. ROSTAND, Jules
"Voyage dans les deux Amérique ou les neveux de l'Oncle Tom". Paris 1854, 240 ps., 12 viñetas.
28. MANNEQUIN Th. 1858
"Proyecto de un periódico francés" 8 ps. Paris 1858.
29. DESJARDINS, Ernest
"Le Pérou avant la Conquête Espagnole, d'après les principaux historiens originaux et quelques documents inédites sur les Antiquités de ce pays". Paris 1858, 186 ps.
30. GOSSE, A.A. 1861
"Disertation sur les races qui composaient l'ancienne population du Pérou". Extracto del tomo I de "Mémoires de la Societé d'Anthropologie", p. 149-176; planchas. Paris 1861.
31. GUARDIA, J.M. 1862
"Les Républiques de l'Amérique Espagnole" Paris 1862, 61 ps.
32. BUSSIERE, Vizconde de. 1863
"Le Pérou et Sainte Rose de Lima" Paris 1863, 469 ps.
33. BELLECOMBE, A. de, 1863
"Discourse prononcé à la séance d'ouverture du Comité d'Archéologie américaine" Paris 1863, 20 ps.
34. DUMAS, Alejandro. 1865
"Un pays inconnu". Paris 1865, 320 ps.
35. ENAULT, Louis. 1866
"L'Amérique centrale et méridionale" Paris 1866, 441 ps., grabados.
36. Anónimo 1867
"République du Pérou, Exposition universelle". Paris 1867.
37. BARON, A. 1868

- “Les magnificences du Nouveau Monde” Limonge, 1868
143 ps.
38. DOLLFUS, Edmond. 1870
“Considérations sur le Pérou” Paris 1870, 31 ps.
39. ROJAS, Oscar de 1873
“Notice sur la République du Pérou”. Paris 1873, 31 ps.
40. WIENER, Charles. 1874
“Essai sur les institutions politiques, religieuses, économiques et sociales de l’Empire des Incas”. Paris 1874, 101 ps.,
planchas, 5 caps. y conclusión.
41. CHEROT, Augusto. 1875
“Le Pérou”. Paris 1875, 32 ps.
42. DEBERIE, Alfred. 1876
“Histoire de l’Amérique du Sud depuis la Conquête jusqu’à
nos jours”. Paris 1876, 384 ps.
43. FONTPERTUIS, F. de. 1882
“Les états latins de l’Amérique”. Paris 1882, 313 ps. 11 caps.
44. NADAILLAC Marqués de. 1883
“L’Amérique préhistorique”. Paris 1883, 579 ps. planchas.
El Perú en el capítulo VIII, ps. 387-460.
45. PEUVRIER, Ach. 1885
“L’Ethnographie de l’Amérique du Sud”. Paris 1885. Ex-
tracto de Actes de la Societé d’Ethnographie”, ps. 191-204.
46. HAMY, E. T. 1879
“Galerie américaine du Musée de Ethnographie du Tro-
cadero”. Paris 1879; in grand folio.
Descripción de 60 planchas. Planchas 33-55: Perú.
47. PERET, Guillaume Amédée. 1890
“Origine des peuples d’Amérique”. Paris 1890, 292 ps.
48. HAMY E. T. 1884
“Decades Américaines” 3 vols.
“Mémoires de Archeologie et d’Ethnologie Américaine”.
En la Biblioteca Nacional de París sólo existen los Nrs. 1
y 3 (ps. 1 a 32 y 69 a 99). Al Perú: una cortísima expo-
sición sobre los “caballitos” de totora de los antiguos pe-
ruanos.

49. **HAMY, E. T.** 1885
"Les tissus pourpourés du Pérou" 1885 — Separata de la
Revue Ethnographique. Paris 1885, 3 ps.
50. **AVENELL, Henri.** 1892
"L'Amérique Latine". Paris 1892, 316 ps.
Perú: ps. 117-131.
51. **CASTONNET DES FOSSES, H.** 1896
"La civilisation de L'Ancien Pérou". Angers 1896, 32 ps.
52. **HAMY, E. T.** 1897
"Note sur six anciens portraits d'Incas du Pérou conservés
au Musée d'Ethnographie du Trocadero". Paris 1897.

Ciencias Naturales y Matemática

por GERARDO RAMOS Y
HOLGER VALQUI

NUESTRA época asiste a una formidable expansión de la tecnología. No insisteremos aquí en el impacto de las conquistas espaciales, del uso de la energía nuclear o de la utilización de los radioisótopos en medicina, en la concepción de nuestro mundo. Todos leemos con sorpresa e íntima satisfacción las noticias cada vez más frecuentes de conquistas científicas y tecnológicas también cada vez más asombrosas. Pues bien, esta formidable tecnología de hoy no es ya la creación ingenua de Arquímedes, Watt o Edison sino otra muy complicada que modifica penosamente los fenómenos naturales, controla con dificultad las gigantescas energías que se ponen en juego durante las experiencias, y exige del hombre el uso de todo su ingenio para arrancar a la naturaleza sus más recónditos secretos.

Aunque es del dominio público que detrás de todo esto están la física y la matemática, no pocas personas cultas soslayan el papel de estas dos ciencias al realizar su síntesis del mundo de hoy, pues tienen de ellas una imagen lejana, un esquema simplista o una idea equivocada. Sin embargo, el papel desempeñado por estas dos disciplinas ha sido, es y será tan importante que bien vale la pena dedicar unas páginas a la consideración de algunas de sus múltiples facetas, sin insistir demasiado en el rigor de los términos.

1. *La matemática, ciencia deductiva.*

En los tres últimos siglos la venerable ciencia de Euclides y Pitágoras ha llegado a convertirse en un grandioso cuerpo de doctrina extraordinariamente ignorado fuera del círculo de los especialistas. Parece que esta situación de confinamiento no su-

pervivirá al presente siglo, aunque fuera sólo por la rapidez con que están penetrando su espíritu y sus técnicas en la economía, la sociología, la medicina, la lingüística, la psicología, etc. Sus métodos, lenguaje y características esenciales llegarían a ser, en breve plazo, del dominio de círculos más vastos.

Para los fines de su interrelación con las ciencias naturales, y especialmente con la física, hay ciertos caracteres de la matemática que la hacen muy valiosa. En primer lugar, la matemática es un lenguaje, aunque no el único posible. Sobre otros lenguajes la matemática presenta algunas ventajas importantes: su alto grado de perfección simbólica —y, como consecuencia, de objetividad— así como de precisión, su extraordinaria riqueza, el ser un medio clásico de expresión cuantitativa de los fenómenos naturales, etc. En segundo lugar, la matemática es una ciencia positiva, sabiéndose con precisión el punto donde comienza —pues parte de postulados explícitamente enunciados—, y la manera cómo usa las leyes de la lógica y demuestra sus proposiciones, etc. En tercer lugar, la matemática es una ciencia deductiva, pues una vez establecidos sus postulados, lo que de ellos se deduzca no depende de condiciones imprevisibles. En cuarto lugar, es una ciencia abstracta que establece propiedades de estructura tan generales que frecuentemente son válidas para aplicaciones aparentemente disímiles. Súmese a esto la extraordinaria vitalidad de la matemática, en la que es posible desarrollar cuerpos de doctrina insospechables, para sistematizar ciertas ideas cuyo futuro promisor es imposible predecir con exactitud.

Quedándonos en un terreno puramente científico, al referirnos a las verdades matemáticas no queremos establecer comparaciones entre la matemática y la realidad. Entenderemos aquí verdad como deducibilidad. Según esta concepción, una proposición pertenece al dominio de las matemáticas si es deducible de los axiomas y de los teoremas ya demostrados, utilizando para estos los procedimientos matemáticos y lógicos establecidos. Resulta así que, en el sentido usual de las palabras, una afirmación matemática no es “verdadera” ni “falsa” sino co-

rrecta o incorrecta. Un ejemplo de hasta qué punto hay proposiciones matemáticas cuyo sentido es bastante diferente del habitual es el enunciado siguiente, perteneciente a la geometría no euclidiana de Lobatschevski: Por un punto fuera de una recta se pueden trazar infinitas rectas paralelas a la recta dada. Por su parte la geometría no euclidiana de Riemann tiene el siguiente postulado: por un punto fuera de una recta no puede trazarse ninguna paralela a la recta dada. Es importante observar que esta concepción de la verdad no es exclusiva de la matemática, sino que la comparte con una disciplina que condiciona a esta ciencia: la lógica. Es usual en la lógica establecer proposiciones verdaderas combinando otras cuya "verdad" empírica no se satisface. Por ejemplo: si es cierto que lo blanco es negro, entonces es cierto que lo negro es blanco.

Excediendo un poco el marco puramente científico, y porque no queremos dejar en el lector la impresión de que la matemática es, en proporción más o menos grande, un juego convencional sin más norte que la aplicación de "mecanismos correctos" a unos pocos enunciados de partida, debemos decir que su campo de creación es muy fértil y que el avance, no teniendo senderos marcados, se hace merced a la formidable intuición de algunos matemáticos que trazan las grande rutas guiados por la abstracción de circunstancias concretas, por analogías insospechables y por un agudo sentido de la proporción y de la armonía. Todos estos hechos determinan en la estructura de la matemática ese rasgo de solidez y belleza que ya admiraban los griegos veinte siglos atrás. Por supuesto, es también cierto que se puede crear la mar de matemática intrascendente, pero esta posible obra de matemáticos inauténticos no ha supervivido a sus creadores.

2. *Dos aspectos de la física.*

Es posible que por muchos años se mantenga vigente la imagen ingenua de la física —y en general de las ciencias naturales— acuñada en tantos siglos y por tantas anécdotas célebres: Arquímedes descubriendo la ley del empuje en los cuer-

pos sumergidos mientras tomaba un baño; Newton descubriendo la ley de la gravitación universal al ver caer una manzana. Röntgen descubriendo los rayos X porque el azar puso en el camino de los rayos catódicos una lámina cubierta por una sustancia fluorescente. Felizmente para la evolución intelectual del hombre —y desgraciadamente para quienes buscan glorias fáciles— puede afirmarse que ya los fenómenos físicos observables y reproducibles mediante dispositivos simples han sido descubiertos casi en su totalidad. Las magnitudes físicas que se estudian hoy en los laboratorios no pueden ser medidas con sólo balanzas, dinamómetros o cintas métricas. Muchos de los fenómenos que se experimentan no pueden ser observados ni con los microscopios más potentes. La física “experimental” de hoy tiene que marchar a tientas, tratando de interpretar los efectos sensibles de los fenómenos para formular hipótesis sobre sus posibles causas, pudiendo escoger entre infinidad de posibilidades. Es pues comprensible que el físico de hoy no pueda confiar a su sola intuición la formulación de una conjetura científica.

Desde hace muchos siglos los físicos recurrieron a las matemáticas para dar forma a sus resultados. Al comienzo se trató simplemente del uso de números para indicar cuantitativamente esos resultados y compararlos con los de otras experiencias. Posteriormente se empezó a usar fórmulas para dar una expresión más simple y perfecta a la relación entre las magnitudes que intervenían en un fenómeno físico. Fue así como comenzó a “matematizarse” el estudio de la física.

Correspondió a Lagrange, a fines del siglo XVIII, dar el paso decisivo hacia la interrelación matemática-física de nuestros días. Cuando escribió su tratado de *Mecánica Analítica* asumió como válido un conjunto de postulados de origen empírico y procedió luego a deducir las consecuencias mediante métodos puramente matemáticos. Una confrontación con la realidad mostró que las deducciones hechas por métodos “analíticos”, es decir, matemáticos, tenían valor de predicciones, o sea, que permitían anticipar ciertos resultados al experimento. Con los estudios de este género toma carta de ciudadanía la “física teórica” de nuestros días. No está demás decir que, en sus orí-

genes, la física teórica no tuvo un comienzo fácil. No se sabía a ciencia cierta si era matemática o era física. Es muy significativo que la Mecánica Analítica, llamada hoy también Mecánica Racional, se enseñe como parte de la matemática en Francia y como parte de la física en otros países.

3. *Un ejemplo de relación entre matemática y física.*

Uno de los postulados de la mecánica analítica es la Ley de Inercia de Galileo. El ilustre físico de Pisa estableció por métodos empíricos la ley que dice "Todo cuerpo en movimiento sobre el cual no actúa ninguna fuerza exterior, seguirá en movimiento rectilíneo y uniforme". Una forma como se puede abstraer esta ley a partir de la experiencia es la siguiente: sea AB el perfil de un plano inclinado bien pulido, fijo, y BC el perfil de un plano inclinado bien pulido que puede girar en torno de su borde B cambiando su ángulo a con la horizontal (V. figuras 1, 2 y 3). Desde una altura h en el plano AB dejamos caer una bola bien pulida, de manera que rueda y suba por el

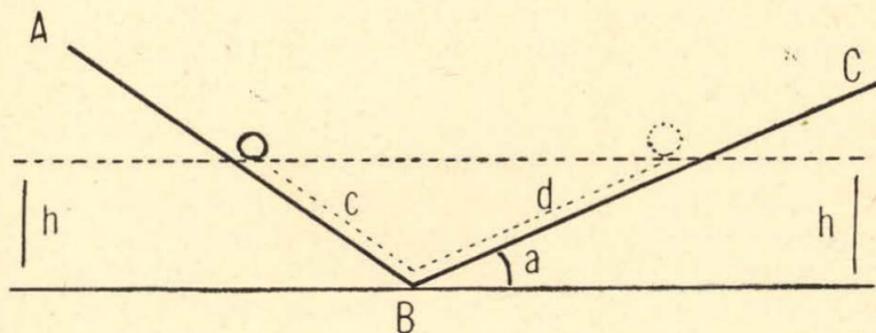


Figura 1

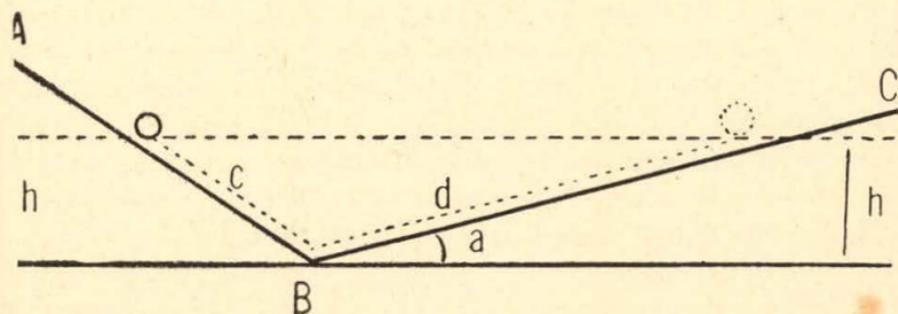


Figura 2

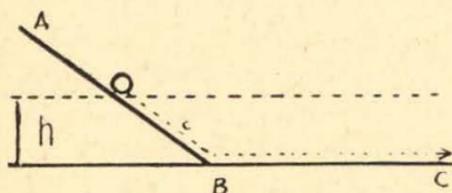


Figura 3

plano inclinado BC por efecto del impulso de la caída. Es fácil imaginar que, prescindiendo del rozamiento determinado por las imperfecciones materiales de la bola y de los planos inclinados, aquella alcanzará en el plano inclinado BC una altura h igual

a la altura de partida. Ahora bien, para alcanzar esta altura debe recorrer la distancia d a partir del punto B , distancia, en general, diferente a la distancia de caída c pues depende del ángulo a . Si disminuimos el ángulo a haciendo más tendida la posición del plano BC , la distancia d aumentará pues la bola deberá alcanzar siempre la altura h (V. figura 2). Pues bien, una abstracción al caso límite en que el ángulo a es cero, es decir, cuando el plano BC toma la posición horizontal (V. figura 3), nos permite concebir que la bola proseguirá en línea recta hacia el infinito, tratando de alcanzar la altura h .

Conviene notar que la abstracción que acabamos de mencionar no contradice en principio la ley aristotélica que dice que si a un cuerpo en movimiento se le quita la fuerza impulsora, dicho cuerpo se detiene. En efecto, cuando en esta ley se considera desaparecida la fuerza impulsora, el cuerpo se detiene por efecto de la fuerza de rozamiento impuesta por condiciones externas aunque pasivas. Obsérvese, sin embargo, que al enunciar la Ley de Inercia de Galileo, así como en el experimento descrito, se ha procedido a abstraer las circunstancias externas del fenómeno, indicándose que se debe suponer que el rozamiento no existe.

En el esfuerzo de matematización de la física, con el correr de los años, la Ley de Inercia de Galileo fue precisándose y enriqueciéndose, hasta que el genio de Newton le dió una forma acabada: si una fuerza F actúa sobre un cuerpo de masa fija m , éste adquiere una aceleración a , de modo que estas tres magnitudes satisfacen la siguiente fórmula:

$$F = m a$$

llamada *Segunda Ley de Newton*.

Tomada en la Mecánica Analítica como un postulado, los métodos matemáticos permiten llegar a la Ley de Inercia de Galileo en el caso particular en que la fuerza es nula. Resulta así "matematizado" el fenómeno estudiado por Galileo, es decir, puesto a punto para rendir sus frutos en la física teórica.

¿Tiene valor real esta "ley física"? En su formulación se han hecho algunas abstracciones, idealizando el mundo real a tal punto que ya no es real sino totalmente imaginario o matemático: un mundo en el que no hay rozamiento con superficies de sólidos, ni con líquidos, ni con el aire mismo, y en el que no intervienen fuerzas externas, por ejemplo, la fuerza de gravitación de la Tierra. ¿Puede esta ley ser usada como algo más que una hipótesis útil en casos limitadísimos? Y si no podemos eliminar todas estas circunstancias externas por imposibilidad material, ¿cómo sabemos que esta ley difiere del fenómeno real justamente en los factores que hemos indicado y no en otros que desconocemos? Subrayamos esta última pregunta por su extraordinaria actualidad.

4. *Dominio de aplicación de una ley.*

Hasta el momento nuestra ley es sólo una conjetura y como tal debe ser sometida a las pruebas necesarias que le den el carácter de hipótesis estable. Como la conjetura está matematizada, podemos obtener a partir de ella una serie de deducciones matemáticamente verdaderas, y sin tener demasiado en cuenta el fenómeno físico. Si tales deducciones tienen el valor de predicciones para experiencias "ad hoc" y todo encaja dentro del esquema conceptual, con los márgenes de error aceptables en las mediciones, entonces la conjetura se transforma en hipótesis estable.

Pues bien, la Mecánica Analítica de Lagrange, en cuyo engranaje es piñón importantísimo la Segunda Ley de Newton, ha recibido una confirmación abrumadora por las experiencias físicas. Conocida hoy con los nombres de Mecánica Newtoniana

o Mecánica Clásica, ha dado cuenta de todo lo que hoy está sujeto a fuerzas en el mundo de la tecnología y de la ciencia aplicada. En particular la ley $F = m a$ se comporta extraordinariamente bien cuando se la usa para predecir fenómenos en que las fuerzas de rozamiento que se oponen a los movimientos de los cuerpos son ínfimas, como es el caso de la Mecánica Celeste, donde los cuerpos se desplazan sin las dificultades de la resistencia del aire de la atmósfera. Aunque las fuerzas externas (gravitación del Sol y de los demás planetas, etc.) intervienen en el movimiento de los planetas, la Mecánica Celeste Newtoniana permite predecir fenómenos tales como las trayectorias de los cuerpos celestes y sus influencias mutuas con no mayor imprecisión que la imputable a los defectos de construcción de los telescopios más modernos. Insistimos, sin embargo, en la imposibilidad de su verificación en las condiciones ideales en que la ley está enunciada, pues no tenemos manera de aislar el efecto separado de cada fuerza externa que actúa sobre un cuerpo.

La Segunda Ley de Newton, además de su éxito individual, ha sido "reforzada" por su éxito en combinación con los demás postulados de la Mecánica Newtoniana. Mediante la Mecánica Clásica se pueden predecir hoy: la trayectoria de un aeroplano a reacción que vuela a más de mil kilómetros por hora, la trayectoria y la energía del choque de una bala lanzada por un cañón, la trayectoria y la posición del lugar de impacto de un cohete Polaris, la órbita y posición en cualquier instante de un vehículo espacial que circule alrededor de la Tierra a unos treinta mil kilómetros por hora (unos ocho o nueve kilómetros por segundo), y la posición de un astro en determinado día y hora fijados de antemano.

Resulta pues que la Mecánica Newtoniana, y con ella nuestra ley $F = m a$, es buena en todo el dominio en que ha sido verificada por experiencias, dominio que llamaremos "de validez" de la ley. ¿De dónde pues ese nombre de Mecánica Clásica para la Mecánica Newtoniana? Es sabido que los físicos utilizan el término "clásico" en contraposición a "moderno".

¿Qué tiene de diferente la nueva mecánica? Pues bien, respondiendo a la pregunta que subrayábamos al final de la sección 3, los últimos sesenta años de física teórica han mostrado que la formulación de la Mecánica Clásica no ha tenido en consideración todas las circunstancias que intervienen en los fenómenos, pues por lo menos una de estas circunstancias omitidas ha sido puesta de manifiesto: si las velocidades con que se mueven los cuerpos son muy grandes, la fórmula $F = m a$, siendo m constante, deja de ser aplicable, de manera que la Mecánica Clásica es buena sólo para su dominio de validez, que es el de los cuerpos en movimiento "lento". Aparte de las predicciones de Einstein a comienzos de siglo y su verificación experimental, la física nuclear proporciona muchas experiencias que muestran la ineficacia de la Mecánica Clásica para predecir los fenómenos dentro del llamado "microcosmos", que es el mundo del átomo.

5. *Generalización de una teoría. Nueva formulación de una ley.*

La Teoría de la Relatividad modificó sustancialmente las concepciones de espacio y de tiempo usadas en la Mecánica Clásica, pero no anuló el dominio de validez de ésta, pues en tal dominio las Leyes de Newton funcionaban bien. La llamada Mecánica Relativista, creada por Einstein, se constituyó en una generalización de la Mecánica Clásica de manera que, en el dominio de las pequeñas velocidades, las fórmulas de ambas mecánicas dan resultados correctos (y prácticamente iguales). Se puede decir que mientras los cuerpos se muevan con velocidades que no exceden, digamos, los mil kilómetros por segundo (nótese cuán lejos de alcanzar tales velocidades están los más veloces vehículos construídos por el hombre) se obtienen prácticamente los mismos resultados en Mecánica Clásica o en Mecánica Relativista, con la ventaja de que en este caso la primera es más simple. Como es de suponer, Newton estaba muy lejos de imaginar la posibilidad de tratar directamente tan grandes velocidades y por eso escogió el modelo matemático

$F = m a$, m constante, el que fue ampliamente satisfactorio en la Mecánica Clásica.

Puesto que el modelo matemático de la Mecánica Newtoniana resultó insatisfactorio en condiciones nuevas, la Mecánica Relativista debió buscar un nuevo modelo que generalizara el de Newton en el caso de movimientos "rápidos" y que estuviera acorde con los nuevos conceptos de tiempo y espacio, los que a su vez podían implicar modificaciones en los conceptos de masa y fuerza. A modo de ejemplo de la generalización relativista veamos lo ocurrido con la masa: consistió en establecer que m es variable (lo que, aun con el equipo experimental más preciso, no ha podido ser detectado en los movimientos "lentos"), dependiendo su valor de la velocidad según la fórmula:

$$m = \frac{m_0}{\sqrt{1 - \frac{v^2}{c^2}}}$$

donde m_0 es la masa del cuerpo en reposo, v es la velocidad del cuerpo y c es la velocidad de la luz (300,000 kilómetros por segundo). Obsérvese que si v es "pequeña", prácticamente m y m_0 son iguales. Esto no ocurre para velocidades próximas a la velocidad de la luz (al aproximarse v a c , m tendería a hacerse infinitamente grande).

Toda generalización es una repetición del procedimiento de adoptar un modelo matemático adecuado, a fin de extender el dominio de validez de la ley, siempre que ambas leyes —la antigua y la nueva— coincidan en el dominio de la antigua.

Es claro que, siendo la matemática en primera instancia un lenguaje para el físico, ocurren todos los desajustes posibles entre lenguaje y objeto. Por esto, cuando falla experimentalmente una predicción teórica, es necesario efectuar un estudio detenido a fin de dilucidar si el lenguaje matemático existente ha sido bien empleado, o si el lenguaje matemático existente es inadecuado y es necesario desarrollarlo y perfeccionarlo, o si el

experimento falla por inexactitud de los instrumentos de laboratorio.

Particularmente interesante para el estudio de la interrelación matemática-física es la historia de la Mecánica Relativista, en la que se ve cómo la búsqueda de un medio de expresión adecuado para el fenómeno físico condujo al desarrollo de un capítulo de la matemática conocido con el nombre de Análisis Tensorial. Einstein, echando mano de unas cuantas ideas creadas principalmente por Gauss, Riemann y Grassmann, desarrolló el instrumento de trabajo adecuado que habría de permitirle una formulación cabal de su Mecánica. Luego, con la vitalidad que caracteriza a la matemática, sobre la contribución de Einstein se ha creado toda una rama conocida como Álgebra Multilineal, que actualmente está siendo llevada hasta sus últimas consecuencias en cuanto a generalidad y rigor para beneficio no sólo de la matemática misma, sino también de la física teórica en todos sus aspectos.

Antes de cerrar este artículo, y corroborando lo dicho en la introducción, hacemos notar la liberalidad de muchas de las expresiones que hemos usado. Aunque esto podría dar lugar a que se interpreten con cierta arbitrariedad algunos conceptos —de acuerdo con la formación e información previa del lector— no hemos creído conveniente introducir un lenguaje más técnico y preciso en una exposición de índole general.

La verruga peruana o enfermedad de Carrión

(Sobre una investigación médica realizada en el Perú)

por CESAR REYNAFARJE H.

LA VERRUGA, una enfermedad casi exclusiva del Perú, dio lugar a una de las más intensas y apasionadas investigaciones médicas en nuestra patria, comparable solamente a la que se realiza en el campo de la biología de la altura. El objetivo de la investigación, en el caso de la Verruga Peruana, era, obviamente, conocer sus característicos, para buscar, luego, su curación y, finalmente, su completa erradicación. Como veremos más tarde, estos objetivos están muy cerca de ser alcanzados, gracias al tesón de nuestros investigadores, ayudados en algunas ocasiones por la contribución de estudiosos extranjeros.

En esta tarea el aporte más sobresaliente correspondió a Daniel Alcides Carrión¹, estudiante del sexto año de Medicina, que en su afán de investigar los síntomas de la verruga peruana se inoculó con la secreción del brote de un verrucoso, desarrollándose en él la enfermedad que lo llevó a la muerte. A Carrión se debe la descripción más detallada de los síntomas de la verruga, que él mismo anotó, desde el día en que empezó a sentirlos hasta que perdió el conocimiento, y que continuaron sus amigos hasta su muerte. A Carrión se debe la comprobación fundamental de la identidad de las dos fases de la bartonelosis

1 CARRION, DANIEL A.—“Apuntes sobre Verruga Peruana”, en: *La Verruga Peruana y Daniel A. Carrión* por Medina, C., Mestanza, E., Arce, J., Alceda, M., Miranda, R., y Montero M.—Lima 1886.—Reprod. en *An. Fac. Med. Lima*, N^o Extraordinario, Oct. 1925.

humana, consideradas anteriormente como enfermedades diferentes, o sea la fase anémica llamada fiebre de la Oroya, y la de brote, conocido como Verruga Peruana. A él se debe el conocimiento de la importancia que tiene, en la historia clínica de estos enfermos, el dato de la procedencia; pues, como lo veremos más tarde, la enfermedad tiene una distribución geográfica bien definida. A Carrión se debe, finalmente, el ejemplo de un investigador sacrificado. El reto que lanzara, en las postrimerías de su existencia, al expresar a uno de los jóvenes que le rodeaba: "Aún no he muerto, amigo mío; ahora les toca a ustedes terminar la obra ya comenzada, siguiendo el camino que les he trazado", ha sido, sin duda, uno de los mayores acicates para el estudio de la enfermedad que hoy lleva su nombre en honor a su sacrificio y a la contribución que hizo a su conocimiento.

Antes de Carrión, la Verruga ha sido conocida desde épocas muy remotas, tal como lo atestigua la cerámica de las antiguas civilizaciones. Al desembarcar Pizarro con sus huestes, cerca de la línea ecuatorial y dirigirse a Coaque (Ecuador), los españoles fueron víctimas de la verruga, según descripción de los cronistas de la época.² Durante el virreynato, médicos y profanos señalaron la existencia de esta enfermedad, considerada de origen hídrico. Mas los primeros estudios de carácter científico datan de mediados del siglo XIX y tratan principalmente de la descripción del brote verrucoso. En 1870, al construirse el ferrocarril de Lima a la Oroya, los médicos fueron sorprendidos con la aparición de una epidemia de la enfermedad causante de la muerte de miles de trabajadores. Se la designó, entonces, con el nombre de fiebre de la Oroya por desconocerse su causa. A pesar de que en muchos de los casos que sobrevivían aparecía, a continuación del proceso febril, la erupción verrucosa, fueron muy pocos los médicos que consideraron ambos procesos dependientes de una causa común. Fue el sacrificio de

2 HERRERA, A. de.—*Historia general de los hechos de los castellanos en las islas y tierra firme del mar Océano*.— Década Cuarta. Libro VII Cap. IX y X 2ª Ed. Madrid, 1730.

Carrión, como hemos dicho más arriba, el que demostró la identidad de ambas fases de la enfermedad.

Después de la muerte de Carrión, se inició una prolija investigación de la Verruga Peruana, la cual es conocida actualmente con riqueza de detalles. Siendo imposible abarcar todos los aspectos que figuran en la copiosa literatura que existe al respecto, vamos a referirnos a los aspectos fundamentales de esta dolencia, tal cual ha sido estudiada hasta el presente.

Germen causante y transmisión

La enfermedad es causada por la *Bartonella Baciliformis*, nombre que deriva de Alberto Barton, médico peruano descubridor de este germen³. La bartonella baciliforme es una bacteria que aparece en los glóbulos rojos, ya sea en forma de bacilo o de coco. También se puede observar este germen dentro de los tejidos endoteliales (fase rickettsial de la bartonella⁴). En preparaciones provenientes de cultivos se ha visto que la bartonella baciliforme posee flagelos en número de 10 por lo menos, lo cual ha sido confirmado por medio del microscopio electrónico⁵.

La enfermedad no es contagiosa. El germen se transmite a través de un agente vector, un insecto alado, hematófago, conocido con el nombre vulgar de "titira" y, científicamente, con el de *Phlebotomus verrucarum*. La actividad de este insecto es nocturna, pues pica a partir de las seis de la tarde y durante toda la noche. Su vuelo, de corto alcance se produce sin ruido.

Todavía no se ha establecido de que fuentes toma los gérmenes el *Phlebotomus*. Continuamente se ha discutido acerca de la posibilidad de que los roedores, especialmente las ardillas, sean el reservorio de la bartonella, sin que se haya logrado comprobarlo. Es más probable que el propio hombre sea el

3 BARTON, A. L.—*Gaceta de los Hospitales*, Lima año II, N° 46, 1905.

4 ALDANA, L.—*La crónica Médica*, Lima: 46, 235, 1929.

5 MAUCK, E. G. *Ann. Fac. Med.*: 40, 857, 1957

reservorio, pues se ha encontrado, en zonas donde la enfermedad es endémica, que el 30% de las personas posee el germen aunque no presenta ninguna sintomatología de la enfermedad ⁶.

Distribución Geográfica

La enfermedad de Carrión solamente existe en la América del Sur. La mayor parte de los lugares en donde es endémica corresponde al territorio del Perú. En efecto, fuera de nuestro país solamente se ha señalado la existencia de la verruga en Mariño, Colombia, y en la provincia de Loja, Ecuador. Por otra parte, las zonas verrucosas tienen características topográficas y ambientales particulares. Siempre son quebradas profundas de nuestras serranías, situadas entre los 500 y 3,000 metros de altura, bañadas por ríos de poco caudal, donde la temperatura es muy cálida, escasas las corrientes de aire y pobre la vegetación. En estas regiones los insectos, particularmente la "titira" (*Phlebotomus Verrucarum*), proliferan en gran abundancia.

La localización de estas zonas verrucosas se ha llevado a cabo con gran minuciosidad, y con estos datos se ha dibujado un mapa de la distribución geográfica de la enfermedad ⁷. Este mapa comprende dos grandes regiones: la hoya del Pacífico y la hoya del Marañón. La primera comprende 21 zonas, correspondientes a igual número de valles bañados por ríos que vienen de la cordillera occidental al Pacífico. La segunda región comprende quebradas afluentes del Marañón, en plena zona interandina. A ellas hay que añadir algunas regiones situadas en la hoya del Huallaga y del Mantaro. Vamos a señalar, brevemente, los principales lugares donde se presenta la verruga. En la región occidental debe considerarse, en primer lugar, la zona del río Rímac, comprendida entre Ricardo Palma y Matucana, a la que debe añadirse la quebrada de Santa Eulalia. La zona del río Chillón, entre los 1,000 y 3,200 metros de altura. Las zonas de los ríos Chancay, Huaura,

6 HERRER, A.—*Am. J. Trop. Med. Hyg.*: 2, 645, 1953.

7 REBAGLIATTI, R.—*An. Fac. Med.* Lima: 20, 2, 1937.

Supe, Pativilca, Fortaleza, Huarney, Culebras, Casma, Nepeña, y la quebrada de Lacramarca (todas comprendidas entre los 1,200 y 3,200 metros de altura, más o menos). La zona del río Santa, que abarca numerosos lugares a lo largo del Callejón de Huaylas, empezando por la ciudad de Huarás, ciudad ésta donde se han señalado casos esporádicos de la enfermedad. En la región del Callejón de Huaylas, como en la del Rímac, es donde se han presentado más casos de verruga. En la zona norte hay lugares verrucógenos en los valles de los ríos Chicama, Jequetepeque, La Leche y Olmos. Al sur de Lima, existen zonas verrucosas en los valles de los ríos Mala, Asia y Cañete, siempre entre los 1,000 y 3,000 metros de altura.

En la hoya del Marañón merecen mención las zonas de los ríos Crisnejas, Yangas, Llaucan, Chamaya y Jaén en el departamento de Cajamarca; Illabamba y Utucubamba en el departamento de Amazonas; y los ríos Pushca, Yanamayo, Parobamba, Huacrachuco, Tayabamba, Alpamarca, Patas, Chusgon y Actuy, todos ellos subsidiarios del Marañón. En la Hoya del Huallaga se han señalado zonas verrucosas en la provincia de Ambo; en la hoya del Mantaro, en las provincias de Huanta y Tayacaja.

A estas zonas verrucosas deben agregarse algunas otras hasta hoy desconocidas. Debemos mencionar, asimismo, que, paradójicamente, la ciudad que dio nombre inicial a la fase aguda de la enfermedad, o sea la Oroya, carece absolutamente de verruga. Como lo hemos dicho antes, el nombre de marras fue dado por la epidemia ocurrida durante la construcción de la vía férrea entre Lima y la Oroya, en el tramo correspondiente a la zona verrucosa del río Rímac, muy lejos de la Oroya. Por este motivo nos parece que el nombre de fiebre de la Oroya, tan impropio, debe dejar de usarse.

Síntomas y evolución

Inoculada la bartonella por picadura del *phlebotomus* en la piel del individuo atacado, ocurre un período de incubación hasta la aparición de los primeros síntomas. Este período de

incubación, variable, ha sido de 21 días en los casos humanos experimentales (Carrión). El inicio de la enfermedad es a veces brusco, con violento escalofrío y elevación de la temperatura; pero más frecuentemente es lento, con malestar general, escalofríos leves, ligera fiebre y dolor de cabeza. A estos síntomas, comunes a los procesos infecciosos de diversa etiología, se añaden característicos dolores óseos y articulares. Sin embargo, el síntoma capital de esta fase de la enfermedad es la ANEMIA. Ella se produce porque la bartonella irrumpe en el torrente circulatorio y parasita los glóbulos rojos, los cuales son destruidos por las células defensivas del organismo (sistema retículo-endotelial) en su afán de deshacerse del germen patógeno. La bartonella misma no destruye los glóbulos.

La anemia de la enfermedad de Carrión es de tipo hemolítica y suele desarrollarse en muy corto tiempo. Caídas de la cifra de hematíes a razón diariamente de medio millón por milímetro cúbico no son raras, de manera que en poco más de una semana el enfermo puede llegar a cifras inferiores al millón de glóbulos rojos por milímetro cúbico⁸. Esta gran destrucción determina un incremento de la bilirrubina, pigmento que confiere al paciente un tinte amarillento además de la marcada palidez propia de la anemia.

Recientes estudios realizados con la ayuda de isótopos radioactivos nos han permitido ahondar en las características de la anemia de la Verruga⁹. Hemos encontrado, entre otras cosas, que el tiempo de vida de la mayor parte de los glóbulos rojos se acorta enormemente¹⁰. Sin embargo, gran cantidad de hematíes se libran de la bartonella, probablemente por acción del bazo, quedando una buena porción de glóbulos rojos que hacen su ciclo normal de vida, o sea de 120 días. Como respuesta a la mayor destrucción de los hematíes, los órganos encargados de su formación, o sea la médula de los huesos, au-

8 HERCELLES, O.: *La Crónica Médica*, Lima: 15, 236, 1898.

9 HURTADO, A., PONS J. y MERINO, C.—*An.Fac.Med.*, Lima: 21, 25, 1938.

10 REYNAFARJE, C., y RAMOS J.—*An.Fac.Med.*, 43, 501, 1960.

mentan su producción, pero debido a la premura con que tienen que ser fabricados para abastecer la gran demanda periférica, los glóbulos rojos salen al torrente circulatorio inmaduros, de mayor tamaño que los normales y con una deficiencia en hemoglobina. Estudios con hierro radioactivo nos han permitido llegar a la conclusión de que en algunos casos el esfuerzo de producción de glóbulos rojos por la médula ósea puede llegar a ser seis veces mayor de lo normal¹¹. Como ocurre en la mayor parte de procesos infecciosos, los glóbulos blancos, particularmente los neutrófilos, se incrementan con la enfermedad de Carrión para cumplir su función defensiva contra los microorganismos; esto es más notorio cuando ocurre una infección secundaria, cosa frecuente en la verruga como luego veremos. El incremento de los glóbulos blancos se acompaña de la aparición de elementos inmaduros (desviación izquierda), como expresión del esfuerzo defensivo de los órganos hemoformadores.¹²

Pasada esta fase invasiva y aguda de la enfermedad, ya sea de manera espontánea o por tratamiento, los parásitos desaparecen del torrente circulatorio y son localizados por los tejidos. Luego pueden transcurrir semanas o meses en que el paciente se queja solamente de dolores de tipo reumatoide. A esta etapa se denomina pre-eruptiva o intercalar.¹³

La fase eruptiva se caracteriza por la aparición de nódulos en diferentes lugares de la piel; a ella debe esta enfermedad el nombre de verruga. El número, la extensión y el tamaño de los nódulos verrucosos varía enormemente de un paciente a otro. Se encuentran desde erupciones solitarias hasta erupciones masivas en la piel y algunos órganos internos. El período eruptivo tiene duración variable, entre dos semanas hasta cuatro meses o más. Los botones verrucosos que permanecen floridos por algún tiempo, se marchitan más tarde, se necrosan y caen, o son reabsorbidos sin dejar huella.

El significado de la fase eruptiva no es otro que el esfuerzo de los tejidos defensivos por localizar la infección, lo cual

11 REYNAFARJE, C. y RAMOS, J. *Blood*: 17, 562, 1961.

12 MONGE, C.: *La Crónica Médica*, Lima: 39, 572, 1912.

13 ODRIOZOLA, E. *La Crónica Médica*, Lima: 29, 575, 1912.

logra el organismo por medio de la fijación de la bartonella por los elementos celulares de origen mesenquimal; para este fin se produce un aumento y dilatación de los pequeños vasos capilares, concomitantemente con una proliferación de las células retículoendoteliales y de las células histocitarias del tejido conjuntivo, todo lo cual determina la formación de los botones verrucosos.¹⁴ De otro lado, las modificaciones que se producen en el organismo cuando la enfermedad es vencida, determinan en la mayoría de los casos una inmunidad vitalicia.

Las complicaciones de la enfermedad de Carrión son muy frecuentes y ocurren al final de la fase anémica y durante la etapa pre-eruptiva, debido a que la bartonelosis humana determina una disminución de la capacidad defensiva del organismo (enfermedad anergizante).¹⁴ De estas complicaciones las más frecuentes son las infecciones secundarias por bacterias paratíficas.¹⁵ Se han descrito numerosos tipos de estas bacterias que hoy se agrupan dentro de la denominación de Salmonelas, las cuales dan lugar a severos cuadros intestinales, y han sido causa principal de la muerte de los pacientes de Verruga peruana antes del advenimiento de los antibióticos que tienen, como veremos luego, acción específica sobre estos gérmenes.¹⁶ Otras enfermedades como la neumonía, bronconeumonía, amebiasis, son complicaciones menos frecuentes. Las tuberculosis latentes suelen exacerbarse con la enfermedad de Carrión. Se han observado, asimismo, manifestaciones neurológicas tanto en la fase aguda de la enfermedad, como en la eruptiva, provocadas ya sea por hemorragias subaracnoideas o por proliferaciones celulares a nivel del sistema nervioso central¹⁷.

Tratamiento y profilaxia

Antes de la aparición de los antibióticos, no se contaba con ningún tratamiento eficaz de la enfermedad de Carrión, por cu-

14 WEISS, P.: *Rev. Méd. Per.*, Lima: IV, 37-38, 1932.

15 BIFFE, U., TAMAYO, M.O., GASTIABURU, J.C. *La Crónica Médica*, Lima: XXII, 406-407, 1905.

16 CUADRA, M., *Revista Médica Peruana*: 25, 1, 1954.

17 LASTRES, J.B., *La reforma médica*: 447, 202, 1945.

yo motivo la mortalidad era muy alta. De algún alivio servían, sin embargo, la medicación sintomática y las transfusiones sanguíneas, pero éstas ayudaban sólo de una manera restringida, pues, como lo hemos demostrado mediante la ayuda del cromo radioactivo, el 50% de los hematíes de una persona sana puestos en un enfermo con bartonelosis son parasitados y destruidos prematuramente.¹⁸ Al poco tiempo de haberse introducido la penicilina en nuestro medio, se ensayó este antibiótico en la enfermedad de Carrión, con resultados satisfactorios¹⁹; luego se ensayaron la estreptomocina, la terramicina, la cloromicetina, la tetraciclina, la furadantina y la eritromicina; todos las cuales tuvieron acción contra la bartonella, como se comprobó "in vitro", es decir, observando la acción de estos antibióticos sobre cultivos de bartonella.²⁰ Sin embargo, el tratamiento de elección en la verruga se hace mediante el uso del cloranfenicol (cloromicetina),²¹ el cual no sólo tiene acción contra la bartonella, sino también contra las salmonelas, que como dijimos más arriba, son los gérmenes de infección secundaria que con más frecuencia han causado la muerte de los pacientes en esta enfermedad.

La profilaxia de la verruga peruana radica en la posibilidad de romper el ciclo epidemiológico, que consta de tres factores: el reservorio del parásito; el insecto trasmisor; y el huésped, que es el hombre. En la actualidad, es posible combatir el germen en el huésped mediante antibióticos; sin embargo, no se ha probado si ellos logran una esterilización completa del parásito en el organismo. En cuanto al reservorio, se desconoce completamente si hay alguno que no sea el propio ser humano. Finalmente, el trasmisor sí es posible combatirlo y eliminarlo completamente de las zonas verrucosas, mediante los nuevos insecticidas de la naturaleza del DDT. Eliminado el vector, es suficiente para romper el ciclo y erradicar completamente la

18 RELNAFARJE, C., *An. Fac. Med.*, Lima: 42, 9, 1959.

19 MERINO, C., *Gaceta Médica*, Lima: 1, 28, 1944.

20 WIGAND, R., *Zeitschrift für Tropenmedizin und Parasitologie*: 3, 453, 1952.

21 WAYNE, E.H. and URTEAGA, O., *Antibiotics and Chemotherapy*: 1, 92, 1952.

enfermedad de Carrión, tal como se ha erradicado el paludismo en otros países y se lo está consiguiendo en el nuestro. Existen, pues, las bases para la eliminación de la enfermedad; ello se ha logrado, por cierto, mediante el estudio y la investigación de sus características, a lo largo de varias décadas y se iniciaron, científicamente, con la experiencia de Carrión. Queda solamente la ejecución de un plan que haga desaparecer el *plebotomus verrucarum* de todas las zonas verrucógenas, para hacer realidad el sueño que indudablemente movió a Carrión, así como a todos los que dedicaron su esfuerzo a la investigación de esta enfermedad. Pero pronto, creemos, se hará realidad aquel deseo, expresado ya por Rebagliati en el libro²² que hace 25 años escribió sobre la Verruga Peruana, en cuyo último párrafo se lee: "Ojalá no esté lejano el día en que la VERRUGA o FIEBRE DE LA OROYA sólo tenga importancia legendaria".

22 REBAGLIATI, R. "La Verruga Peruana", Imprenta Torres Aguirre, Lima, 1940.

Shakespeare y el Psicoanálisis

Una interpretación de "El Mercader de Venecia"^{1*}

por FRANCISCO ALARCO

I

EL PSICOANÁLISIS desde su inicio ha expresado su profundo respeto y admiración por la obra de Shakespeare: se le llama creador genial y uno de los padres de la psicología dinámica. Freud hace mención frecuente de él: cita pasajes y estudia distintos personajes. Si estas interpretaciones nos parecen hoy incompletas es debido a los recientes orígenes de esta ciencia. Además, toda visión del hombre es hasta cierto punto parcial, fragmentaria. Y no puede ser de otro modo.

Se han descubierto, al ahondar en el mundo inconsciente o subconsciente, impulsos y estructuras psíquicas que ejercen influencia y dominio sobre las actividades del hombre. Se apoderan del ser humano, en el mundo de los sueños y las fantasías, fuertes sentimientos, deseos o aspiraciones que se cumplen aunque sea transitoriamente. Se ve subyugado por este contenido interno, poblado de figuras idealizadas o denigradas, de seres perfectos o destrozados. Y lo que es aún más grave es que a veces lo impelen a acciones que van en su detrimento, ruina o destrucción. Estos hechos y conflictos, inherentes a la naturaleza humana, son trazados con magistral solicitud por el verdadero artista.

El psicoanálisis indudablemente es joven y por tanto en constante evolución. Ya sabemos el énfasis que puso Freud en el complejo de Edipo. Y así en esta luz interpreta a Hamlet¹ y a otros personajes. Estudios

* Conferencia en la Sociedad Cultural *Insula*, en homenaje a Shakespeare (abril de 1964).

1 S. Freud: *The Origins of Psycho-Analysis*, Letter 70 (1879), edits. M. Bonaparte, A. Freud, E. Kris; Basic Books N. Y.; 1954. S. Freud: *La Interpretación de los Sueños* (1900), Obras Completas, T. I, Biblioteca Nueva, Madrid; 1948.

posteriores, por los años veinte y treinta, permiten observar y describir con mayor detalle una etapa anterior en el desarrollo, llamada pre-edípica o pre-genital, que tiene inmenso valor en la formación del ser humano: muchas veces en ella se encuentran serias ansiedades, traumas y fijaciones. Es la primera infancia, los años iniciales, la fase de dependencia absoluta del niño. Todo lo cual es imprescindible por lo indefenso e inermes que nace. Y se conserva así por mucho mayor tiempo que cualquier otra criatura. Es sumiso, posesivo y egoísta por necesidad.

Si sabemos que el ser humano goza de múltiples niveles funcionales, que las complejidades del alma son grandes, podemos comprender que ellas son exhumadas en toda su hondura sólo por el artista genuino. No es pues un conflicto, por ejemplo el edípico, al que se refiere, sino que es factible que descubra distintos estratos psicológicos.

Radica en este poder de captación, de estas esferas inconscientes, uno de los incentivos mayores que tiene sobre la audiencia. Es esa problemática expresada de manera armónica, unitaria, penetrante lo que hace vibrar a cada uno de acuerdo a su propio ser, y les da acceso a sus recónditos afectos. Comprendemos igualmente que el espectador al identificarse con los actores descarga sus emociones. Aristóteles lo llama catarsis. Así el hombre en cierta medida, tal vez por un tiempo muy limitado, se siente liberado de sus propias pasiones. Cita Unamuno de un escrito de Kierkegaard: *Y he aquí por qué se vuelve siempre mi alma al Antiguo Testamento y a Shakespeare. Allí se siente que son hombres los que hablan; allí se odia; allí se ama; allí se mata al enemigo, se maldice su descendencia por generaciones; allí se peca.*²

Debemos decir que lo que estamos describiendo es una vertiente de la obra literaria. Es el contenido del mundo secreto exteriorizado: las figuras internalizadas —reales o imaginarias— y los impulsos violentos, primitivos, de amor y odio. Indudablemente así nos es dable conocer en parte la vida íntima, inconsciente, del artista.

Se tiene que juzgar aparte la capacitación innata del escritor de expresar este mundo con fuerza primigenia, fecundidad y exquisito simbolismo y belleza. Si el contenido es explicado de aquella suerte, no puede serlo ese talento —Kant lo llama genio— que tiene el artista de recoger sus impresiones y sentimientos y plasmarlos objetivamente. Tenemos que asumir que existe una estructura psíquica sui generis que le hace factible asir ese mundo multiforme y polifacético. Y otra disposición que percibe esta intimidad y le da forma, unidad y encanto: la vuelve a recrear, perfeccionándola.

Uno advierte de otro lado que en toda creación se revelan diversos

2 Miguel de Unamuno: *Ibsen y Kierkegaard* (1907), Obras Completas, Afrodísio Aguado, Madrid, 1950; T. III.

valores humanos: sociales, económicos, religiosos o morales. Y entre ellos, contadas veces, se encuentra el estético. Es corriente que los espectadores confundan unos con otros: se dejan impresionar por la trama o los caracteres y no por la calidad artística³ Hay que considerar, conjuntamente, que el sabio expresa sentimientos y metas universales y, por lo regular, trasciende su época histórica.

II

La riqueza literaria de Shakespeare es realmente excelsa. Los sentimientos y actitudes son heterogéneos y a la vez plenos de sentido. Los personajes nos dan la sensación de seres aprehendidos íntimamente. Aparecen en la escena con tal unidad de acción que la obra en sí posee una estructura sólida y auténtica armonía. Los rasgos generales de los protagonistas o de aquellos otros dibujados en forma sutil, tienen un significado tan vigoroso que es caudal inagotable para la investigación. Su don es pues singular y por todo esto se le considera un psicólogo eximio.

Es difícil resumir los diversos artículos que se han ocupado de interpretar cada uno de estos aspectos, en los que se exalta tanto la calidad de los personajes como la inspiración poética. Allí están los innumerables escritos de psicoanalistas sobre Hamlet, Shylock, Iago, Otelo, Lady Macbeth, el Rey Lear, Falstaff o el Príncipe Hal.

Analicemos nosotros *El Mercader de Venecia*. El método científico requiere que toda hipótesis de trabajo sea verificada por pruebas ciertas, lo que es tedioso y molesto. Es preciso, no obstante, para que el conocimiento progrese que toda idea sea pasada por el tamiz de la crítica. Y los hechos contribuyen a corroborarla. Cuántas veces una hipótesis que se cree confirmada por ciertos datos, es incorrecta. La deducción ha sido falseada por un procedimiento o una lógica defectuosa. Intentemos apartarnos en lo posible de estos errores.

La figura principal es Shylock. Algunos escritores han querido ver una confesión antisemítica de Shakespeare⁴. Esta idea se basa en cierto modo en la época histórica en que ocurre este relato: cuando se ha desencadenado en Europa una ola contra los judíos. Si se examina el carácter mismo de Shylock, sin embargo, vemos que uno se siente extrañamente conmovido: inspira a la vez horror y compasión⁵. La elocuencia de su discurso induce a la audiencia, en ciertos momentos, a considerar su

3 J. Ortega y Gasset: *La Deshumanización del Arte* (1925), Obras Completas, Revista de Occidente, Madrid; 1957; T. III.

4 J. Ortega y Gasset: *Shylock* (1910), ob. cit., T. I.

5 Eduardo E. Krapf: *Shakespeare's Jew* (1951), The Annual Survey of Psychoanalysis, International Universities Press, N. Y.; 1954.

fiereza obstinada como comprensible y aún justificable. Si de un lado se le señala como frío, calculador y cruel, de otro se le disculpa. Es una mezcla de emociones lo que se padece. Y así lo que es expresión de un momento histórico el prejuicio racial o religioso, al filósofo le sirve para describir uno de los problemas substanciales inherentes a la naturaleza humana. La ambivalencia es marcada: su ensañamiento nos repugna, mas la amargura y queja contra este mundo, que lo ha hecho víctima de un trato inclemente, hace que excusemos en parte su actitud.

Escuchemos con atención su autodefensa. Acto I, escena III⁶; *Me habéis llamado descreído, perro malhechor, y me habéis escupido sobre mi gabardina de judío; todo por el uso que he hecho de lo que me pertenece. Muy bien; pero parece ser que ahora tenéis necesidad de mi ayuda; venís a mí y me decís: "Shylock, tenemos necesidad de dinero". Y me lo decís vos, vos, que habéis expelido vuestra saliva sobre mi barba y me habéis echado a puntapiés, como echaríais de vuestro umbral a un perro vagabundo.*

¿Acaso no justifica magistralmente su conducta y hace ver que su reacción es mero reflejo de lo que soportan él y su pueblo? Acto I, escena III: *¡Oh padre Abraham! ¡Vaya unos cristianos, cuya crueldad de sus propios actos les enseña a sospechar de las intenciones del prójimo!*

Y aquel famoso alegato. Acto III, escena I: *Soy judío ¿Es que un judío no tiene ojos? ¿Es que un judío no tiene manos, órganos, proporciones; sentidos, afectos, pasiones? ¿Es que no está nutrido de los mismos alimentos, herido por las mismas armas, sujeto a las mismas enfermedades, curado por los mismos medios, calentado y enfriado por el mismo verano y por el mismo invierno que un cristiano? Si nos pincháis, ¿no sangramos? Si nos cosquilleáis, ¿no nos reímos? Si nos envenenáis, ¿no nos morimos? Y si nos ultrajáis, ¿no nos vengaremos? Si nos parecemos en todo lo demás, nos parecemos también en eso. Si un judío insulta a un cristiano, ¿cuál será la humildad de éste? La venganza. Si un cristiano ultraja a un judío, ¿qué nombre deberá llevar la paciencia del judío, si quiere seguir el ejemplo del cristiano? Pues la venganza. La villanía que me enseñáis la pondré en práctica. Y malo será que no sobrepase la instrucción que me habéis dado.*

Y más tarde, Acto IV, escena I: *¿Qué sentencia he de temer, no habiendo hecho mal alguno? Tenéis entre vosotros numerosos esclavos que habéis comprado y que empleáis, como vuestros asnos, vuestros perros y vuestros mulos, en tareas abyectas y serviles, porque los habéis comprado. ¡Iré a deciros: ponedlos en libertad, casadlos con vuestras herederas? ¿Por qué los abrumáis bajo sus fardos, por qué sus lechos no son tan blandos como los vuestros, sus paladares regalados con los mismos man-*

6 William Shakespeare: *Obras Completas*, Aguilar, Madrid; 1941.

¿Me responderéis: "Los esclavos son nuestros". Yo os respondo a mi vez: esta libra de carne que le reclamo la he comprado cara, es mía y la tendré. Si me la negáis, anatema contra vuestra ley. Los decretos de Venecia, desde ahora no tienen fuerza. Espero de vos justicia. ¿Me la haréis? Responded.

Hay que seguir la trama completa y analizarla en su conjunto para poder apreciar la complejidad de las relaciones interpersonales. Caracteres dispares adquieren entonces cierto balance y simetría entre ellos. Shylock cruel, aferrado a sus pertenencias y con ardientes deseos de venganza. Los demás, dispuestos a la reconciliación y a disculparlo con nobleza de espíritu. Puntualizan facetas psicológicas del autor, encarnadas en dos grupos de actores: el egoísmo y resentimiento asociados al odio, en uno; la amistad y el perdón unidos al amor, en los otros.

Se tiene que recurrir al lenguaje simbólico para entender lo que veladamente se formula. La increíble avaricia de Shylock, su actitud neurótica y posesiva hacia lo material, debe representar algo más humano y profundo. No es dable admitir que en esta producción se intente señalar como lo más importante el apego a la riqueza. Y más absurdo es pensar que a un genio de la talla de Shakespeare le va a interesar asignar este rasgo a un pueblo. Se comprende que los que han sido despojados de sus tierras y hogares pongan mayor empeño en posesiones, como el dinero, que se pueden ocultar y librar de manos codiciosas. Empero, es una tendencia que se encuentra en algunos. Un interés económico morboso, debemos saber, sirve para expresar incontables problemas emocionales. La labor del psicólogo es hallar el significado oculto, que varía de acuerdo a las características particulares de cada sujeto.

Shakespeare describe la agonía de Shylock, cuando desaparece la hija, como si lo más penoso para él fuera la pobreza. Si observamos con cuidado la trabazón del diálogo nos damos cuenta que, en verdad, se encubre bajo la pérdida material la de Jessica. Y así entrevemos la tragedia esbreta y lacerante que lo agita.

Nuestra hipótesis es la siguiente: el ser querido lo abandona por otro. Jessica huye para reunirse con su amado. Mas la reacción emocional a este hecho se trasmuta: aparece como un avaro, cuando en realidad es ella que lo acongoja. Se une notoriamente, en la obra, la fuga a la susstracción del dinero: el judío pone el énfasis en la plata, el conflicto efectivo, aunque inconsciente, es la huida de Jessica⁷.

Veamos en el párrafo siguiente cómo se combinan las expresiones vibrantes de dolor en las dos situaciones: como si el autor quisiera llamarnos la atención que ambas están íntimamente ligadas. Y más aún, que la una reemplaza a la otra. Se denomina este mecanismo desplaza-

7 Theodor Reik: *Jessica, My Child*. American Imago, N.Y.; 1951.

miento: los sentimientos que se manifiestan en relación al dinero son expresiones de otra separación más penosa.

Acto II, escena VIII: Salarino.— *No he oído jamás quejas tan desprovistas de razón, tan estrambóticas, tan terribles, tan variables como las que ese perro judío ha hecho resonar por las calles: “¡Mi hija! ¡Mis ducados! ¡Oh, mi hija huída con un cristiano! ¡Oh, mis ducados cristianos! ¡Justicia! ¡La ley! ¡Mis ducados y mi hija! ¡Un saco, dos sacos llenos de ducados, de dobles ducados, que se ha llevado consigo mi hija! ¿Y joyas? ¡Dos piedras, dos ricas y preciosas piedras robadas por mi hija! ¡Justicia! ¡Que se encuentre a mi hija! ¡Lleva encima las piedras y los ducados!”*

Salanio.— *A fe que todos los chicos de Venecia le siguen gritando: “¡Sus piedras, su hija, sus ducados!”*

Salarino.— *Que el bueno de Antonio ponga mucho cuidado en ser exacto al día dicho, o será él quien pague por esta aventura.*

Debemos señalar que existe otro sentimiento, junto a esta pena, que aumenta insidiosamente: la venganza.

Se ha establecido en la psicoterapia que cuando un paciente trae dos temas al mismo tiempo —o uno a continuación del otro— es que están relacionados estrechamente. Une sutilmente, el dramaturgo, la huída de Jessica y el saber que está derrochando su fortuna, a las primeras noticias sobre el posible naufragio de los galeones de Antonio, el rico mercader que le ha pedido prestado dinero. Se habla de una pérdida significativa y dolorosa y a la par se confiesa la necesidad de tomar represalias. Uno se ve obligado a deducir que es la pérdida del ser amado lo que origina esta actitud proterva.

Acto III, escena I: Shy.— *¡Oh, ay; ay; ay! ¡Un diamante perdido que me había costado dos mil ducados en Francfort! La maldición no había nunca caído sobre nuestro pueblo hasta la fecha; yo no lo había sentido jamás hasta hoy. ¡Dos mil ducados perdidos con ese diamante, y otras preciadas, muy preciadas alhajas! Quisiera que mi hija estuviera muerta a mis plantas, con las joyas en sus orejas; quisiera que estuviera enterrada a mis pies con los ducados en su féretro. ¿Ninguna noticia de los fugitivos? No, ninguna. Y no sé cuánto dinero gastado en pesquisas. ¡Ah! ¿Ves tú? ¡Pérdida sobre pérdida! ¡El ladrón ha partido con tanto, y ha sido necesario dar tanto para encontrar al ladrón, y ninguna satisfacción, ninguna venganza, ninguna mala suerte para otras espaldas que las mías, ningunos otros suspiros que los que yo lanzo, ningunas otras lágrimas que las que yo vierto!*

Tubal.— *¡Sí, otros hombres tienen también su mala suerte! Antonio, por lo que he sabido en Génova...*

Shy.— *¿Qué, qué; qué? ¿Una desgracia?*

Tubal.— *Ha perdido un galeón que venía de Trípoli.*

Shy.— *¡Gracias a Dios! ¡Gracias a Dios! ¿Es verdad?*

Tubal.— *He hablado con algunos de los marineros que han escapado del naufragio.*

Shy.— *Te doy las gracias, mi buen Tubal. ¡Buenas noticias! ¡Buenas noticias! ¡Ja, ja! ¿Dónde fue eso? ¿En Génova?*

Tubal.— *Vuestra hija ha gastado en Génova, según he oído decir, ochenta ducados en una noche.*

Shy.— *Me hundes un puñal en el corazón; no volveré a ver más mi oro. ¡Ochenta ducados de una sola vez! ¡Ochenta ducados!*

Tubal.— *Han venido en mi compañía, camino de Venecia, diversos acreedores de Antonio, que juraban que no podría evitar la bancarrota.*

Shy.— *Me alegro mucho de eso, lo haré padecer, le torturaré. Estoy gozoso.*

Tubal.— *Uno de esos acreedores me ha enseñado un anillo que había recibido de vuestra hija a cambio de un mono.*

Shy.— *¡Maldita sea! Me atormentas, Tubal. Era mi turquesa. La adquirí de Leach cuando era muchacho; no la habría dado por todo un desierto lleno de monos.*

Tubal.— *Pero Antonio está ciertamente arruinado.*

Shy.— *Sí, sí, es verdad; es muy cierto. Anda; Tubal; tenme a sueldo un corchete; prevenle con quince días de anticipación. Si no está puntual en el día fijado, quiero tener su corazón; porque una vez fuera de Venecia, podré hacer todo el negocio que se me antoje. Anda, Tubal y ven a reunirme conmigo en nuestra sinagoga; anda, mi buen Tubal, a nuestra sinagoga, Tubal.*

La perfección con que Shakespeare ensambla estos acontecimientos para exponer múltiples emociones, dándole al mismo tiempo solidez a la obra, es parte de su talento.

La pérdida de la posesión más codiciada y el caos que experimenta Shylock son narrados en forma tal que le sirven al espectador de pantalla donde le es dable descargar tensiones psíquicas. Uno condena al judío por su mezquindad y sevicia. Mas su tormento sirve de paliativo a nuestra crítica. Aunque a otro nivel, el de la conciencia moral, sí es censurado por su apego malsano al ser querido.

Se asocia gradualmente, como lo hemos evidenciado, el robo de su dinero a la venganza. Se asemeja Shylock al niño que está embargado de un gran resentimiento porque le quieren arrebatar algo amado e imprescindible: la madre. Desesperadamente y en forma despiadada procura entonces destruir lo que le causa dolor.

El Mercader de Venecia expresa de esta guisa dispares y hondas luchas medulares de la criatura humana. Entre ellas, reitero, es un

conflicto infantil, preedípico, lo que se manifiesta con mayor relieve y nitidez.

Si observamos con esmero nos percatamos que Bassanio, Graciano y Lorenzo poseen una serie de rasgos inmaduros y pueriles: todos están dispuestos a divertirse, alimentarse profusamente y ser mantenidos por las damas. Bassanio se casa con la rica heredera. Jessica se escapa con los ducados y las joya para Lorenzo. Las primeras palabras que pronuncia éste en la escena es para hacerle recordar a su amigo la hora del almuerzo. Graciano asimismo declara: *Que las arrugas de la vejez vengan en compañía del júbilo y de la risa y que mi hígado se caliente con vino antes que mortificantes suspiros enfríen mi corazón* (Acto I, escena I).

No se diga nada de la irresponsabilidad del personaje principal. Bassanio con gran desfachatez le declara a Antonio que ha disipado su fortuna por haber querido mantener un gran boato, y añade: *No me aflige verme obligado a cesar en ese plan de vida, sino que mi principal interés consiste en salir con honor de las deudas enormes que mi juventud, a veces demasiado pródiga, me ha hecho contraer.* (Acto I; escena I) Y continúa con gran frescura: *A vos es, Antonio, a quien debo más en cuanto a dinero y amistad, y con vuestra amistad cuento para la ejecución de los proyectos y planes que me permitirán desembarazarme de todas mis deudas.* El amigo generosamente le presta una suma de dinero exponiendo su vida. Y no vacila en dar inmediatamente una fiesta con esa plata, demostrando su frivolidad. (Acto II, escena II)

Alexander en una interesante publicación analiza el carácter de Falstaff.⁸ Esta naturaleza sencilla, dice el autor, representa: "las capas profundas, infantiles de la personalidad. El simple deseo inocente de vivir y gozar de la vida". La misma puerilidad de esta figura, que tanto éxito tuvo en su tiempo, la vemos descrita en aquellos jóvenes galanes.

Shylock viene a ser la contraparte: mientras a unos les dan a manos llenas, a otro le quitan lo que es suyo. Es uno de los inexorables conflictos en el proceso de maduración: la angustia con que reacciona el niño al experimentar la pérdida del ser querido. Ve a los demás gozando despreocupadamente: atiborrándose, desperdiciando el tiempo y la fortuna, mientras él sufre porque se siente abandonado, humillado y triste. Y esto crea un resentimiento, más o menos considerable, y favorece la actitud de revancha. Está dispuesto a desfogarse, en la menor ocasión, por el despojo de lo que estima es su exclusiva pro-

8 Franz Alexander: *A Note on Falstaff* (1933), "The Scope of Psychoanalysis", Basic Books, N.Y. 1961.

piedad: el dinero, es lo que se manifiesta; la madre, debe ser en el plano inconsciente.

Antonio encarna igualmente, si nuestra hipótesis es correcta, a la madre generosa que reparte con desinterés su hacienda y cariño a un pariente amado: Bassanio: hijo. Y trata de arreglar amores, incluso a costa de su peculio, alegría o vida.

Si esto es cierto, es posible que la libra de carne, que se le tiene que extraer lo más cerca del corazón de acuerdo a la cláusula, sea una agresión contra el seno materno. Es el menor que se siente desposeído, mutilado, escarnecido: se lanza con fiereza y despiadadamente, contra la fuente de amor y alimento que le ha sido arrebatada. Cobra sentido de esta suerte la estipulación misteriosa e insólita del contrato. Se percibe que no es el agio lo que lo impulsa. La actitud vengativa que confiesa, repito, es contra el segmento donde está ubicado el corazón: el pecho de la madre.

Hay que analizar las otras figuras femeninas: Porcia, Jessica y Nerissa. Ellas se sacrifican igualmente por los hombres y dan sus fortunas con placer. Interpretan el papel de la mujer que solícitamente protege al ser indefenso: salvan por su arrojo y sapiencia a Antonio de un implacable. Las figuras masculinas, mientras tanto; asumen el rol pasivo y no atinan, inermes; a defenderlo.

Se vislumbra cierta tendencia agresiva de la mujer, que a pesar de muestras de amor sublime, en obras posteriores, como en el Rey Lear, adquirirá contornos de dureza y sadismo⁹. Si es cierto que Porcia es tierna no vacila en mofarse de los pretendientes con saña. Dice del príncipe napolitano que es un potro, pues no hace más que hablar de sus caballos. Del señor francés: "Dios le ha creado, y, por consiguiente, debe pasar por hombre". Del pretendiente alemán: "Lo encuentro repugnante por la mañana cuando está sereno, más repugnante a la tarde cuando está borracho; en sus mejores momentos es un poco menos que un hombre y en sus peores horas vale apenas más que una bestia. Si me ocurre, por desgracia, lo peor que pueda ocurrirme espero que sabré arreglarme para desembarazarme de él". Más tarde, cuando el príncipe de Marruecos pierde al escoger el cofre de oro y al hacerlo se compromete con rectitud y dignidad a conservar el compromiso de no casarse, ella con severidad exclama: "¡Buen desembarazo! ¡Vaya, corred las cortinas! ¡Que todos los que tienen su mismo color elijan como él!"

Permítaseme un comentario pertinente a una observación anterior: es plausible hablar aquí del prejuicio de Shakespeare —no ya antise-

9 Mark Kanzer: *The Central Theme in Shakespeare's Works*, "Psychoanalytic Review", N. Y., 1951.

mítico —contra los demás pueblos? Si leemos sus dramas encontramos que la crítica hacia los ingleses no es menos acerba.

Freud en un artículo, "El Tema de los Tres Cofres"¹⁰, nos ofrece una sugestiva interpretación. Nos dice que simbolizan tres aspectos diferentes de la mujer: características diversas de una misma persona son descritas a través de varios objetos o seres humanos. El pensamiento de Freud va más allá: considera que los cofres representan al Destino que obliga por una senda inexorable, de la que no se vuelve, a la muerte. Y por un proceso de reversión se indica en la obra lo opuesto: cada uno escoge su suerte. "Quizá sea factible, cambiando el significado de este símbolo, el Destino por el de madre, llegar a un acuerdo: no se la elige, uno la recibe con su particular modo de ser. Tenemos que subrayar, a este respecto, que la percepción varía de acuerdo al mundo interno: uno ve al ser querido no sólo en forma objetiva, sino que lo siente según las circunstancias y el peculiar estado de ánimo del momento.

Freeman Sharpe estudia la obra completa de Shakespeare¹¹. Deduce que existen diversos ciclos maniaco-depresivos. *El Rey Lear*, escrita en 1605, posee una serie de síntomas de abatimiento y regresión a una etapa infantil. El niño —el Rey Lear— se ve abandonado por su madre y lleno de rabia la ataca. Y termina por destruirse.

El Mercader de Venecia, escrita en 1594, tiene cierta similitud. La depresión, sin embargo, no es tan marcada y el conflicto es controlado y superado en última instancia. La tempestad es descrita en ambas. Empero, aquí no produce ninguna destrucción: los barcos retornan ilesos con todas sus riquezas abordo. El mismo conflicto infantil se manifiesta en las dos obras. Shylock en una, el Rey Lear en la otra, expresan la lucha infructuosa del hijo por el cariño de la madre. Y el desconuelo, la humillación y el resentimiento cuando no es logrado.

La autora describe cómo en el Rey Lear los yernos representan tres diversos aspectos del padre. Nosotros podemos asumir que Bassanio, Lorenzo y Graciano también revelan lo mismo. Si el nivel predominante es el pre-edípico, como hemos conceptualizado, es muy probable que en realidad sea ésta una rivalidad entre hermanos.

No olvidemos, además, que en ambas existen tres parejas principales. En la comedia, Bassanio-Porcía, Lorenzo-Jessica y Graciano-Nerissa, poseen atributos loables y benévolos. Es interesante compararlas con las otras, cuando la depresión es profunda, y observar las diferencias.

El tema de la burla, el engaño y la humillación es constante, a lo

10 S. Freud: *El Tema de los Tres Cofres* (1913), Ob. Comp., T. II.

11 Ella Freeman Sharpe: *From King Lear to the Tempest* (1946), "Collected Papers on Psycho-Analysis", Hogarth Press; Londres; 1950.

largo de la obra, como es dable prever. Shylock se queja desde el principio de cómo lo han ultrajado. Y para vengarse simulará que la exigencia de la libra de carne es algo inofensivo. La apariencia de los cofres deslumbra a los hombres. Jessica burla a su padre por otro y huye con el dinero. Porcia y Nerissa se visten de hombres y embaucan con su indumentaria.

Uno de los episodios más saltantes es el de los anillos. El aro es símbolo de fidelidad y unión. Bassanio y Graciano prometen no apartarse de ellos. Porcia y Nerissa, con artimañas, los fuerzan a dárselos. Y se valen de esto para mofarse. Los amenazan con acostarse con los poseedores de las sortijas. Porcia: "Que no venga jamás ese doctor a mi casa; porque ya que ha obtenido la joya que yo estimaba y por mí jurasteis guardar, me mostraré tan liberal como con vos y no le negaré nada de lo que poseo; no, nada, ni mi propio cuerpo; ni el lecho de mi marido. Le reconoceré, estoy segura de ello. No os acostéis fuera de casa ni una sola noche, guardadme como Argos; pues si no lo hacéis, si me dejáis sola, por mi honor, que todavía es propiedad mía; tomaré a ese doctor por compañero de lecho". Y Nerissa: "Y yo a su escribiente. Por tanto, poned mucha atención en no abandonarme a mi propia guarda".

Se debe considerar que la propensión asignada a la mujer, en este incidente, de ser posesiva y celosa, es atributo del niño que lo proyecta al adulto.

La pieza finaliza alegremente. Se renuevan las promesas de perenne fidelidad. El judío acepta, obligado por las circunstancias, legar todas sus riquezas a su hija y yerno. Antonio recibe aviso que las naves han llegado sin percance: los rumores de la pérdida de sus barcos, debido a la tempestad, han sido infundados. Las dificultades han sido resueltas satisfactoriamente. Todos se retiran con júbilo a descansar. Shylock es el único, castigado por el destino, que se queda triste y solitario.

I I I

Se comprende que a lo que nos hemos referido, substancialmente, es al contenido psicológico. Y no al problema de la estética: de la belleza en cuanto belleza misma. Las limitaciones de la interpretación, en este asunto, son notorias.

Los filósofos han procurado, sin cesar resolver este enigma: nos hablan de la forma, el ritmo, la armonía y la unidad en el arte. Se ha intentado relacionar estos elementos, fundamentales en la estética, a las representaciones simbólicas de la estructura psíquica y de los estados de ánimo. Se enlazan inconscientemente, en cierto modo, la perfección e integridad a la belleza, virtud y sabiduría.

Se observa con frecuencia en las fantasías y sueños de los pacientes, cuando se hallan en una fase agresiva, seres humanos heridos, fragmentados, repulsivos u horriblos. La cólera o el resentimiento engendran, por ende, heridas o aniquilación de las figuras internalizadas. En una fase de recuperación, en cambio, en que se sienten alegres y optimistas; estos mismos seres aparecen sanos, fuertes; íntegros o hermosos.

Lo mismo sucede con la estructura psíquica. Se la percibe como indemne, buena o equilibrada cuando existe contrapeso entre los diversos niveles. Y si el sujeto está abatido o angustiado, siente que carece de cohesión o armonía: la vida afectiva la experimenta falta de vigor o consistencia; la realidad la ve alejada, deformada; desprovista de colorido o encanto.

El individuo procura por todos los medios vencer estas alteraciones que lo perturban y destruyen su mundo interno. Esta necesidad de reparar¹² y controlar las emociones, según algunos autores, es lo que lo fuerza a crear, a recrear, este orbe por medio de la sublimación¹³, reversión¹⁴, o la proyección de estas imágenes para separarlas de sí y superar el proceso de duelo¹⁵.

Los nuevos conceptos sobre la estructura del Yo¹⁶ explican diversos fenómenos psíquicos sin recurrir, necesariamente, a la teoría conflictiva. Existen estratos psíquicos autónomos, libres de antagonismos. Es lógico asumir, por tanto, que disfrutan de intereses y valores privativos. Trascienden los problemas individuales y la época histórica. Y los ofrecen en forma generosa, juguetona¹⁷, para obtener placer a menudo simplemente de su actividad funcional.

- 12 M. Klein: *Infantile Anxiety-Situations Reflected in a Work of Art* (1929), "Contributions to Psycho-Analysis", Hogarth Press; Londres; 1948.
- 13 E. Freeman Sharpe: *Certain Aspects of Sublimation and Delusion* (1930). "Collected Papers on Psycho-Analysis", Hogarth Press; Londres, 1950.
- 14 Harry B. Lee: *Projective Features of Contemplative Artistic Experience*, The American Journal of Orthopsychiatry, N.Y.; 1949.
- 15 H. Segal: *A Psycho-Analytical Approach to Aesthetics*, "New Directions in Psycho-Analysis". Basic Books, N.Y.; 1955.
- 16 H. Hartmann: *La Psicología del Yo y el Problema de la Adaptación* (1939), Pax-México, 1961.
Ernst Kris: *Psychoanalytic Explorations in Art*, International Universities Press, N.Y.; 1952.
Panel: *The Nature of Talent*, Bulletin of the American Psychoanalytic Association, N.Y., 1950.
- 17 Phyllis Greenacre: *Estudios Psicoanalíticos sobre la Actividad Creadora*, Pax-México, 1960.
Phyllis Greenacre: *Play in Relation to Creative Imagination*, en "The Psychoanalytic Study of the Child", Vol. XIV, International Universities Press, N.Y., 1959.

Uno intuye que las dos ideas poseen algo de verdad. Y que una no anula el significado o importancia de la otra. Las estructuras libres se sirven de la ansiedad para extraer savia de amor y pena. Y la persona torturada o amante adquiere de su habilidad de captación y expresión medios para aliviar sus propias tensiones. Contenido y forma, asimismo, aparecen en diversa proporción o mixtura en cada artista. El genio es aquel que con maestría domina y aúna estos elementos.

I V

El psicoanálisis ha pagado legítimo tributo y homenaje, a través de numerosos estudios, a la obra inmortal de Shakespeare.

La vida inconsciente tiene gran fuerza y autonomía. Posee una serie de niveles estructurales con impulsos, intereses y valores. Libres o no de conflictos. Y subyuga en ocasiones a la voluntad y los buenos deseos.

El artista es aquel hombre al que le es factible calar en los estratos psíquicos inconscientes. No sólo los aprehende, sino los describe y plasma con maestría. Shakespeare ha sabido penetrar en este cosmos con vigor y profundidad. Revelan sus obras pasiones universales: de amor y odio, júbilo y congoja, ocio y tareas dolorosas que cumplir. Los personajes expresan múltiples sentimientos: algunos, actitudes infantiles de pasividad y goce auténtico; otros, emociones encontradas al verse apremiados por tareas cruentas. Hamlet dubitativo frente a su destino, Otelo cegado por los celos, Lady Macbeth ofuscada por la ambición.

Nosotros lo apreciamos en forma cabal únicamente a lo largo de su producción literaria: comedias, tragedias y sonetos. Y nos percatamos así de la magnitud y excelencia de su inspiración.

Hemos revisado *El Mercader de Venecia*, desde el punto de vista de la psicología dinámica. Shylock a nuestro entender personifica al niño que es o se siente abandonado —inexorable destino en el proceso de maduración— por el ser querido. Reacciona con cólera y resentimiento. Y ataca con saña la fuente de amor que le han arrebatado: simbolizada en este caso por el seno materno. Cobra sentido entonces la estipulación misteriosa y extraña del contrato: la libra de carne lo más cerca del corazón.

El nivel infantil operante que se advierte en la figura del judío se le encuentra asimismo en los otros personajes. Bassanio, Graciano y Lorenzo exhiben notables rasgos de inmadurez: dispuestos a la risa ligera, a la gratificación oral y a ser mantenidos por las damas.

Seguimos la tesis que propugna varios ciclos maniaco-depresivos de mayor o menor intensidad, en el autor, que se dejan traslucir en sus

obras. Hemos comparado esta comedia, en ciertos aspectos, con el Rey Lear. Shylock representa el comienzo de una fase de abatimiento. La tragedia adquiere los contornos de la depresión en grado máximo

No se pretende decir que no existan otros conflictos y niveles que escapan a esta interpretación. El artista genuino expone estratos y sentimientos varios. Radica en este poder uno de los incentivos más fuertes que tiene sobre la audiencia. Es la complejidad del alma humana trazada de manera armónica, unitaria, vigorosa lo que hace que cada uno vibre de acuerdo a su propio ser, y según sus problemas y acceso a su vida inconsciente.

Se mencionan ciertas hipótesis acerca del proceso creador. El mundo interno, destrozado por el resentimiento y la cólera, de acuerdo a la teoría conflictiva, necesita ser reparado. Se procura obtener, en su virtud, por medio de la forma y armonía la sublimación, reversión o superación del proceso de duelo. Empero, si asumimos que existen estructuras autónomas libres de antagonismos, comprendemos que ellas poseen sus propios intereses y valores. Y los ofrecen graciosamente. Regocijándose a menudo meramente en su capacidad funcional.

No se contraponen uno y otro pensamiento. El artista expresa tanto sus luchas internas, como ideas extraídas de sistemas psíquicos exentos de distorsiones subjetivas. El genio con maestría domina y aúna ambas.

Uno contempla con rendida admiración la obra de Shakespeare. Sólo cabe ante el genio el respeto profundo y el estudio ponderado y serio de su producción, para continuar extrayendo enseñanzas superiores y comprender así a la criatura humana con mayor conocimiento y hondura. He manifestado algo similar —al conmemorarse el centenario del nacimiento de Freud— de otro hombre excepcional: Deben ser leídos sus escritos de manera cuidadosa por todo aquel que esté interesado en la investigación de las relaciones interpersonales. Y serán veneroso indispensable, por incontables siglos, para el psicólogo¹⁸.

18 Francisco Alarco: *Algunas Observaciones sobre el Psicoanálisis Contemporáneo*, "Revista Psiquiátrica Peruana", Lima; 1957.

Notas y Comentarios

Ceremonia en Otoño

EN 1727 FALLECIO el duque de Parma, suegro del rey de España. Este ordenó que en todo el imperio se celebraran honras fúnebres en su memoria. La noticia y la cédula real —en la que se calificaba distraídamente a la muerte de *sensible contratiempo*— llegaron a Lima varios meses después y fueron recibidas, me imagino, con cierto placer.

Con placer, porque Lima era una ciudad polvorienta y aburrida, poseída yo por una de sus mayores pasiones: la frivolidad. Un culto estricto e inquisitorial de las apariencias reducía sus felicidades al paso de algún pirata, la ejecución de herejes, los temblores de tierra, pero sobre todo a las fiestas religiosas y a las llegadas, partidas, triunfos, bodas y muertes de sus autoridades terrestres. Cada uno de estos acontecimientos agitaba levemente la ciudad y marcaba un día ceremonial entre los demás días iguales.

La muerte del duque de Parma era una espléndida oportunidad y parece que fue aprovechada a fondo. La mañana designada para el duelo, las diversas corporaciones concurren a presentar su pésame al virrey José de Armendáriz, marqués de Castelfuerte, y luego lo acompañaron a la catedral, donde se había levantado el túmulo para las ceremonias de cuerpo ausente. Los señores vestían pintorescos uniformes; los catedráticos, por ejemplo, borlas y musetas o capirotos que, en señal de luto, llevaban sobre el brazo. Las campanas repicaban. Era el siete de mayo; para entonces comienza el casi imperceptible otoño limeño.

Todo esto lo cuenta Don Pedro de Peralta y Barnuevo en un libro que escribió sobre el asunto, por encargo del virrey, y en el cual se recogió también un sermón pronunciado en esa oportunidad y una colección de poemas en honor del difunto. Su título es: *Fúnebre Pompa. Demostración Doliente, Magnificencia Triste que en las altas exequias y túmulo erigido en la santa iglesia metropolitana de la ciudad de Lima Capital del Perú al serenísimo señor don Francisco Farnese, duque de Parma y de Plasencia, mandó hacer el excelentísimo señor Don Joseph de Armendáriz, Marqués de Castelfuerte, Comendador de Montizón y Chiclana en la orden de Santiago, Teniente coronel de las Reales Guardias de Su Majestad, Virrey, Gobernador y Capitán General de estos Reinos.*

El libro recuerda a esos antiguos álbumes de señoritas en los que amigos de la familia elogiaban su virtud y hermosura; pero éste es un álbum monstruoso en el que alguien ha escrito cien páginas de letra me-

nuda mientras que varios caballeros se han puesto de acuerdo para desprestigiar la poesía. Presiden la redacción ciertas reglas: emplear el mayor número posible de palabras, esconder las personalidades del elogiado y el elogiador bajo los más repetidos lugares comunes, eludir la expresión directa.

En su prólogo Peralta comienza por decir que el dolor es lacónico y que se ve en la cara y no en las palabras: *es la de los sentimientos una funesta lengua reducida a los jeroglíficos de la tristeza*. Luego, contradiciéndose, inicia una abrumadora enumeración de ejemplos de dolor funeral y de construcción de tumbas:

Así oponiendo la mayor duración a la mayor caducidad y la mayor grandeza a la mayor miseria, se labraron monumentos para perpetuar timbres y se elevaron maravillas para ocultar cadáveres. Tales fueron aquellos famosos laberintos que hacia el Lago de Meris y en las campañas de Toscana se construyeron pasmos de Egipto, y de la Italia; como que debiesen en ellos sepultarse también los que enredaban, haciendo víctima de la tumba a la curiosidad; y tales aquellas célebres pirámides, que hacían la tierra a sus Reales difuntos mas leve por la vanidad de su magnificencia que por la tranquilidad de su descanso: grandeza corregida del Pueblo, cuyos Gitanos moradores enfrenando el deleite con el desengaño, mostraban después de sus banquetes una urna, en la que se descubría una pálida imagen de la Muerte.

En el párrafo anterior dos notas de Peralta remiten a Herodoto, una a Plinio. También están citados en las primeras páginas Plutarco, Agatocles, la Biblia, Virgilio, Freinshemius y San Agustín. Más adelante, cuando se describe el túmulo levantado en la catedral de Lima no falta un recuerdo de los famosos sepulcros de Efesión, Teseo y Timoleón, y del carro que condujo el cadáver de Alejandro. Antes Peralta ha descrito la historia de la casa Farnese, y ha repartido equitativamente entre sus varones ilustres una provisión considerable de superlativos laudatorios.

Después de estos viajes por la historia Peralta llega a Lima y a su tiempo; su tono no cambia al hablar de la ciudad que tiene ante los ojos:

Es Lima la Corte de la obediencia y el Trono del amor, porque el que tiene a su Rey es de un calor que sabe disipar la niebla de la distancia de medio Orbe: de suerte que a proporción de todo lo que se aparta de país, se le avecina de lealtad; siendo el movimiento de su afecto como el de las mayores esferas, que todo lo que tienen de extensión compensan de velocidad. No obstante ser todo obligación, ama de modo que parece que es mayor la suya, porque mayor es su cumplimiento. En fin si tuvieran los Reyes Cielo para las Ciudades, ninguna tuviera mas gloria porque ninguna quiere con mas contricción”.

El mismo Peralta podría haber escrito todos los versos que siguen a su texto. Nada es imprevisible en la obra de estos poetas limeños; sus estrofas son casi intercambiables de tan impersonales. Todos los lugares

comunes de la poesía necrológica están aquí; por ejemplo la socorrida paradoja el-muerto-no-está-muerto:

*Ni murió el Duque, es error,
que ha publicado la Fama;
Dulce es Sueño, que le llama
La suavidad de esta flor .*

.....
*Más no: fingen los ojos:
Pues lo que ven ceniza
El Cielo inmortaliza;
Truntos son sus despojos:
Que no muere la luz, que allá encendida
Va a brillar en la esfesa de la Vida...*

.....
¿Murió Francisco? Sí: lo sé y lo dudo...

Las comparaciones del muerto con el sol;

*Esa Pira funesta, que eminente
Hoy Lima le construye reverente
Al que de Parma fue Sol mas brillante*

.....
*La Parca cruel y traidora
A todo el orbe español,
Dejó entre sombras a un sol...*

En fin, las invocaciones al Rímac:

Detén el paso, Rímac presuroso...

....
Suspense el Rímac ya no lo lamente...

....
*¿Qué es ésto Rímac? Tu raudal canoro
Tan mustio corre...*

....
*Lloró el Rímac, y con undoso espanto
Con líquido coral bañó la arena...*

Absuelvo al lector de las comparaciones del difundo con el Fénix renaciente, de las imprecaciones a la Parca, de las rimas de *llanto* con *espanto* y de *mundo* con *sin segundo*; de la humillación del sol ante la pira funeral y la de los héroes de la Antigüedad ante el señor Farnese.

Los textos citados pueden parecer aburridos o vanos. Para entenderlos es preciso comprender que fueron escritos sin tener en cuenta dos convenciones, que para nosotros son tan indispensables en toda obra literaria que nos olvidamos de pensar en ellas: el propósito de expresar cierta verdad o de crear una forma de la belleza. Lo escandaloso es que ni a Peralta ni a sus compañeros les interesaba comunicar un testimonio sobre la realidad ni tampoco lograr un "objeto verbal" hermoso, al menos tal como hoy lo entendemos. Esos no son sus fines y si el lector moderno los añade arbitrariamente al texto caerá en una trampa que él mismo se ha tendido.

Peralta nos informa de un hecho cuando dice que el túmulo construído en la catedral tenía treinta pies de lado en su base y setenta y uno de alto —lo cual probablemente es exacto— o cuando afirma que el pueblo limeño sintió mucha pena por la lejana muerte del duque —lo cual seguramente es falso—. Pero la verdad es sólo accidental en sus páginas, su intención no fue escribir una crónica. Peralta se ocupa de unos hechos que en sí mismos no le interesan, pues sabe de antemano que deben ser doloridos, conmovedores, grandiosos. Como en los discursos que suelen pronunciarse en entierros o banquetes el mundo es justo, la virtud recompensada, la muerte de los buenos llorada unánimemente, el pueblo y las instituciones siguen a las autoridades en la alegría o el pesar: se trata de una irrealdad oficial, que tal vez sea útil pero que no tiene relaciones con la verdad.

Por otra parte, cuando Peralta habla de "los jeroglíficos de la tristeza", hay quien puede encontrar esta fórmula, separada de su contexto, bella o misteriosa. Es posible, pero ello significaría una falsificación de Peralta, que no quiere ese encanto, impreciso e indefinible, sino que escribe de acuerdo a reglas precisas e inútiles que desconocemos. Para nosotros, por ejemplo, una frase cuya primera palabra se repite al final es una distracción o un juego que puede tolerarse si su efecto es agradable. Para Peralta se trata de una fórmula que se justifica a sí misma pues la retórica, como cualquier juego, es un universo cerrado, con leyes fijas e inatacables. El libro que escribió Peralta sumando trabajosamente sus artificios pudo ser, en virtud de las normas a que se sometía, perfecto. Nosotros rechazamos esa perfección vacía.

LUIS LOAYZA

Sobre el viejo "Mercurio Peruano"

LA BIBLIOTECA NACIONAL ha prestado un servicio realmente extraordinario a los estudios históricos y bibliográficos y, en general, a la cultura peruana, al difundir, en una tirada considerable, la edición facsimilar del antiguo y célebre *Mercurio Peruano* (1791-1795)¹. Se dan en el caso de este impreso limeño todas las características que el Director de la Biblioteca Nacional señala en las breves y sustanciosas palabras preliminares, para justificar una empresa de esta índole; la rareza, la importancia, la influencia y la reiterada solicitud del público.

1 MERCURIO PERUANO, (T. I-IV, Lima, 1791-1792), Edición facsimilar, Lima, publicación de la Biblioteca Nacional del Perú, 1964.

No sabemos con exactitud a qué cifra llegó la tirada de los breves pliegos bisemanales del *Mercurio*, que entre 1791 y 1794 salieron cada jueves y domingo en sobria tipografía de la Imprenta Real de los Niños Huérfanos. La lista sólo de los suscriptores regulares alcanza, para los cuatro primeros tomos con que se ha iniciado esta edición facsimilar, el número aproximado de 300. Es un hecho que la revista se difundió en su tiempo ampliamente, no sólo en América sino también en Europa. Pero hoy su rareza es también indiscutible. Son muy pocas las colecciones conocidas realmente completas, con el prospecto, los varios alcances a números diversos y las 381 ediciones numeradas desde el 2 de enero de 1791 hasta el 28 de agosto de 1794. En la misma Lima en que el periódico se publicó, actualmente no deben pasar de diez las colecciones completas en bibliotecas públicas y privadas. *El Mercurio Peruano* es hoy una verdadera rareza bibliográfica altamente cotizada entre los bibliófilos hispanoamericanos.

La importancia de las páginas del *Mercurio* sigue en debate. Y esta edición facsimilar, al poner la colección completa en la mesa de trabajo de los estudiosos, para investigaciones monográficas más detenidas, sin duda suscitara una revisión de los diversos aspectos de la revista. De hecho el periódico limeño fue el de mayor fama y difusión entre los hispanoamericanos de su tiempo. La lista de los suscriptores reúne a toda la plana mayor de la burocracia virreinal, empezando por el propio Virrey, a los miembros de las principales instituciones religiosas, culturales y económicas del Perú. Pero, además, traspasa nuestras fronteras y llega a los Virreinos vecinos. En 1792 ya hay suscriptores de Trujillo, Quito, Guayaquil, Santa Fe, Méjico; La Habana; Cuzco; La Paz; Potosí; Chuquisaca; Buenos Aires; Ica; Arequipa; Moquegua; Tarma; Jauja; Huánuco; Santiago de Chile; Concepción; etc., y entre esos suscriptores figura el Virrey de Nueva Granada don José Espeleta. La revista recibió la decidida protección inicial de Gil de Taboada y Lemos, el más característico de los ilustrados españoles que llega al gobierno de nuestro Virreinato, y despierta la admiración y el interés de la corte madrileña, que pide el envío regular de tres ejemplares. Todavía es frecuente encontrar en los legajos del Archivo General de Indias correspondientes a estos años, en la sección Audiencia de Lima, números sueltos del *Mercurio* acompañando cartas de las autoridades españolas o memoriales y proyectos, tan propios de esa época de entusiastas arbitristas. Viajeros célebres que llegaron por entonces a nuestras costas conocieron la revista de la Sociedad de Amantes del País y llevaron a Europa el testimonio de su sorpresa admirativa: así el marino español Malaspina y el sabio alemán Humboldt. Artículos del *Mercurio Peruano* se reprodujeron en algunas gacetas de España y de otras ciudades hispanoamericanas; en el *Papel periódico* de la Habana, de seguro, pues en esa ciudad pasó largas y

repetidas temporadas, rumbo a España, el primer director de la revista limeña, don José Baquijano y Carrillo. También merecieron la traducción al alemán algunos de los estudios del *Mercurio* y el elogio consagratorio de Goethe. Riva Agüero, que poseyó la colección completa del *Mercurio* que hoy se conserva en la Biblioteca del Instituto de su nombre, y que sin duda leyó con detenimiento la revista, como lo revelan su ensayo biográfico de Baquijano y otros escritores posteriores, cree, en cambio, que la importancia del periódico se ha exagerado. Le molesta el íntimo convencimiento que de sus propios merecimientos y de la importancia de su obra tenían los hombres de la Sociedad de Amantes del País, y considera al *Mercurio* inferior en calidad al contemporáneo *Papel periódico* que editaba en Bogotá Francisco Caldas. Si acaso este juicio severo se ajusta a los valores literarios y aun científicos del *Mercurio*, no se acuerda, en cambio, con la significación social y cultural, con la trascendencia política que la empresa editorial tuvo en el Perú de las postrimerías del siglo XVIII. Por el celo regionalista que el propio Riva-Agüero le reconoce, por el reformismo realista y nacionalista que V.A. Belaúnde siempre destaca al referirse a los principales trabajos de la revista, por ser uno de los más coherentes testimonios de la naciente conciencia americana, tenemos que aceptar que en efecto, el *Mercurio Peruano* fue una de las más importantes, si no la más importante publicación periódica hispanoamericana de su tiempo. Y por lo que a nosotros se refiere, podemos afirmar con Carlos Cueto que "con el *Mercurio* comienza un esfuerzo sistemático por hacer del Perú el compromiso fundamental del pensamiento peruano".

También la influencia del *Mercurio* ha sido cuestionada. En la historiografía de la Independencia encontramos dos principales puntos de vista. El que representa el argentino Mitre, que advierte en el *Mercurio* "la revelación de una conciencia autonómica que despertaba"; y el que representa el chileno Vicuña Mackenna, para quien no es posible sorprender en las páginas del *Mercurio* "los secretos amagos del trastorno innovador" pues se trata de un boletín científico y de una revista literaria, de mérito sobresaliente pero "sin vuelos atrevidos, sin acción en lo futuro, sin programa social ni político". El tema de la influencia del *Mercurio* se vincula con el de su significado en el proceso ideológico de la Independencia y su carácter "precursor". Desde esta perspectiva el juicio de Mitre y, parcialmente, el de Vicuña Mackenna, son certeros. Las páginas del *Mercurio* exhiben, por primera vez en la literatura peruana, una dedicación casi exclusiva a lo vernáculo; una deliberada preocupación por confrontar las teorías europeas con la realidad en torno, que sus redactores pretendían realizar con seriedad y originalidad; un programa sistemático de exaltación de lo peruano y americano frente a las críticas y los errores que sobre esa realidad se formulan en Europa. Se trata,

pues, de un nítido estadio en el proceso de formación de la conciencia peruana: el del conocimiento serio y profundo, el de la visión amorosa, no exenta de objetividad, el de la postulación de cambios y reformas, el de la acción transformadora dentro de los cauces de la ilustración cristiana. Pero, sin embargo, no debe buscarse en el periódico limeño un concreto programa de acción política. Tenían sus redactores una posición doctrinaria ante su mundo, convulsionado entonces por la Revolución Francesa, cuya violencia sanguinaria y cuya heterodoxia política rechazan y condenan reiteradamente. Pero para el Imperio Español propugnaban no un cambio profundo y radical, ni mucho menos la separación de los reinos americanos, sino tan sólo un conjunto de reformas prudentes, reclamadas con urgencia por la situación americana, aplicando parsimoniosamente los planteamientos que desde hacía unas dos décadas formulaban los ilustrados peninsulares, Jovellanos sobre todo. Entre 1791 y 1794 los intelectuales, profesores universitarios y altos funcionarios que integran la limeña Sociedad de Amantes del País y que escriben en el *Mercurio*, asumen, pues, una posición que podríamos llamar de *fidelismo reformista*, y por tanto sería inútil buscar en la revista peruana un programa concreto de acción política enderezado a un cambio brusco e inmediato de las provincias americanas respecto a su vinculación con la metrópoli española. Pero en cambio es evidente que la actitud intelectual, la posición doctrinaria, la tesitura emocional, confluyen todas a esa etapa previa e imprescindible en el proceso de la Independencia, para que ella tenga coherencia y sustento: la del conocimiento, la afirmación, el amor y la defensa de lo propio. Sin ser separatistas, y aun cuando otros peruanos como Viscardo se habían declarado ya abiertamente en tal sentido, los hombres del *Mercurio* son "precursores" de la Independencia en varios de los sentidos y contenidos que podemos darle a ese concepto. Y es interesante observar que el arequipeño Viscardo y Guzmán, en el destierro europeo, refuerza con el ejemplo del *Mercurio Peruano* su argumento de la madurez intelectual americana en su encendida apelación a la autonomía.

Cualquiera fuese la influencia efectiva del *Mercurio*, ella llegó al conocimiento de las autoridades españolas y, aunque no está probado documentalmente, es probable que el recelo ante un testimonio tan elocuente de regionalismo americano trocara el inicial entusiasmo del Virrey Gil de Taboada en la indiferencia y en la deliberada falta de apoyo económico que siempre se aduce para explicar la muerte de la revista. Las gacetas y los papeles periódicos eran expresiones características de una época tan entusiasta por la difusión de los conocimientos, los viajes, la literatura social, la pedagogía, el periodismo. Pero aun los gobernantes del despotismo ilustrado, como escribe el Virrey de México Matías Gálvez, consideraban que estas gacetas y revistas eran útiles siempre que se

concretarán a difundir "noticias indiferentes", porque era muy conveniente "dar materia inocente en que se cebe la curiosidad pública"; y no debió parecer tan inocente una publicación que defendía con tan vehemente elocuencia todo lo americano frente a los gratuitos ataques de algunos científicos europeos y que en materias concretas como las reformas pedagógicas se pronunciaba con la rotundidad y el rigor del Rector del Convictorio de San Carlos, don Toribio Rodríguez de Mendoza. Al margen, en fin, de la influencia política, y social que el *Mercurio Peruano* pudo tener en su tiempo en el Virreinato peruano y el resto de Hispanoamérica, el nombre y el mensaje de esa primera revista dieciochesca han perdurado en la vida cultural peruana de los siglos XIX y XX: bastaría citar al periódico del mismo nombre que José María Pando y Felipe Pardo y Aliaga publican en los primeros lustros republicanos y a la revista fundada en 1918 por Víctor Andrés Belaúnde y que aun perdura, a la que podríamos llamar con propiedad el nuevo *Mercurio Peruano* puesto que al nacer se acogió al espíritu de la de Unánue y Baquíjano.

La reiterada sollicitación del público es la quinta razón que se aduce para justificar la tarea de difusión de los principales impresos y manuscritos que se guardan en la Biblioteca Nacional a través de ediciones facsimilares como la presente, o de otro tipo. Esa razón también se cumple en el caso del viejo *Mercurio Peruano*. Acuden a revisar las contadas colecciones que se conocen: los alumnos de los últimos años de la secundaria, que en el desarrollo de por lo menos dos asignaturas de Historia del Perú (Emancipación y República e Historia de la Cultura Peruana) reciben noticias de la célebre publicación limeña; los alumnos de las Facultades de Letras que en sus cursos de Emancipación deben estudiar detenidamente el *Mercurio Peruano* como un testimonio precursor; los profesores secundarios y universitarios; los investigadores de nuestra historia cultural; los periodistas, que reconocen en el *Mercurio* uno de los hitos iniciales y más ilustres del periodismo peruano y en Jaime Bausate y Mesa y Jacinto Calero y Moreira (editores del *Diario de Lima* y del *Mercurio Peruano*, respectivamente) a los primeros periodistas peruanos propiamente dichos. Cuantos han precisado la consulta directa de los tomos de la revista limeña, hasta hace poco inasequible, la tienen ahora a la mano por la limpia edición facsimilar que comentamos. Una colección peruana de primer orden y de múltiple interés científico y cultural, de la que muchos hablaban por referencias indirectas, podrá estar ahora en contacto directo con el público, y los investigadores podrán extraer de ella una significación y un mensaje en muchos aspectos vigentes.

Por lo demás, para el estudio detenido del *Mercurio Peruano* contamos con una bibliografía abundante y valiosa. Hay estudios generales sobre el pensamiento del siglo XVIII y la filosofía de la Ilustración, como los de Paul Hazard, Ernst Cassirer y Benno Von Wiese; las mono-

grafías medulares sobre ese periodo en el Imperio español, como las de Serrailh y Sánchez Agesta; ensayos parciales como el de Silvio Zavala sobre la repercusión del tema americano en el espíritu francés del XVIII, el de Withaker y otros escritores norteamericanos sobre diversos aspectos del enciclopedismo en Hispanoamérica; biografías amplias que abarcan la problemática de la época, como la magnífica que Marcelín Defourneaux ha dedicado al limeño Pablo de Olavide, arquetipo hispánico de los afrancesados; los ensayos de Patricio Peñalver Simó y Ricardo Krebs Wilckens, sobre el pensamiento de Jovellanos y Campomanes, respectivamente; la obra abundante de revisión de la historia del Imperio español en los periodos de Carlos III y Carlos IV, de historiadores como Vicente Palacio Atard, Vicente Rodríguez Casado y Carlos Corona Baratech. Dentro de ese cuadro general de época, que por cierto ha modificado considerablemente las conclusiones generales de las principales síntesis del siglo XIX, es posible emprender hoy con mejores elementos de juicio el análisis del contenido del *Mercurio Peruano*. Ampliando las apreciaciones generales y las reseñas de Riva-Agüero, Belaúnde, Vargas Ugarte, Basadre, Porras y los trabajos sobre el periodismo y el ambiente peruano del XVIII y la doctrina de los Precursores, como los de Jorge Guillermo Leguía, Ella Dunbar Temple y José de la Puente Candano, podemos citar algunas monografías, de útil consulta para el estudio concreto del *Mercurio*. Se pueden señalar entre otros, los ensayos de Augusto Salazar Bondy sobre *Hipólito Unánue y la polémica sobre América y La Filosofía de la Ilustración en el Perú*, que precisan la vía media que siguieron los ilustrados criollos, entre revolución y tradición, entre regionalismo y ortodoxia católica, transitando por el mismo camino de sus maestros y modelos peninsulares. El artículo de Armando Nieto Vélez, *Notas sobre el pensamiento de la Ilustración en el "Mercurio Peruano"* registra las principales citas que aparecen en el *Mercurio* de la Enciclopedia y de los principales ideólogos de la ilustración, franceses sobre todo. Acerca del tema concreto de *El Mercurio Peruano y la Revolución Francesa*, hay un interesante trabajo de Guadalupe Castañeda Doig. Pero interesa especialmente la lectura del capítulo dedicado a los Amantes del País del libro de Pablo Macera *Tres etapas en el desarrollo de la conciencia nacional*. Macera hace allí el estudio hasta ahora más detenido sobre la ideología del *Mercurio*. Considerando con buen criterio los escritos de la revista como la expresión de un movimiento generacional, precisa la posición de los mercuriales ante temas tan interesantes como la defensa de la función social de la inteligencia, la fundamentación del patriotismo, las coincidencias y los disentimientos con la Ilustración, la actitud ante la naturaleza y la ciencia, la visión de nuestra Historia, el pensamiento pedagógico y económico. La edición facsimilar facilitará ahora la empresa de estudios y monografías más amplios, como el de Julio Le Riverend Brusone,

por ejemplo, sobre *Las ideas económicas en el "Papel Periódico de La Habana"*.

En estos cuatro primeros tomos del *Mercurio*, correspondientes al año 1791 y al primer cuatrimestre de 1792, la revista adquiere su fisonomía característica y alcanza su máxima calidad. Junto al primer artículo *Idea general del Perú*, generalmente atribuido a Hipólito Unánue, a las *Introducciones* de los tomos II, III y IV y la *Disertación histórica* sobre el comercio en el Perú, de Baquijano y Carrillo, al *Informe* de Rodríguez de Mendoza sobre la reforma de los exámenes en el Convictorio de San Carlos, aparecen ya en estos 138 números otras contribuciones al conocimiento de los diversos aspectos de la realidad peruana que confieren su tono peculiar a la revista: los primeros ensayos de historia institucional peruana, ensayos sobre la metalurgia y los caminos, calendarios, las primeras pintorescas estadísticas, las traducciones poéticas, los informes de expediciones científicas, los vocabularios peruanos especializados, los informes meteorológicos, las fábulas literarias, las disertaciones económicas, geográficas y de ciencias naturales, los discursos y apologías sobre temas morales y filosóficos, las crónicas y descripciones sobre los aspectos más típicos y variados de la vida urbana, las cartas de los lectores con sus conatos de polémica, las tablas-astronómicas, los cuadros demográficos y de rentas fiscales, las noticias sobre las misiones, los valiosos mapas y planos (como el de Fr. Manuel Sobreviela sobre el curso de los ríos Huallaga y Ucayali y la pampa del Sacramento) y toda la literatura, en fin que hace de esa revista la más característica expresión del humanismo peruano en el siglo XVIII.

Al lector peruano de 1965 conviene señalarle, como se hace en la breve nota introductoria, las vigencias y la modernidad de una revista escrita por un grupo de compatriotas hace más de 170 años. La empresa de la formación e integración de nuestra nacionalidad no ha concluido, por cierto; incluso hoy tiene una dinámica insospechada para los hombres del viejo *Mercurio*. Pero el conocimiento de la realidad que esa empresa requiere tiene en la publicación de las postrimerías del s. XVIII uno de sus hitos más luminosos y trascendentes. El Perú de 1965 es el mismo de 1791, aunque sea distinto por tantas evidentes formas y maneras. Ese legado que los hombres del *Mercurio* amorosamente quisieron reunir e inventariar en las páginas de su revista, es irrenunciable, no empuja la ingenuidad y la superficialidad que en veces lo limita. Como lo es, sobre todo su empeño de convertir en acción transformadora y constructiva el pensamiento y la reflexión. Por eso podemos concluir, con Carlos Cueto Fernandini, que efectivamente, "el *Mercurio Peruano* es uno de los caminos que conducen al Perú permanente".

CESAR PACHECO VELEZ.

Notas sobre José de Orejón y Aparicio, músico peruano del siglo XVIII

EL PRESBITERO Licenciado don José de Orejón y Aparicio: cantor, organista, compositor y Maestro de Capilla de la Catedral de Lima, fue indudablemente la figura musical peruana más importante de la era colonial. Su inspiración, su ciencia y su entonces inigualado talento de organista, hacen de él el primer músico peruano de nacimiento cuyo nombre merece indiscutiblemente los honores de figurar en cualquier enciclopedia o diccionario universal de música.

*

En Huacho, por los años de 1706, nació José, de la unión legítima de don *Esteban de Orejón con doña, Victoria de Aparicio y Velasco*. Su fecha de ingreso en el Coro de Música de la Catedral de Lima está fijada en el Decreto arzobispal¹ que transcribo a continuación².

"En la ciudad de los Reyes, en Dos de Diciembre de mil setecientos y quinze, el Illmo. sr. Dr. Don Antonio de Soloaga, mi sr. Arzobispo de Lima, del Consejo de Su Magd., Dijo que por quanto por muerte de Don Bonifacio Chillón de la Daga, estan corrientes ciento y cinquenta ps. que gozava de renta de la fábrica desta Santa Yglesia de músico tenor, y combiene nombrar un músico Tiple, para la Capilla de la Cathl. Atendiendo a que en Joseph de Orejón Aparicio y Velasco concurren las circunstancias de voz y destreza para el dicho ministerio, Le nombramos (y) nombró, por tal músico tiple, por vía de Gobierno, y le asignó cien pesos de los ciento y cinquenta referidos, con los cuales le asistirá el Mayordomo Dn. Domingo de Argandoña de la renta de dicha fábrica, en cada un año, con la calidad de que si perdiere la voz no ha de gozar de la renta referida. Y los cinquenta restantes, cumpliendo a los ciento y cinquenta, se le asignan a Juan de Dios de Inojosa, contralto, De que tomará la razon el contador de la Igllesia, por lo que toca a uno y otro punto, en virtud deste autó que sirve de Despacho en forma, y lo firmó."
———"Antonio, Arzobispo de Lima" —— "Ante mí" —— "Juan de Molina".

No habiéndosele perdido la voz, pero mudada sí, conservó el joven José una plaza en el Coro de Música, pues aparece su nombre en una planilla de salarios correspondiente al año de 1724, si bien con el mismo sueldo, ya con calidad de contralto³.

1 ACL.4. (Archivo de la Catedral de Lima / Papeles varios encuadernados); T. II, sin foliación.

2 Para la comodidad de la lectura, no he creído necesario conservar siempre la ortografía de época en la transcripción de los documentos auténticos que iré transcribiendo.

3 ACL.3. (Libros de cuenta de la Fábrica); L. 28, sin fol.

El año siguiente falleció *Juan de Peralta*, organista principal de la Catedral; tocole a Orejón acupar interinamente esa plaza, desde el 11 de mayo hasta el 28 de junio siguiente, día en que vino a tomar posesión del puesto fray *Joseph de la Madre de Dios*, organista segundo de la Capilla ⁴. Volvió entonces José a su plaza de cantor, y es por esos mismos años que vistió el hábito eclesiástico. En septiembre de 1730, presentóse a oposición para la obtención de la plaza de sacristán mayor de la Iglesia de Pisco ⁵, no habiendo conseguido sino el tercer lugar en la lista de los postulantes elegibles. Mas a nadie sorprendió que los señores capitulares hubieran preferido nombrar a otro de los contendores, pues es obvio que no quería el Cabildo privarse de los servicios de un músico tan competente como lo era Orejón.

Habiendo fallecido el organista mayor fray Joseph, en septiembre de 1742, acordó el Cabildo Metropolitano, en su sesión del 3 de octubre siguiente, "*se pudiesen Edictos para prover este officio*", y el martes, 9 del mismo mes, verificose el concurso: ningún organista se atrevió a enfrentarse con Orejón. Dice así el acta del evento:

"Compareció Don Joseph de Aparicio, Presbítero, y fué examinado y aprobado, assi en el acompañamiento, como en la composicion, y canto llano, y nominado por todos los votos, y por único opositor, por no haberse opuesto otro alguno, en consideración de su destreza y aptitud."

No apuntó el secretario del Cabildo, en la dicha acta, el nombre de los examinadores, siempre presididos por el chantre. ⁶

Las rebajas en los salarios de los empleados de la Catedral limeña efectuadas por los años de 1724 ⁷ y de 1737 ⁸ no habían sido perdonadas a los organistas, pero las mejoras que, según opinión de Orejón, experimentó en los años siguientes el tesoro de la Fábrica metropolitana, fueron motivos para que don José enviara al Cabildo catedralicio dos dilatados memoriales muy bien documentados, y lo suficientemente culteranos y enérgicos a la vez, como para ser considerados atentamente por los señores capitulares.

El 7 de mayo de 1745, mandó el Cabildo ⁹ informara el contador sobre el recurso que transcribo a continuación, el cual, al igual que el

4 Ibid.—Es extraño que el interinato no haya sido desempeñado por el organista segundo, como era costumbre. Cualquiera haya sido el motivo de esa anomalía, fue para Orejón un reconocimiento tácito de su pericia.

5 ACL.1. Acuerdos Capitulares); T. II, fol. 20 v.

6 ACL.1.; T. XI, fol. 3 v. (tercera foliación).

7 ACL.3.; L. 28.

8 ACL.4.; T. 7.

9 ACL.5. (Papeles varios, sueltos).

original del papel copiado luego y firmado por el mismo interesado pocos días después del primero, está muy deteriorado por la humedad, lo que hace sumamente difícil la lectura de ambos documentos, pues gran parte de la escritura está borrada. He aquí copia de los textos a que me refiero.

“M. Ylles. Señores”

“Don Joseph de Orejón, y Aparicio, Presbítero, organista mayor propietario de esta Sta. Ygla. Metropolitana, como mas haya lugar en derecho, pareco ante VS. = y Digo, que siempre y de Immemorial Tiempo ha sido costumbre, que el sujeto, que ha servido este cargo se le contribuía, por razon de su trabajo, y asistencia a la Yglesia, la renta de quinientos y cinquenta ps. en esta forma: trecientos que se le pagan por la Mesa Capitular, de las rentas Decimales, en cuia parte no ha avido excafcación, y los han percebido mis antecesores, sin novedad; Doscientos y cinquenta que se sacan de lo perteneciente a la fábrica para el cumplimiento de este Salario, con más ochenta ps. que de este propio ramo se dan para que pague el ejersisio del que alsa los fuelles del órgano, y en estos trecientos y treinta ps. ha avido una conosida disminución, en grave perjuicio de los que han servido este empleo; Porque a Don Juan de Peralta, se le quitaron ochenta ps. y habiendo por su muerte ocupádolo Frai Joseph de la Madre de Dios, se le rebajaron cinquenta, de modo que ha venido a quedar el salario, por razón de la fábrica, solamente en doscientos pesos, sin que deba extrañarse que no se haya hecho recurso, ni representación sobre el particular, pues por lo que mira al dicho D. Juan, se omitió sin duda por sus dilatados accidentes, y que estos no le derían lugar para usar de su derecho, y por lo que toca al dicho Fray Joseph, tampoco lo executaria por ser un sujeto, que no necesita de dispensa y tolerancia, por su estado regular, y en la realidad de lo dicho, y de ser cierto el referido salario de los seiscientos ps. (?) con el destino, y distribución que va explicada, no se puede poner duda, y consta por la certificación que en devida forma presento; Y considerando que hallándose oi el salario reducido a solos quinientos pesos, siendo presiso que de ellos salga la cantidad que se paga al que se aplica a los fuelles¹⁰, me veo en graves estrechese asi para mi manutencion, y decencia que pide mi estado, y la continua Asistencia a la Yglesia la que siendo indispensable todo el año, a mañana y tarde, se hace también imposible solicitar remedio a mis urjencias de orto modo, así por la tarea, y ocupación requerida, como por la indecencia en que incurriera y prohibición canónica que comprehe de y sujeta a los eclesiásticos a que no se mezclen en profanos intereses, y mas cuando es notoria mi aplicación, desbelo y cuidado con que sirbo y he servido por espacio de treinta años, sin que en estos haya tenido mas premio que el insesante trabajo con que me he dedicado para que no se ponga la mas leve nota en mi proceder (?) se haya extrañado mi puntualidad, no solo la que ha sido de mi obligación, sino tambien (?) (cuando ?) no la he tenido, pues en innumerables ocasiones (?) al Canto llano regenté la capilla por ausencia del maestro de ella, supliendo su falta en servicio y culto de la Yglesia; he compuesto varias obras que

10 Un moreno tradicionalmente.

se han cantado en distintas funciones, hasta tocar el órgano en
 (?) en tiempo que no estaba a mi cuidado este trabajo, lo que fuera de ser notorio, acredita el examen riguroso que dí para entrar en él, cuyos méritos eran bastantes para haver pretendido otra remuneración mas util y menos laboriosa, que he excusado, porque la Yglesia no experimente nesecida de sirviente en quanto deste ministerio, y por el amor con que la he servido desde edad de nueve años, y ya que mi deseo es permanecer en el mismo empleo sin aspirar a otro asunto, a lo menos no puede dejarme de servir la piedad que siempre practica con sus Ministros, para que del ramo de la fábrica se me reponga el salario íntegro de los trecientos y treinta pesos, que se ha practicado inconcusamente en la forma contenida en la certificación presentada, mandando a su Mayordomo me los satisfaga como se acostumbra con los demás salarios, que ademas de no reducirse mi súplica a solicitar aumento, sino es que se entere, lo que se ha estilado; puedo asegurar, con rendida veneracion, y aun mortificado, que si aun esto pretendiera, y solo obstigado de faltarme muchas veces para lo presiso y atormentado de mis repetidos conflictos, me expongo por medio tan justo a la pretención de mi alivio; que si lo consigo, reconoceré una charitativa resolución, y de nó, quedaré gustoso, y advertido, de que la Providencia de VS. contiene el más acertado dictamen; en cuiá atencion =”

“A VS. pido y suplico haya por presentada la dha certificacion, y en virtud de las justas y piadosas causas que representa, se sirva de dar la providencia que llevo pedida en este escrito, que fuera de la justicia que contiene sera su proveida gracia, que espero lograr del recto y santo Gobierno de VS”.

(Firmado:) “Dn. Joseph de Orejón y Aparicio”

El informe del contador *Joseph Bernal*, firmado el 13 mayo del mismo año, es una confirmación total, clara y concisa, de todo lo expresado por Orejón, pero agregó en su respuesta el informante que no fue “otra la causa de las expresadas rebajas que la gran decadencia en que se conocían las rentas de la Fábrica” (en aquellas épocas de 1724 y 1737). De esa opinión, no solicitada, pero que llegaba inesperadamente a su hora, se valió don Joseph para alimentar un nuevo papel, fechado el 1º de junio siguiente, en que aclara puntos no tocados en su solicitud anterior, pero que debieron mover la conciencia de los Señores Capitulares. Va en seguida copia de ese documento —más deteriorado aún que el precedente— con que defiende firmemente nuestro organista la legitimidad de sus derechos.

“M. Ylles. Señores”

“Don Joseph de Orejon y Aparicio, Presbítero, organista mayor de esta santa Yglesia Metropolitana, como mejor proceda de derecho, paresco (?) y Digo: que habiendo presentado a la benignidad de Vs. escrito pidiendo que teniendo presentes en su alta comprehencion, y justificado (?), las razones y fundamentos en él deducidos, v que parece persuaden con alguna eficacia, a que se me satisfaga inte-

gramente el salario de seiscientos y treinta ps., por el cargo del organo, que sirvo, se sirvió VS., con mexor acuerdo, y mas seguro dictamen, de mandar por el Contador de esta Sta. Ygla. informasse sobre las rebajas que ha padecido esta renta, y en caso de constar los motivos por que se hicieron los expresasse, y con efecto visto este Decreto, y providencia por el referido Contador, cumplió con lo mandado, reduciéndose su informe a lo mismo que mi rendida veneración expuso a la superioridad de VS., siendo tan puntuales las circunstancias, y hechos sobre que informa, que no varian, ni aun en los ápices contenidos en mi citado escrito de suerte que reduciéndose el Decreto de VS. a dos partes, una sobre la instrucción de las rebajas y otra sobre las averiguaciones (?) que para ellas precedieron; en la primera no ocurre la menor duda respecto de que consta por el informe habersele rebajado a Dn. Juan de Peralta, por el año de mill setecientos veinte y quatro, en que servía el empleo de organista mayor, ochenta ps. que se daba por el jornal del que alza los fuelles, y otros cinquenta que se mandó rebajar por el año de setecientos treinta y siete, al Pe. Josseph de la Madre de Dios, con que en quanto a (?) hechos, no puede ofrecerse el menor reparo a cuenta de la autoridad (?) y sin disputa (?) mira a la segunda parte del informe (?) que tubieron a la expresada rebaja, informa el contador haver sido (?) solo conviene a saver la decadencia en que estaban las rentas de la fábrica (?) que oi no puede servir de tropiesso, ni embarazo a mi pretencion, por que lo primero es que en los tiempos pressentes no consta que las rentas de la fábrica experimenten el propio atrazo que el que si reconosco en los passados años de veinte y quatro o treinta y siete, y todas las veces que no existen las propias causas, no deben perpetuarse sus efectos, y lo segundo, y que aclara mas lo antecedente, consiste en una demostracion palmaria, y ebidente, la decadencia que en tiempos antiguos ocasionó estarebaja no consistía en disminucion de las rentas, o perdidas de ellas, sino en la falta de asistencia a sus cobranzas, y algun descuido que se hace presumible en los gastos presisos de la Ygla., porque aunque los administradores antecedentes se han portado con integridad notoria, no obstante, como estos, por sus indispensables ocupaciones y otros laboriosos empleos que exercian en servicio de la Ygla., no podían personalmente atender al cargo de la fábrica, se veian obligadas a valerse de distintos sujetos que les cuidassen de cada efecto y incumbencia, a que les (?) su impossibilidad, y estos como no tenían quien les (?) les daba mui poco por su baja naturaleza de (?) y a sus mayordomos, elegian estos duplicar o triplicar (?) asi por serles imputable esta confianza, como porque (?) podrá ejecutarlo a su cobranza, y esta se hacia (?) recompencion de los sujetos, ni menos havia de por (?) estas pérdidas por descargo de sus quantas (?)”

“Pero hoy que el presente nos da mayor crédito a (?) procedimientos pues la exactitud, desbelo, prolixidad y desinterés se porta, no excusando lo mas decente en beneficio de la (?) a fraude en lo mas corto, siendo su anhelo (?) lo acredita hacer de los fragmentos y menudencias (?) en desempeño de su obligacion y expecial zelo con que (?) que corrobora lo dicho, por dos razones, la primera (?) ahora tan lexos ha estado de sacar (más de cinco líneas ilegibles)

y por consiguiente no subsiste la causa de las rebajas y se hace mas de equidad y de justicia el reintegro de mi renta=

"Aun todavía pudiera embarazarlo un reparo, qual es el de algunos manuales y emolumentos que logro en la Ygla., pero esto no (?) respecto de que fuera de ser mui cortos, no son efectivos sino accidentales, y mal puede hombre alguno, con lo que consiste en contingencia, subvenir a sus urgencias, ni servir de sufragio al diario sustento, por sus decencias, y otros inexcusables gastos que no admiten dilacion, ni esperan lo contingente para su remedio, y como quiera que para todo lo dicho se nesesita de seguridad, y en estos emolumentos, no la hay, no se le pueden dar título de renta; de suerte que por todas razones fundo en la benigna piedad de VS. mi pretencion, sin que los combencimientos expuestos sirban de apoyo, ni las reflexiones de eficacia, porque lo mas poderosos para mi obediencia es el dictamen de VS. y lo más fuerte para mi aprecio, es su gracia, por tanto"

"A VS. pido y suplico que en vista del referido informe se sirva de mandar hacer como tengo pedido en dho mi escrito, por ser justicia que pido &a."

(Firmado:) "Dn. Joseph de Orejón y Aparicio"

Los argumentos, lógicos, aunque severos, del organista mayor, obligaron al cabildo a recurrir ésta vez al ecónomo, a quien pidieron los señores hiciera una relación del estado en que se encontraba el tesoro de la Fábrica, esto es con la evidente intención de solucionar el asunto de una u otra forma. He aquí lo que fue contestado al respecto, y aparece en la misma solicitud de Orejón:

... "Obedeciendo al Mandato de VS. en que se sirve de ordenarse por el Decreto de arriba de 1º de este presente mes, que informe sobre el estado en que se halla la fábrica interior de esta Sta. Yglesia de mi cargo; debo decir a VS. que soi Deudor a la fábrica de algunos pesos; y en quanto al estado de su renta anual, ago juicio, poco mas o menos, es de ocho mil y setesientos pesos; que es quanto puedo informar en este particular, para que VS. pueda haser el juicio bastante; y mande lo que tubiere por mas combeniente; y tendrá su devido cumplimiento. Lima y Junio 3 de 1745."

(Firmado:) "Dn. Simon de Berrogaray"

El parcialmente feliz resultado de este intercambio de memoriales y de informes aparece en el acta del cabildo habido el jueves, 8 de junio siguiente, en la cual puede leerse lo que transcribo inmediatamente: "vista la representacion hecha por Don Joseph de Aparicio, se le añadan los cincuenta ps. de la última revaja por el tiempo de su vida, atendiendo a su particular pericia, y que no sirva de exemplar." Y recién a partir del 28 de enero de 1754, le fueron restituidos los ochenta pesos destinados a pagar los servicios del "fuellero", y esto "de consentimiento del Sr. Arzobispo", lo que confirma que el organista se había dirigido al

Prelado, para obtener lo que se le había negado hasta entonces¹¹. Pero al Cabildo Metropolitano no le agradaba mucho que los Ilmos. Señores Arzobispos intervinieran abiertamente en los asuntos administrativos y económicos de la Catedral, así como en el nombramiento del personal de la Metropolitana, y particularmente en el de los músicos de su Capilla. Sobre este particular, mucho se ha escrito y se habló de las agrias desavenencias que acidularon las relaciones entre las autoridades eclesiásticas de la Primada del Perú (y todas las demás autoridades principales, políticas y otras, incluso el virrey) y el Ilmo. Señor Dr. Dn. *Pedro Antinio de Barroeta y Angel*, arzobispo de Lima, durante los años 1751-1758¹². No es oportuno entrar aquí en pormenores sobre los particulares, pero si es dable preguntarse si la protección que le brindó en 1754, aquel Prelado luchador y combatido, ilustrado en asuntos musicales, no tuvo sobre el porvenir de Orejón una influencia refrenante. Guardémonos de conjeturas que podrían ser atrevidas, y constatemos los hechos.

En la sesión de cabildo del lunes, 8 de diciembre de 1760.

*"dixo el Sr. Arcediano se hallava vacante el cargo de Mro. de capilla de esta Sta. Ygla. por haver fallecido Dn. Roque Zerute¹³, y haviéndose de nombrar persona idónea, que lo sirva, dixeron los Señores que interin se dá parte a su Sa. Yllma., que se halla en la vissita, nombraban por Mro. de Capilla interino, con mitad de renta, al Lizdo. Dn. Joseph de Orejón y Aparicio, primer organista de esta dha Sta. Yga."*¹⁴

¿Porque un nombramiento interino, tratándose del más valioso y celebrado músico que viviera en la ciudad de los Reyes por aquellos años? ¿Porqué asignarle la mitad de una renta que solía pagarse a prorrata mientras durara el interinato? No sé si fueron formuladas esas preguntas por el interesado, pues ninguna respuesta a ellas aparece en las actas que he leído, Por lo tanto, es de presumir que don José, resignándose momentáneamente, aceptó aquel truncado nombramiento que, felizmente para todos, no le quitaba su plaza ni su sueldo de organista mayor.

Después de algún tiempo, quiso Orejón asegurar su situación, y pasar del interinato a la propiedad. Con tal motivo dirigió a los señores capitulares una petición que fue leída durante el cabildo del miércoles, 15 de julio de 1761. En dicho recurso pide el maestro huachano se le nombre definitivamente en el puesto de director de la Capilla, lo que implicaba el reconocimiento del sueldo completo que correspondía a la plaza. *"Mandaron los ss. qe. pr. ahora no ha lugar la pretención, y que*

11 ACL.A.4.; T. 8.

12 *"Memorias de los Virreyes"*. Lima, 1859; T. IV, pps. 8, 13, 16 y 298.

13 *Ceruti*. Violinista y compositor genovés.

14 ACL.1.; T. 12, fol. 107 v.

continue en la conformidad",¹⁵ ¿Porqué insistirían los Señores en prolongar, fuera de costumbre, el interinato en la plaza mayor de la Capilla de Música, debilitando con este procedimiento la autoridad del maestro? Lo ignoro, y habrá que esperar año y medio para obtener una razón que justificara aparentemente la actitud del Cabildo.

En su junta del viernes, 7 de enero de 1763, acordaron los señores capitulares que en vista de la necesidad de una mayor cantidad de dinero que la prevista para la refacción del presbiterio, "se señalase para este efecto la renta del Mro. de Capilla de esta Sta. Yglesia, que se halla bacante, e igualmte. la de los Músicos qe. no se han probeido"¹⁶. Se trataba evidentemente del medio sueldo del maestro Orejón, pues el "aderezo" del presbiterio no había empezado aún cuando fue nombrado el organista mayor director interino de la Capilla.

Por fin, durante la sesión capitular del lunes, 9 de abril de 1764, "dijo el Sr. Dean, se havian congregado para elegir Mro de capilla, y haviendo conferido (los señores cabildantes) Por todos votos fue elegido el Lizdo. dn. Joseph Orejon y Aparicio, y mandaron los sres. se le libre el titulo en forme"¹⁷. Mas no gozó mucho tiempo don José de los totales beneficios del puesto mayor del Coro de Música Metropolitana, pues el 24 de septiembre siguiente, acostado en una celda de la enfermería del convento de San Francisco, dictaba su testamento que, "por la gravedad de su accidente" (?) ni siquiera pudo firmar. Mucho y largo tiempo sufrió el maestro, y no reasumió sus funciones en la Catedral. Recién puso fin a sus males la muerte, en los primeros días de mayo de 1765¹⁸.

*

Resultados de mis averiguaciones sobre los antecedentes familiares de don José de Orejón son los nombres de algunos de sus parientes cercanos, que transcribo a continuación.

—"*Nombro por mi universal heredera a mi Alma.* (Hermana?) atento que no tengo otros herederos forzosos", mandó por testamento. Queda desgraciadamente ilegible el nombre de dicha hermana, que bien podría ser la siguiente.

15 ACL. 1.; T. 12, fol. 159.

16 Ibid.

17 ACL. 1.; T. 12, fol. 165.

Pretende *Andrés Bolognesi* en una solicitud (ACL. 4.; T. 13) que Orejón obtuvo el título de "*Maestro de Capilla general*", función que habría puesto a todas las Capillas de Música eclesiásticas de Lima bajo su jurisdicción técnica y administrativa. No he leído en ningún documento del archivo catedralicio, ni de otra parte, háyase expedido alguna vez semejante nombramiento.

18 ACL. 1.; T. 12, fol. 3.

—*María Teresa Aparicio y Orejón*; fue enterrada en San Francisco el 13 de noviembre de 1789. Días antes había testado ante Gervasio de Figueroa ¹⁹.

—*Gabriel de Orejón y Aparicio*; seise de la Catedral limeña, desde los años de 1718 hasta el 16 de agosto de 1723 ²⁰.

—*Sebastián de Aparicio Velasco* (hermano probable de la madre de Orejón); viudo de doña Cavañas, volvió a casar, el 9 de mayo de 1705, con doña María Vasquez Gaytan, cacica del pueblo de la Barranca (sic), viuda de Pablo Fernández Collquihuana (o Collquirana) ²¹.

—*Martina de Aparicio y Velasco* (tía probable de Orejón); viuda, en 1702, del capitán Francisco Texedor Castillejo ²².

*

En una "*Nómina de los Papeles de Música servibles que tiene esta Santa Yglesia Metropolitana de Lima*", redactada en 1809 o 1810, por *Andrés Bolognesi* ²³ están apuntados los títulos de las composiciones de Orejón que por entonces pertenecían al archivo de música catedralicio ²⁴. Entre aquellas obras hay Misas, Pasiones ²⁵, obras religiosas diversas y una cantidad de villancicos desarrollados. La mayor parte de esas composiciones pueden ser consultadas todavía en el citado archivo.

José de Orejón no solamente fue muy aplaudido en vida, pero celebrado e interpretado después de su muerte, en Lima y en otras capitales coloniales.

En su "*Carta sobre la Música*" ²⁶, don *Toribio del Campo*, quien mucho conoció a Orejón y fuera tal vez su alumno, escribe lo siguiente:

"el huachano Nebra ²⁷, *trasladado en el Licenciado D. José Orejón de Aparicio, bajo de cuyos dedos era animado el órgano: al que prestaba articulación en el séquito de la salmodia, y en el que con la variacion*

19 Archivo de la Parroquia del Sagrario / Defunciones (APS. 3.); T. 9, fol. 197 v.

20 ACL.3.; T. 27, fol. 13.

21 Archivo de la Parroquia del Sagrario / Matrimonios (APS. 2.); T. 8, fol. 19 v.

22 Archivo Nacional del Perú. Legajo Marcos Vera Pizarro; 1700 /04, fol. 229 v.

23 Maestro de Capilla de la Catedral; padre del Héroe de Arica.

24 ACL.4.; T. 13, sin fol.

25 Algunas revisadas por el entonces organista mayor de la Catedral limeña, presbítero Melchor Tapia.

26 *Mercurio Peruano*, del 16 de febrero de 1792 (T. IV, p. 108).

27 Organista español remarcable y renombrado compositor de música religiosa del siglo XVIII.

de sus registros hacía por sus órdenes la imitación de instrumentos, animales y elementos”.

Más lejos agrega:

“Toco en mi amado Aparicio: éste reparó los descaminos de Ceruti en algún modo, y aprovechó tal cual rasgo de melodía que á este se deslizaba. Se elevó sobre todos, particularmente en los cantos de la Iglesia. Quedan de él varios himnos, misas, salmos, y un cántico al Sacramento, que empieza: Adórote, verdad incomprensible, digno todo de un elogio; hasta que vimos y oímos las obras de Terradellas, y del inmortal Pergolesi.”

Manuel de Mendiburu anota en su Diccionario ²⁸:

“Fué inteligentísimo organista, y se cree que en el siglo pasado ningún le excedió en conocimientos y destreza, no sólo en el Perú, sino en España.”

Esa mezcla de alabanzas culteranas y de verdades comprobadas refleja claramente la elevada y justificada opinión que se tenía del organista y del compositor.

Discípulo a no dudarlo del aristocrático Maestro de Capilla de la Catedral de Lima Don Tomás de Torrejón y Velasco (1644-1728), Orejón adquirió una sólida base técnica que le permitió hacer resaltar la claridad de su escritura siempre flúida, la movilidad de su armonización y de sus modulaciones inesperadamente atrevidas a veces, y sus sabias combinaciones polifónicas. La gracia distinguida, la melancolía llena de emoción, la bravura en no pocos casos, y la nobleza de sus recitativos, son las cualidades esenciales de su númen melódico ²⁹.

Dos siglos ha, exactamente, que falleció este magnífico y olvidado maestro huachano del barroco. Es de esperar que las instituciones peruanas competentes se impongan el patriótico deber de hacer posible la divulgación de sus obras que figuran entre las más antiguas que se hayan escrito en el Perú, y entre las más valiosas que se hayan compuesto en la América hispánica.

ANDRES SAS

²⁸ Manuel de Mendiburu: “Diccionario Histórico-biográfico del Perú”; Lima, 1932/35.

²⁹ Un análisis técnico escudriñado (y merecido) no cabe en estas páginas.

Una gran exposición de Arte Prehispánico en el *Museo de Arte* de Lima

SI UN extranjero de paso por Lima, interesado en el arte del Perú antiguo, nos pidiera le indicáramos una muestra representativa que le permitiera estudiar en poco tiempo y en un mismo lugar algunas de las obras más excelsas de los distintos períodos y regiones y que le diera una visión general tanto de la cerámica y la escultura como de la textilera y la orfebrería —para limitarnos a las artes en que han ganado más prestigio nuestros antepasados remotos—, no sabríamos a dónde dirigirle. Los museos nacionales y las colecciones privadas poseen abundantes y valiosísimos tesoros de arte precolombino, pero ninguno podría ofrecer el panorama amplio en que estuvieran presentes las expresiones más características de unas y otras épocas y de cada una de las artes, mayores y menores. El lapso es demasiado largo —siglos cuando no milenios—, la formación de colecciones esporádica e irregular, la multiplicidad de culturas o estilos demasiado grande, los nuevos hallazgos demasiado frecuentes para que una sola de las instituciones que sostiene el Estado o para que un solo coleccionista particular (por mucho empeño y dinamismo que pusiera, para no decir nada de las ingentes sumas de dinero necesarias) consiguiera abarcar todos los aspectos sin dejar vacíos notables y ofrecer una muestra realmente representativa. Muchas piezas notables, además, hace tiempo salieron del país y no habría manera de reemplazarlas. El Estado, por otro lado, aun no ha reconocido el lugar que el Arte ha tenido, y sigue teniendo, en toda comunidad civilizada y no le presta el apoyo y la protección que le corresponde. Los museos nacionales han vegetado así, pobremente dotados cuando no completamente abandonados.

Feilzmente en los últimos tiempos parece insinuarse cierto cambio en la actitud de pequeños sectores de las esferas oficiales y en minúsculos grupos de ciudadanos particulares amantes de las artes. Unos luchan denodadamente por obtener que las autoridades pongan mayor interés en preservar los restos de nuestro pasado artístico y por que se den las facilidades necesarias a fin de que sean expuestos convenientemente. (Y sería mucho pedirles que en las circunstancias actuales trataran también de hacer comprender que el arte ha sido siempre uno de los más fieles reflejos de la espiritualidad de un pueblo y que un pueblo que no se reconoce en el arte de su pasado y que, sobre todo, reniega de su arte contemporáneo, es un pueblo enfermo, diríamos casi: un pueblo sin alma). Otros suman entusiasmos y recursos y fundan organismos con fines específicos de

fomento y difusión de las artes. Como ejemplos más saltantes en nuestro medio de esas agrupaciones desinteresadas de particulares podemos citar al Instituto de Arte Contemporáneo y al Patronato de las Artes.

No es nuestro objeto hacer una reseña de las diversas y encomiables tareas que esas instituciones han emprendido. Aquí sería pertinente recordar sólo que conscientes de las deficiencias en que nos hallamos respecto al conocimiento de nuestro pasado artístico, organizaron algunas exposiciones que nos revelaron aspectos inéditos o pocos conocidos y reunieron obras que dispersas en manos privadas nunca llegaron al dominio público. Así la primera actividad del *Museo de Arte*, creación del citado Patronato, fue la realización de una hermosa exposición de tejidos del Perú precolombino. El Instituto de Arte Contemporáneo, por su parte, como complemento de su intensa labor de extensión del conocimiento y la apreciación de las artes actuales, ha procurado en diversas ocasiones presentar exhibiciones del arte antiguo peruano que nos pusieron en contacto directo con él y nos hicieron comprobar analogías asombrosas entre ciertas manifestaciones de ese arte y los problemas estéticos y artísticos de esta época. Habrá que señalar, en especial, la dedicada a las telas pintadas (la única según entendemos que se haya efectuado hasta ahora en el Perú), la de escultura lítica y la que nos reveló por primera vez el arte de la región de Vicús.

Recientemente, el Patronato de las Artes, en ocasión del décimo aniversario de su fundación, ha iniciado una serie de actos conmemorativos. Dentro de ese programa el primer suceso notable ha sido la realización en el *Museo de Arte*, en abril y mayo, de una gran exposición de arte prehispánico en la que no sólo por primera vez se juntaron muchas notables piezas de varios de los principales museos nacionales sino también innumerables ejemplares pertenecientes a colecciones particulares, no expuestas antes nunca. Se ha creado de este modo un antecedente de importancia incalculable para el desarrollo cultural de nuestro país y para el conocimiento de nuestro cuantioso acervo artístico, con frecuencia mal expuesto, desperdigado por todo el país, en ocasiones casi clandestino y, en muchas, desconocido para la mayoría de nosotros. De aquí un como deslumbramiento y experiencia inédita y que el impacto en numerosas personas haya sido casi equivalente a la revelación primera de todo el alcance y excelencia del arte de los antiguos peruanos. Sería por ello de desear que este ejemplo no quedara sin secuela y más bien se ampliara y perfeccionara y en próximas oportunidades, a la colaboración de las entidades públicas y privadas y de las colecciones particulares de este país, se pudieran añadir además los préstamos de algunas de las hermosas obras, sin réplica a menudo en su género, que adornan grandes museos de Europa y

América, donde atestiguan del genio artístico de la antigua cultura andina. La ayuda de las organizaciones internacionales de intercambio y extensión cultural permitiría sin duda hacer realidad tal propuesta.

La tarea que el Patronato y la Dirección del *Museo de Arte* asumieron con la preparación de esta exposición era sumamente complicada y riesgosa pues planteaba incontables y delicados problemas de selección y eliminación. ¿Con qué criterios escoger entre la abundancia y diversidad de obras igualmente eminentes, raras y admirables? ¿A qué artes entre las muchas en que sobresalieron los antiguos peruanos dar relieve especial y presentar en mayor cantidad y a cuáles sólo someramente y en pocos ejemplares que no más sirvieran para dejar constancia de su existencia? ¿Cómo hacer patente un desenvolvimiento en el transcurso de siglos y cómo hacer ver que de cada período siempre se ha conservado lo bastante para una cosecha abundante de obras maestras, y no sólo una abundancia, sino también una proliferación de tendencias y estilos, contemporáneos pero diversos y hasta opuestos?

Las normas escogidas pueden ser tal vez discutidas; se pueden proponer otras alternativas, pero como primer intento de una empresa tan vasta y ambiciosa (y teniendo en cuenta el reducido personal con que cuenta para esta clase de trabajos el *Museo de Arte*) resulta casi increíble que se haya montado en tan breve tiempo una exposición de tal categoría, tan atrayente desde el primer contacto que se tomaba con ella y en la que el interés y el entusiasmo del visitante no decaían a pesar del tiempo requerido únicamente para una visión completa (pues su estudio minucioso exigía una concurrencia más asidua y prolongada). Había, como no podía dejar de ocurrir, algunos vacíos; la importancia relativa dada a las distintas artes podía no ser la más generalmente aceptable; aunque, desde luego, era disculpable la preferencia concedida al oro en detrimento de la plata y demás metales, ya que era la primera ocasión en que aparecían juntas las principales colecciones públicas y privadas —todas ellas de valor arqueológico y artístico indubitable y la mayoría de difícil o imposible acceso. También hubiera sido deseable una sección de escultura lítica, aunque seguramente en este caso hubo razones de tiempo y espacio y lo engorroso de mover algunas obras voluminosas y pesadas, sin cuya presencia no hubiera podido estimarse representativa la selección. Algunos hubiéramos deseado igualmente un conjunto más variado y numeroso de tejidos que hubiera hecho visible el lugar sin parangón que este arte ocupa no sólo en el contexto de las artes todas del Perú antiguo sino también en el del arte universal. Sin embargo, algunas de las piezas expuestas eran tan selectas y admirables que no habría que insistir en una pretensión posiblemente desmedida. En suma, la experiencia ha sido tan valiosa y aleccionadora que los reparos o preferencias individuales en

nada afectan la admiración y los elogios expresados por todos los que se han ocupado de esta exposición.

El Patronato de las Artes publicó un lujoso catálogo de la muestra y organizó en ocasión de ella una serie de conferencias sobre arte prehispánico. La categoría de los conferenciantes y la diversidad de los puntos de vista atrajeron siempre a una numerosa audiencia que no sólo quedó ilustrada con la erudición y los conocimientos arqueológicos e históricos que se expusieron sino que tuvieron además la oportunidad de gozar de verdaderas primicias tales como los diapositivos en colores de las pinturas rupestres de Toquepala que mostró el Dr. Muelle y como la primera presentación que de sus recientes hallazgos arqueológicos hizo el investigador francés F. Engel y que corresponderían a uno de los templos más antiguos del continente americano. No obstante, con pocas excepciones, durante esas actuaciones, los temas fueron tratados principalmente según criterios arqueológicos, etnológicos, históricos, literarios y aun filosóficos y sólo en muy contados casos se hizo referencia a consideraciones de índole estética o se hizo mención especial a las piezas expuestas para ilustrar las tesis sustentadas. Esto, en verdad, no era evitable y no es sino una comprobación de la gran carestía de estudios estéticos en el país, la falta de especialistas formados en esas disciplinas y la total ausencia de ayuda y fomento a las investigaciones de historia del arte y de estética, materias que, como todas las de carácter científico, no permiten la improvisación ni son frutos culturales espontáneos.

El Patronato de las Artes y el *Museo de Arte* anuncian la realización de otras exposiciones generales de arte peruano —virreinal y republicano— a las que auguramos tan calurosa acogida y un éxito tan completo como los logrados con ésta del arte prehispánico. [E.A.W.]

Crítica de Libros

FRANCISCO CARRILLO

En busca del tema poético

Ediciones de "La Rama Florida" & "La Biblioteca Universitaria"; Lima, 1965. Ilustraciones de Miguel Angel Cuadros.

Con el discreto título de *En busca del tema poético* —título que no le alabamos, pues rezuma, a nuestro juicio, ambigüedad y prosaísmo— ha publicado Francisco Carrillo un libro que agrupa, con leves variantes y alguna que otra adición de composiciones inéditas, toda su producción poética anterior (*En busca del tema poético*, 1960; *Provincia*, escrita en 1959, pero sacada a luz en 1961; *Cristo se ha llevado toda la humildad del mundo*, 1961; *Cuzco*, 1962) y la más reciente: dos nuevas y parvas colecciones no impresas antes: *Brevidad del amor*, 1963, y *Yaravies*, 1964. No se vaya a pensar, sin embargo, que los seis títulos arriba mencionados configuran uno de esos gruesos, abstrusos y temibles volúmenes a través de los cuales, de noche, desde nuestro velador, suele mudamente recriminarnos el demonio de la literatura por el exiguo tiempo que dedicamos durante el día a la lectura y hasta quizá por el vano y estúpido torbellino en que nuestra vida transcurre, tan apartada de la verdadera sabiduría y la videncia. No. El libro de nuestro dilecto amigo y colega tiene apenas 83 páginas: su

lectura no es ardua, pues tropos y vocabulario son sencillos a despecho de cierta anglomanía en la construcción de las frases. No ofrecen, pues, sus páginas, asidero al fácil y manido pretexto de la falta de tiempo para dejarlas intonasas. (Ya sentenció Gracián además que "lo bueno, si breve, dos veces bueno" y, a mayor abundamiento, "más obran quintaesencias que farragos"...) Dicho lo anterior a guisa de introducción, cábeme agregar que la poesía de Carrillo aporta al felizmente variado panorama de nuestra lírica una visión doliente, entrecortada y melancólica del mundo, irónica y sentimental, alternativamente mística y escéptica, algún tanto hipocondríaca. Carrillo está en flagrante contacto con la realidad circundante y episódica, pero el color, por ejemplo, como ocurre en la obra póstuma de Vallejo y en la árida, barroca y acongojada poesía de Carlos Germán Belli, no existe para su fatigada retina; la musicalidad de las palabras le tiene sin cuidado, y de ahí la tonalidad gris de sus renglones, cortos por lo general, de una pobreza exasperante por momentos:

*Pero yo —incolore burgués— vivo en Chosica,
tengo automóvil
y me alimento bien todos los días.*

(Composición I, pág. 24)

*Quiero, pues, templar mi vida,
labrarme un porvenir,
alegrarme de inventar mi poesía.*

(Y a mi edad, pág. 35)

*Hazme, Cuzco, tu ciudadano revivido,
hermano de tus poetas idealistas,*

(IV, pág. 64)

Todo lo cual no obsta, sin embargo, para que el poeta, de pronto, en un grandioso arranque visionario, nos ofrezca (*"enfant d'une*

nuit d'Idumée", como en el célebre poema de Mallarmé) la belleza incontrastable de "Al otro lado del mundo":

*Al otro lado del mundo, allá te quiero,
posterior a la muerte, en el vacío,
con el pino deshecho y olvidado,
con el lago lejano y extendido,
con el hijo soñado en el rocío
de la flor más lejana de un planeta dormido.*

(Al otro lado del mundo, pág. 34)

No sabemos qué admirar más en esta joya lírica: si el prodigioso don de síntesis (que genera luz y calor como en ciertos raros poemas de Corbière, Rimbaud, Eguren y Paul Eluard) o las dos certeras y deliciosas consonancias c la acribia de las imágenes, que nos recuerdan los hai-kais de Basho Matsuo y que tanto por la temática (pino, lago, hijo, flor) como por la precisión, tersura y delicadeza del trazo parecen probar una neta ascendencia, en línea directa, del sutil y exquisito arte japonés. La imagen final (con el hijo soñado en el rocío/ de la flor más lejana de un planeta dormido.) la reputamos la más bella de todo el volumen.

Pero estos aciertos, ¡ay!, no son frecuentes en el libro que comentamos. Carrillo es un poeta sumamente desigual; extremadamente sensible a la *experiencia cotidiana* (pág. 63), pero negligente, de algo elástico rigor selectivo, poco afortunado en someter a punciones rítmicas o melódicas la casi siempre opaca y deslavazada materia sonora de su discurso lírico. Su más

palmaria deficiencia es una aguda escisión o fractura interior de su personalidad poética: el desacuerdo radical entre su ánimo receptiva (que intuimos ávida, porosa, delicuescente) y su premiosa facultad expresiva le ocasiona un angustioso casi irresoluble conflicto, cual es el de ajustar eficaz y victoriosamente el verbo a la intensidad de su vivencia (y no se nos escapa que tal conflicto lo viven y padecen, en mayor o menor grado, casi todos los artistas). ¡Cuántas composiciones fallidas, trucas o en estado embrionario a cambio de las escasísimas que exhiben la triunfal plenitud de "Al otro lado del mundo" o de la anepigráfica que empieza por *Amarte es como leer la Biblia*. (pág. 71)! Quizá algún crítico ceñudo, sibilino y pesimista diagnostique en forma inapelable que tales manifestaciones constituyen los síntomas patognomónicos de la impotencia creadora. Pero nosotros creemos —y sabemos que ya hemos corrido suficientemente el riesgo de ser tachados apresurada e infundadamente de dómnes in-

comprensivos o censores atrabiliarios!— creemos decimos, por encima de defectos graves pero enmendables, en la mano iluminada

que ha escrito en el silencio de una "noche oscura" el tierno, vehemente y lapidario epílogo del libro:

*¿Que hay sino el amor para cantarlo?
Los que amaron lo saben
y los que nunca amaron.*

Por ello, porque creemos en su destino poético, estimamos que ninguna actitud conviene más a

Carrillo, nuestro hermano en arte, que rechazar categóricamente esa:

*breve combinación de inapetencias
de (su) incierta convicción de poesía.*

(Composición I, pág. 24)

Porque la poesía es apetencia, entusiasmo, hambre devoradora del espíritu o, en su defecto, convicción raigal, espera abrasadora del milagro —próximo siempre, inminente— que negará dialécticamente nuestro desánimo, atonía o hastío vital. Y es también avance perpetuo, pues como tan magistralmente lo ha enunciado el gran crítico de jazz André Hodeir: "on

ne crée valablement que dans la joie de la découverte." La poesía es deslumbramiento, conquista paulatina o fulminante del hilo de oro que guía por las salas desiertas de la vida. Y esta simple verdad no la debe olvidar mi gran amigo ni poeta alguno.

Francisco Bendezu

AUGUSTO TAMAYO VARGAS

Cantata augural a Simón Bolívar

Archivo de la Palabra Poética, Nº 1 (Universidad Nacional Mayor de San Marcos: Facultad de Letras: Instituto de Literatura); Lima, 1964. Con un disco.

Bolívar es en opinión de algunos poetas que le han cantado (José Joaquín Olmedo y Pablo Neruda, verbigracia) algo más que "el rayo de la guerra" o "el Marte sin segundo" tradicionales de los poemas épicos: es la concreción visible, necesaria y casi ineluctable de América. Bolívar, desde su invicta y perdurable condición de Libertador, ha fructificado en el corazón de todos los

americanos pues más representa a un arquetipo o una idiosincrasia continental que a un ser perecedero: de ahí la vigencia sin eclipse de su doctrina y ejemplo y el que —*hic et nunc*— no conozcamos mejor elogio que comparar con Bolívar a un hombre que admiramos. Con su rebeldía, su coraje, sus decisiones instantáneas, sus grandiosos sueños y sus defectos nos encarna a los sudamericanos

mejor que ningún otro hombre: es el sudamericano por antonomasia, si bien atenta contra la verdad circunscribiéndolo geográficamente, pues Bolívar encarna con igual validez y energía a los centroamericanos y mejicanos. Formidable como el continente.

Augusto Tamayo Vargas, poeta y estudioso, también lo ha sentido así. Y en su bella, recia y metálica *Cantata augural a Simón Bolívar* (que apareció primeramente, en texto bilingüe —español e inglés— en la revista "The Emory University Quarterly", volumen

XVI, N° 1, Atlanta, primavera 1960, con los títulos de "Cantata a Bolívar" y "Song to Bolívar", respectivamente) ha puesto a contribución todo el caudal legendario del antiguo Perú para identificar poéticamente a Bolívar con Manco Cápac: así como este último, tras de salir por una de las ventanas del cerro Tampusuto, fundó el Cusco, capital del futuro Imperio, así también Bolívar (o su continuador o sucesor) surgirá míticamente de las entrañas de la tierra para venir a establecer definitivamente y para siempre la soñada anficiónia americana:

*Y un día
crecerá hacia nosotros:
infante de laurel sobre la oscura América,
con aletear y grito de pedernal herido.
Saldrá —como la arena—
por la verde ventana del padre amanecer,
brotadas en sus manos, yemas de libertad.*

Porque Bolívar —como San Martín o Juárez o Martí— son los

nombres de la esperanza de nuestros pueblos:

*en el mundo de abajo,
con el lodo y los robles,
con los huesos de malva,
con ceniza apretada y violáceos metales,
junto al maíz, la sal, el achiote y la arcilla.*

El poema consta, como generalmente la forma musical originaria, de tres partes. A lo largo de versos de variadísimo metro el poeta, noblemente, intenta articular una cosmogonía americana valiéndose para ello de superposiciones cronológicas, mitos precolumbinos y frecuentes menciones de las especies de la flora y fauna del Nuevo Mundo. ¿Lo consigue? Creemos que a medias solamente. Pero conviene no olvidar, para no

ver en mi juicio mezquindad o desmedida exigencia, que, por lo arduo del asunto, muy pocos poetas pulsan la cuerda épica en nuestro tiempo y que todavía menos poetas se proponen una meta tan colosal al iniciar una obra.

Tamayo Vargas pone al servicio de su idea germinal un verbo plástico y sonoro, másculo y encendido. Son frecuentes las imágenes de gran vuelo expresivo, como por ejemplo:

*Las islas malheridas
morían cada tarde.*

○ estotra:

Alrededor

*cantaba inmneso coro de hombres, montañas y palabras:
a la América fértil con sus trenzas graníticas,
que preñada en cien patrias alumbraba en la nieve,
en arroyo dormido o en la bruma del mar.*

Pero faltan, en definitiva, una continuidad más sostenida en la inspiración y un mayor rigor estructural. Campea, según nuestra modesta opinión, un cierto desorden imaginístico; muchas palabras parecen unirse o atraerse por las leyes magnéticas del eco antes que

por las afinidades recónditas que funden a los vocablos; el núcleo central del poema es difuso. Quedan en pie, sin embargo, dignos de loa: el cálido estro épico, el entusiasmo constructivo y viril, la inocultable emoción americanística. Y algunos versos soberbios:

el amor en las cañas, como quejidos tenues.

La "plaquette" está editada en forma pulquérrima y viene acompañada de un disco de 45 r.p.m. con fragmentos del poema recitados por el autor. (La grabación, excelente; pero echamos de menos en el texto la numeración de las páginas.) La Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, a través del Instituto de Literatura, inicia con *Cantata augural a Simón Bolívar* su colección "Archivo de la Palabra Poética". Seguirán en fecha próxima —y siempre enriquecidas

por el disco con la voz del autor— las "plaquettes" correspondientes a José Santos Chocano, José Gálvez, Alberto Ureta y, también, las de los catedráticos de Arte y Literatura que, a la sombra del claustro, cultivan la poesía: Vicente Azar, Javier Sologuren, Washington Delgado, Alberto Escobar, etc. El valor documental de la serie será, a no dudarlo, de primer orden.

F. B.

WASHINGTON DELGADO

Parque

Ediciones de La Rama Florida, Lima, 1965, 38 págs. s.n.

Washington Delgado es, dentro de la moderna poesía peruana, uno de los poetas de más neta raigambre española. Desde *Formas de la ausencia* (Lima, 1955), en que la huella de Emilio Prados y sobre todo Pedro Salinas era perceptible a la primera lectura, y pasando por las líneas isobáricas —de i-

gual presión ética— que trazan en el imaginario planeta de su creación lírica el breve y disparejo *Días del corazón* (Lima, 1957) y la seca, amarga y senequista primera parte de *Para vivir mañana* (Lima, 1959), hasta *Parque*, su última obra (Lima, 1965), que parece prolongar, desarrollar y en-

riquecer "Canción española" (segunda parte de *Para vivir mañana*), la obra poética de Delgado, dentro de la más pura tradición ibérica, describe una parábola de perpetuo acendramiento estilístico, de infatigable y victoriosa búsqueda interior, de ahondamiento sin solución de continuidad del horizonte moral del hombre.

Para muchos críticos y poetas con quienes he platicado sobre *Parque*, la última obra de Delgado representa un remanso en su producción: un peligroso y condenable estancamiento para sus más

ardientes impugnadores y, para los menos severos y pugnaces, un brillante ejercicio de estilo y nada más. No coincido con ninguno de estos dos negativos y apresurados dictámenes. El primero lo rechazo de plano: evidentemente *Parque* continúa con ritmo ascendente el beneficio de la rica veta de "Canción española". ¿Dónde, pues, el estancamiento, si salta a la vista el progreso cualitativo? Yo no veo estancamiento, ni mucho menos regresión, en *Parque*. Sus imágenes alcanzan una transparencia y una intensidad insólitas en nuestra poesía:

*Una campanilla
se deshoja y arde.
("Verde y amarilla")*

*(Ya en el aire destella
un sol niño y dorado,
casi una estrella).
("El alba")*

*Callado, el parque
alza geranios
y claridades.
("Mañana")*

*En el silencio inmóvil
cada minuto estalla.
("Serenidad")*

*El paisaje del desvelo:
luna de oro, negro cielo.
("Insomnio")*

Podemos apreciar a través de los bellísimos y casi perfectos versos citados (especialmente los ejemplos tercero y quinto) que Delgado mezcla genialmente —sabia y plenamente asimilados— el arrebatado fulgor de un García Lorca y el agudo sentimiento temporal de un Machado con el "frammentismo" preciosista (¿por qué tanto miedo a esta palabra?) de un Giuseppe Ungaretti o un Salvatore Quasimodo. No caeré,

sin embargo, por ánimo polémico, en los habituales extremos laudatorios a que tan adictos somos los sudamericanos. La unidad del libro, por ejemplo, deja que desear; los *hai-kais* constituyen rotundos fracasos artísticos, concesiones, inexplicables en un poeta riguroso, a la facilidad, la moda o el exotismo; ciertas volutas frías y barrocas así como unos pocos galicismos (miraje, pretenciosa —sic) afean

aiguas composiciones. Pero con todas estas imperfecciones menores Delgado es, sí, una de las voces más altas y puras de la joven poesía latinoamericana. No ha llegado todavía a ser un poeta absolutamente personal, como Neruda o Nicolás Guillén o César Vallejo, pero está en camino de llegar a serlo. En *Parque* Delgado ilumina y transfigura, como un fotógrafo demiúrgico, los opacos negativos de la realidad: albas, tardes, no-

*Amo la vida
y sus dones me llaman.
Dejo por testimonio
estas palabras.*

(“Poética”)

¡Benditas palabras de entraña machadiana, cargadas de serenidad y tristeza viril! ¿Cómo creer, de-

*En el aire fino
los enamorados
buscan un camino.*

*Abre la arboleda
al amor y al aire
mínima vereda.*

*Secreto sendero:
ventura del aire
o amor verdadero.*

(“El amor y el aire”)

Washington Delgado nos ha dado a todos los que escribimos poesía una lección inolvidable de grandeza. Saludo en él, gozosamente, al joven mago y maestro a

ches, estaciones, sombras, figuras, flores y cipreses.

En cuanto a la segunda opinión, recogida en mis conversaciones: “brillante ejercicio de estilo y nada más”, es menester proclamar que *Parque* es, además de eso, una obra que trasunta madurez espléndida, soltura magistral, lirismo transido y poética identificación con el mundo sensible. El propio autor lo dice en la composición inicial de su libro:

cidme, que la gracia infinita de tantos versos es hija de la árida preceptiva? Escuchad:

quien adornan, como en las con-sejas de antaño, la sabiduría y la modestia.

F. B.

S. K. LOTHROP

Treasures of Ancient America

Editions d'Art Albert Skira, Ginebra, Suiza, 1964.

Un nuevo y lujoso libro sobre las artes de la América precolombina prueba que existe un pú-

blico internacional que se interesa en las expresiones artísticas de los antiguos americanos, pero

seguramente sorprenderá a muchos, para quienes hoy en día es obvia la excelencia de esas artes, recordarles que relativamente no hace mucho esas obras estaban confinadas a los "gabinetes de curiosidades" o a los repertorios de objetos arqueológicos o etnográficos.

El autor del texto es el Dr. S. K. Lothrop, lamentablemente fallecido hace unos meses y que dedicara toda su vida al estudio de las antigüedades americanas. El mismo, en el párrafo final del libro que comentamos, escribe unas líneas que de nuevo ponen en evidencia tal hecho: la primera exposición —dice el Dr. Lothrop— en que esos objetos fueron considerados como "artísticos" fue organizada hace unos cincuenta años por el *Boston Museum of Fine Arts*. (No sería ocioso anotar que únicamente este año el Museo Metropolitano de Nueva York se animó a exponer las colecciones de arte americano que posee desde hace tiempo y a las cuales nunca había juzgado dignas de ese honor).

También hace presente el Dr. Lothrop que se debió al entusiasmo de algunos artistas de fines del siglo pasado y comienzos del actual, el que se empezara a reconocer el valor estético de las artes no europeas. Pero los esfuerzos por ampliar la apreciación de esas artes no son todavía muy efectivos, al menos por lo que respecta a la América prehispánica: innumerables son los que aun aceptándolas en general se resisten a conceder que son expresiones de arte parangonables con las de la cultura occidental. Se arguye que el propósito que inspiró las obras americanas era exclusivamente mágico o religioso y que no había, por tanto, intenciones artísticas, las cuales las añadiríamos nosotros, sus admiradores actuales.

Parece que se olvidara, al opinarse así, que también la mayor parte del arte clásico griego y romano, o del arte románico y gótico europeo era de inspiración religiosa, sin que por ello nadie se atreva a negarles carácter de obras de arte.

En su introducción, el Dr. Lothrop nos advierte que no se ha propuesto escribir "una historia de arte" y que sólo trata de presentar algunos "objetos notables" existentes en museos y colecciones privadas. En realidad, al describirlos, empezando geográficamente por el norte (en este caso, por México, pues las únicas regiones estudiadas, según se desprende de los títulos de los capítulos que damos a continuación son: "México", "Los Mayas", "La zona intermedia" —en que comprende, con los países de América Central fuera de la esfera de influencia maya, a Panamá y Colombia— y, finalmente, "El Perú"), y en orden cronológico desde los estilos más antiguos que "hubieran llegado a desarrollarse plenamente", en cada caso el Dr. Lothrop los ha puesto en vinculación, en forma sumaria pero muy ilustrativa, con las circunstancias culturales de su ambiente. Se ha basado para ello en el estado actual de los conocimientos arqueológicos y etnológicos, aunque, a veces, los resultados de estas ciencias son inciertos o controvertibles. Llevando ligeramente su enorme erudición, el Dr. Lothrop nos facilita una lectura amena e instructivo. Algunos lectores pueden extrañar no obstante las referencias bibliográficas —totalmente ausentes del libro— y los fundamentos de ciertas afirmaciones.

El esfuerzo de síntesis y comprensión ha sido enorme y puede que en ocasiones se haya resuelto en omisiones o pequeñas inexactitudes. Hemos observado en un

caso concreto que no coincide exactamente, lo afirmado al final del primer párrafo de la página 156, acerca de la duración del estilo Inca, con unas sagaces observaciones del mismo Dr. Lothrop sobre la persistencia de la influencia estilística Inca en el sur del Continente, que no sólo sobrepasó los límites de la dominación política sino ha sido comprobada en períodos muy posteriores a la caída y destrucción del Imperio. Dice así textualmente en su ensayo *Peruvian Stylistic Impact on Lower Central America*: "El curioso artefacto de madera, utilizado para beber, que llamaban los Inca *paccha*, era empleado cerca de Talcahuano en el siglo XVIII, y en el siglo actual se atribuyen rasgos estilísticos Inca a los tejidos Mapuche". (En 'Essays in Pre-Columbian Art and Archaeology' by Samuel K. Lothrop and others. Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1961). Quizás aquí sea nuestra interpretación la dudosa pues el párrafo es una explicación de la peculiaridad peruana de los *horizontes* panperuanos, y al referirse el Dr. Lothrop a la limitada duración del estilo artístico Inca podía pensar en el desastre que para la cultura Inca significó la conquista europea, y la extinción consiguiente del estilo como "horizonte", pero en el párrafo que comentamos el Dr. Lothrop nos llama la atención acerca de la simplificación excesiva que se incurre con ese concepto e indica: "Es verdad que existieron esas fuerzas artísticas principales, pero al difundirse desarrollaron características locales y en ciertas comunidades perduraron durante siglos. Ahora se cree, por ejemplo, que Chavín, el estilo expansionista más antiguo, persistió en algunas pequeñas zonas hasta el período Mochica". Podríamos preguntarnos, de acuerdo con los

datos proporcionados por el Dr. Lothrop, si no ocurrió igual cosa con el "horizonte" Inca.

Por otra parte, nos habría gustado que el Dr. Lothrop nos hubiera comunicado los principios estéticos en que basó su selección de obras merecedoras de la ilustración y el comentario. Es tan poco y fragmentario lo que se ha intentado sobre teoría estética de la América precolombina, que hubiera sido muy útil contar con una opinión tan autorizada como la suya. En este libro se nota que el Dr. Lothrop en muchos casos ha seguido el consenso casi general sobre la importancia de ciertas obras maestras, aunque a veces su sensibilidad las rechaza. Dice así que "personalmente no puede creer que ningún nativo mirara el Lanzón de Chavín o las divinidades aztecas sedientas de sangre, como un deleite para los ojos". Más adelante califica a la estatua de Coatlicue de "aterradora, horrible y monstruosa" y afirma que *sin duda* fue también esa la reacción de los aztecas. Otras personas, igualmente autorizadas, no comparten tal opinión. Justino Fernández, el conocido historiador de arte mexicano, basó toda una estética del arte azteca antiguo precisamente en una exégesis y revalorización muy convincente de esa famosa estatua. Citemos solamente esta frase en que sintetiza su actitud: "Por mi experiencia en el trato con obras de arte puedo decir que *Coatlicue* no sólo me ha emocionado, sino que siempre su presencia, y hasta su recuerdo, me siguen produciendo una sensación de belleza majestuosa a la vez que inquietante, y es ese interés el que me ha llevado a su estudio." (*Coatlicue — Estética del Arte Indígena Antiguo*. Instituto de Investigaciones Estéticas. Universidad Nacional Autónoma de México. México, 1959) (página 261).

Si no hay una exposición expresa de principios estéticos, algunos podrán conjeturarla de la especie de obras escogidas para el libro y del tono de los comentarios que hace el Dr. Lothrop y en que se pone en evidencia un gusto amplio, seguro de sí mismo y nada dogmático. Además, se ha tenido el buen criterio de ofrecer principalmente obras existentes en colecciones y museos de los países de origen de esas obras y, por lo tanto, completamente desconocidas del público entre el cual circulará de preferencia este libro. Para nosotros es conmovedor este estudio pues es casi como el postrer homenaje rendido por el gran sabio desaparecido a las culturas de la América antigua en cuyo es-

tudio puso tanto amor, dedicación y paciencia.

El libro está abundantemente ilustrado; sin embargo, algunas de las reproducciones en colores no son de la calidad a que nos ha acostumbrado un editor de libros de arte tan prestigioso como Skira. Se tendría, por ejemplo, la impresión de que los objetos de oro no son nada fotogénicos si no nos vinieran al recuerdo otras publicaciones en que a menudo el tono y la calidad del oro son bastante visibles. Igualmente sorprende, en la reproducción de una vasija Recuay, observar una coloración azul que nunca antes habíamos tenido oportunidad de ver en la cerámica de ese estilo.

E. A. W.

Corrigenda

Por un descuido en la copia de los originales, que lamenta el autor, en el artículo del Dr. Mariano Iberico, *El sentido del tiempo en la poesía de César Vallejo*, que hemos publicado en el N° 4 de la Revista, pp. 47-63, se han deslizado algunos errores en la transcripción de los versos del poeta Vallejo. Rectificamos a continuación los principales.

Pág. 49, líneas 15, 16 y 17, léase:

*de mañana, de tarde de dual estiba,
aquellas ricas hostias de tiempo, para
que ahora nos sobrase*

...

Pág. 50, líneas 9, léase:

Los días jueves y los huesos húmeros,

Pág. 50, línea 29, léase:

(La cena miserable — H.N.)

Pág. 52, línea 1, léase:

...

y cenemos juntos y pasemos un instante la vida

Pág. 53, línea 8, léase:

mi último hierro dé el son

Pág. 53, líneas 23 y 24, léase:

*en un mismo fragor;
dulce es la sombra, donde todos se unen*

REVISTA PERUANA DE CULTURA

ORGANO DE LA COMISION NACIONAL DE CULTURA

MINISTERIO 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

UNMSM - B
UDC

Esta Revista se terminó de imprimir el 4 de agosto de 1965, en los Talleres Gráficos P. L. Villanueva S.A. Jirón Yauli 1440-50 — Chacra Ríos, Lima, Perú.

UNMSM-CEDOC



Precio S/. 20.00

UNMSM-CEDOC