



PRESENTAN

JOSE A. HERNANDEZ

ARTURO JIMENEZ BORJA

L U I S F. X A M M A R



COLABORAN EN ESTE NUMERO:

Arróspide César A.  
Delgado Amadeo  
Diez Canseco José  
Deustua Raúl  
Farfán J. M. B.  
Fuentes Ibáñez M.  
González Carlos A.  
Miró Quesada Francisco  
Mishkin Bernard  
Mejía Baca José  
Mejía Xesspe M. T.  
Peñaloza Walter  
Sánchez Luis A.  
Sánchez Málaga Carlos  
Velarde Héctor

VIÑETAS DE ALICIA BUSTAMANTE



DIRECCION POSTAL APARTADO 1659  
LIMA PERU



## Posesión de la tierra en una aldea andina

El estudio de la comunidad de aldea ofrece uno de los problemas centrales en la literatura de la evolución social. En las obras de Fustel de Coulanges, von Maurer, Maine, Baden Powell, Vinogradoff y Lewinski —para mencionar solamente unos cuantos de los escritores clásicos que se ocupaban de la comunidad de aldea— tres tipos de problemas han sido destacados para comprender la comunidad de aldea dentro de las líneas generales de la historia cultural: 1) los orígenes de la comunidad de aldea, 2) la evolución de la posesión de la tierra y 3) los cambios históricos en la organización de la comunidad de aldea.

Como la mayoría de los investigadores de este tema se habían dedicado principalmente a la Historia de la Cultura y del Derecho europeos, se servían de datos referentes a las antiguas condiciones europeas y las modernas asiáticas. Pero el material del viejo mundo era muy pobre, con muchas lagunas, y se prestaba en cada punto a interpretaciones contradictorias. Por esta razón los resultados de dichas investigaciones distaban mucho de ser fecundas.

Sin embargo, en estos días es posible aumentar el alcance de esas investigaciones, incluyendo un nuevo campo de estudio: el Nuevo Mundo, donde todavía existen comunidades de aldea en sus aspectos esenciales. Una cantidad apreciable de literatura etnográfica referente a la América Latina ha sido acumulada en los últimos años, además de un vasto material histórico. Puede ser que el primero de los problemas mencionados, el del origen, sea algo complejo. Seguramente los dos últimos problemas, o sean la evolución de la posesión de la tierra y los cambios en la organización de la aldea, puedan ser enfocados con relativa facilidad. Según mi opinión,



la contribución americana podrá no solamente aclarar estos problemas, sino hasta quizás arrojar nueva luz sobre las condiciones prefeudales y feudales de Europa.

Con el objeto de demostrar las posibilidades que estas investigaciones ofrecen en este sentido, al menos para solucionar los problemas planteados por los escritores clásicos, he emprendido la tarea de describir la evolución de la posesión de la tierra y de su influencia sobre la organización de aldea en una comunidad andina.

La comunidad de Kauri, que estudié durante unos ocho meses en 1938, está situada en los altos Andes, en el Sur del Perú, más o menos a 105 kilómetros al Este del Cuzco. Es una aldea quechua, y una de las pocas comunidades de población concentrada en el departamento del Cuzco. Por el clima rudo que rige en una altura de casi 14.000 pies sobre el nivel del mar, y por la falta de carreteras hasta hace poco, Kauri ha quedado relativamente aislada. No hay mestizos entre las 120 familias de esa aldea. Su vida económica se basa tanto en la ganadería como en la agricultura. En la última, especialmente, el trabajo se hace mediante un sistema de ayuda mutua, conocido como "Aine".

El sistema actual de posesión de la tierra en Kauri es el de propiedad individual, que consiste en una casa, jardín, y lotes de tierra cultivable. La tierra cultivable se hereda en parcelas individuales, y el gobernador del distrito confirma los límites todos los años. Hay también la "tierra del Santo" y la tierra del Concejo Distrital. La primera está en posesión nominal del mayordomo indio de la fiesta del Santo, durante un año. Además esta tierra es cultivada colectivamente, y el beneficio de la cosecha lo recibe la colectividad entera durante la fiesta. La tierra del Concejo Distrital que originariamente parece haber estado en manos del Curaca o Cacique del distrito, desde la iniciación de la República ha pasado a ser pertenencia del cuerpo gubernamental de la capital del distrito. Esta tierra se arrienda a indios del mismo Kauri, y el producto sirve para pagar los gastos de la administración distrital. No hay verdadero "ejido", o tierra comunal; tampoco hay pastos comunales, sirviendo de echaderos las tierras cultivables en descanso.

El sistema de posesión de la tierra que prevalece hoy día en Kauri, es el resultado final de una serie de cambios fundamentales que empezaron con la Conquista. La división tripartita de la tierra en los tiempos incaicos, que destacaba la tierra del Inca, la tierra



del Sol, y la tierra del ayllu, colectiva y distribuible, se transformó rápidamente bajo la dominación española. Este sistema de repartición se abolió, en algunos sitios, poco a poco; en otros (aparentemente allí, donde el gobierno incaico reciente ya había establecido el precedente feudal) más violentamente, el ayllu peruano fué amoldado deliberadamente a la comunidad de aldea de Castilla, tanto en su aspecto político como en el económico. La tierra común fué, en parte, conservada en forma de "ejido" y pastoreo comunal libre, mientras que la tierra cultivable se convirtió en "propios", de propiedad particular y fué heredada individualmente. Al mismo tiempo, un gran número de ayllus fué donado en globo a los españoles por el Rey, creando así la base del sistema de la encomienda. Se establecieron, pues, las relaciones feudales de la tierra. La mitad de los indios peruanos fué relegada a la servidumbre de las encomiendas; una cuarta parte, las llamadas "reducciones", fué entregada a los poblados administrados por Corregidores españoles. Y la cuarta parte restante quedaba en los ayllus transformados, — transformados en su organización para facilitar la cobranza de los tributos.

Ya en la República, hacia los años veinte del siglo pasado, el proceso de la individualización de la posesión de la tierra se aceleró. Aunque según las leyes, y teóricamente, quedaba abolida la comunidad de aldea, por lo menos la organización de Kauri, como la de muchas otras comunidades quechuas, no fué destruida completamente. Pero el desarrollo reciente — aumento de la población y del ganado, con la consiguiente escasez de tierras — está continuando el proceso iniciado en la época colonial.

Un aumento de la población en el Perú durante el siglo XIX se hizo sentir particularmente en la región de Kauri, donde, según todos los indicios, la población se ha duplicado en los últimos 75 años. Kauri venció los problemas creados por el aumento de la población y la existencia de un grupo de individuos sin tierra, en una forma sancionada por la historia. Los pastos comunales, situados al borde de las aldeas, en las lomas de los cerros y en las punas, fueron convertidos en tierra cultivable. Siguiendo la norma de la posesión de tierra cultivable, esas, nuevas tierras fueron repartidas entre la gente que carecían de ellas, sobre una base hereditaria e irreparable. Este cambio tuvo lugar hace medio siglo. No está claro, en qué forma exacta ha ocurrido, pero se supone que la tierra cultivable suplementaria se distribuía entre todos los jefes de familia para entregarla a los miembros que no tuvieran tierras, o para incremen-



tar el patrimonio de los miembros jóvenes de la familia. De todos modos, más tarde hay ejemplos de familias que nunca usaron sus parcelas en las punas, y las vendieron a otros componentes de la comunidad, o las regalaron a familiares pobres.

Toda la tierra cultivable de la comunidad era utilizada en la agricultura; solamente la tierra en descanso estaba dedicada al pastoreo; sin embargo, no hay razón para suponer que la escasez de pastales siguiera inmediatamente a la desaparición de los pastos comunales. Porque la tierra de la puna era de calidad inferior y descansaba cinco años de seis (la tierra dentro de la llanura de la aldea descansaba tres años de seis), había, pues suficientes pastales para un número limitado de ganado. Además, unos cincuenta años atrás sólo treinta familias poseían ganado, y en número reducido. no variaba del que se hacía con los antiguos comunales. A los propietarios de ganado se les permitía llevarlo a cualquier parte de las tierras en descanso, sin considerar la propiedad ni el permiso de los dueños.

Este arreglo duró solamente de diez a quince años antes de producirse en la aldea gran número de querellas sobre los pastos. El punto central de estas querellas era la competencia para los mejores pastales, y el hecho de que algunos ganaderos trataban de separar y monopolizar campos, para su uso exclusivo. La fuente de esos conflictos indudablemente estaba en el hecho de que en Kauri el ganado había aumentado tanto hasta producirse escasez de pastales en la aldea. Tres de los más ricos ganaderos de Kauri encontraron finalmente una solución. El plan concebido y realizado por ellos asignó parcelas de tierra en descanso para pastales exclusivos de ganaderos individuales. Según este plan, los propietarios de ganado podían usar, además de sus propias tierras, las tierras adyacentes de sus paisanos que no poseían ganado. El paso siguiente en este desarrollo era lógico y algo parecido al sistema de los corrales.

Cuando el ganado aumentó en Kauri hasta que casi cada uno de los aldeanos había adquirido unos cuantos animales, los que antes no habían tenido ganado, reclamaban sus propias tierras en descanso. En los últimos veinte años la fisonomía de las tierras comunales había desaparecido. Los pocos aldeanos que no tienen ganado arriendan sus parcelas inutilizadas a los ganaderos. La individualización ha ido tan lejos, que un hombre arrendará de su más cercano pariente una parcela no mayor de 400 metros.



Al mismo tiempo, la población de Kauri iba aumentando. Diariamente la escasez de tierra se ponía más aguda, y efectos de largo alcance empezaron a amenazar la existencia de la comunidad. Incapaces de satisfacer sus necesidades tanto de tierra cultivable como de pastales, los aldeanos abandonaban en un número creciente la comunidad —enteramente o en parte—. Tratando de encontrar seguridad, estaban obligados a entrar en contacto con haciendas vecinas, sea para asegurar pastales para su ganado, o sea para pedir también tierra cultivable. El aldeano de Kauri fué, gradualmente, perdiendo la relación libre hacia su tierra y convirtiéndose en un siervo — o casi un siervo.

Durante las últimas dos generaciones, los lazos de la comunidad dentro de la aldea han sido deshechos por el empobrecimiento y la diferenciación de las clases, resultado, especialmente, de las herencias desiguales. Las fiestas de la aldea y las expresiones religiosas van disminuyendo en importancia. El intercambio de obsequios como por ejemplo con ocasión de las bodas, ha sido abolido. La ausencia de intereses comunes y el fracaso de la comunidad para proporcionar seguridad, deshizo las organizaciones políticas clandestinas (que habían sido creadas para defender la tierra cultivable, tanto particular como común). Los lazos familiares se aflojaron, ya que los jóvenes no pueden esperar de sus mayores suficiente tierra en herencia para mantenerse. Y hasta el infanticidio se está poniendo en práctica para aliviar el problema de la escasez de tierra.

También el "Aine", aunque todavía es una institución dominante, refleja los cambios que se producen dentro de la comunidad de Kauri. El mecanismo del "Aine" es el siguiente: Los miembros de la comunidad están organizados en asociaciones voluntarias de trabajo; cualquier miembro puede pedir a los demás, trabajar en su lote de tierra durante las épocas del cultivo o de la cosecha. La composición de estas organizaciones sigue en general las líneas del parentesco. En los campos, una asociación generalmente se reparte en grupos de tres o cuatro, llamados masas, que trabajan con ritmo y precisión casi militar. Especialmente en la estación del arado, los campos rebosan de grupos laboriosos de cultivadores. El "Aine" es tan fundamental que su elemento básico, la masa, es la medida standard para la tierra es la cantidad de tierra que puede ser cultivada por un grupo de tres labradores desde el amanecer hasta el anochecer. En el pasado, la división del trabajo definida por el "Aine" siempre simbolizó la solidaridad de la comunidad, expresa-



da concretamente en el tamaño considerable de los grupos de trabajadores. Muchos de estos elementos sin embargo, han sido modificados. En la última generación, los grupos de trabajadores han disminuído en su tamaño promedia entre cinco a dos masas en cada grupo. Esta reducción de tamaño coincidiendo con la reducción de las tierras en posesión, ha aflojado los lazos del parentesco. También se hace menos importante que miembros de la misma familia trabajen juntos en un "Aine". La vecindad de casas es una base más exacta para "Aine" que la relación familiar. Algunas personas han dejado enteramente el trabajo en "Aine". Los pocos hombres que han acumulado grandes propiedades de tierra prefieren pagar directamente el trabajo. Naturalmente a muchas personas que poseen poca tierra les conviene aumentar, así, sus ingresos. Es normal en los hombres de varias aldeas viajar dentro de su distrito para buscar trabajo remunerado. Para muchos, el "Aine" se ha convertido en un sistema superfluo, o por lo menos restringido.

La posesión de la tierra en Kauri ha pasado por toda una gama de cambios. Desde una relación colectiva condicional de la comunidad de su tierra en los tiempos incaicos, Kauri ha sufrido gradualmente una disgregación acentuada en los tiempos de la Colonia y de la República. El efecto de este desarrollo ha sido la modificación constante de la vida colectiva hasta disgregarla y ponerla en el camino de su extinción. De este modo la comunidad libre ha evolucionado hasta no constituir ya una comunidad. Kauri se está descomponiendo en pequeños grupos de campesinos individuales, poseyendo tierras en considerable cantidad.

Mirando los cambios en la posesión de la tierra, aquí se destacan dos períodos históricos más o menos distintos. El primero, que fué la importación del sistema feudal de la propiedad de la tierra, vigente en Europa en la época de la Conquista, madurado ya en los días del Imperio Romano. Este sistema, comprendiendo la "encomienda" y la propiedad individual de la tierra, vino cuando el desarrollo local había preparado el terreno para su aceptación. El segundo resultado de las presiones post-republicanas — una legislación hostil, el aumento del ganado y de la población, creando marcada escasez de tierras en una comunidad limitada por haciendas e incapaz de extenderse, aumentando así las diferencias de prosperidad. Bajo este segundo ataque, la posesión colectiva y libre de la tierra se derrumbó.



Estos dos cambios históricos en la posesión de la tierra se ven también claramente en las condiciones europeas. La expansión del sistema señorial en Europa, que estaba, como en el Perú, acompañado de conquistas militares y de dominación, ocasionó el primer gran cambio en el sistema de la posesión de la tierra dentro de la comunidad de aldea. El segundo paso vino en forma de corrales con la decadencia del feudalismo, y marcó la destrucción de la comunidad de aldea. El real paralelo con Europa demuestra que el material americano es aplicable cuando se trata de los problemas generales de la comunidad de aldea en la evolución social.

*Bernard MISHKIN.*





## José Joaquín de Larriva, Clerigo

*El 18 de Julio último dicté en el aula del II Año de la Facultad de Letras una conferencia sobre José Joaquín de Larriva, gran poeta y gran satírico limeño. Ahora reconstruyo esa conferencia añadiendo algunos datos y algunas apreciaciones que, en esa oportunidad, no pude vertir, pues sabido es que en pasando de la hora justa y precisa, los muchachos patean. Hoy, sin opción posible a la clásica pateadura estudiantil, a ellos la dedico íntegra y cordialmente... — J. D. C.*

José Joaquín de Larriva y Ruiz es, a juicio mío, la más auténtica expresión del limeño, casi su arquetipo, durante los primeros treinta años del siglo XIX. Otras figuras más ilustres por la inteligencia, por la conducta y por la cultura le fueron contemporáneas pero los nombres, que permanecen siempre actuales en nuestra historia, de José Faustino Sánchez Carrión, amigo íntimo de Larriva, de Toribio Rodríguez de Mendoza, su maestro, de Francisco Xavier de Luna Pizarro, su colega en el clero y en la política, no tienen la calidad limeña de Larriva.

Este expresa con mayor fidelidad, con mayor fuerza y, sin duda, con mayor donaire, con más gracia y con total desenfado, el espíritu y la cultura de su época, pero tomando del vocablo cultura la acepción que implica una categoría de ser más que de saber.

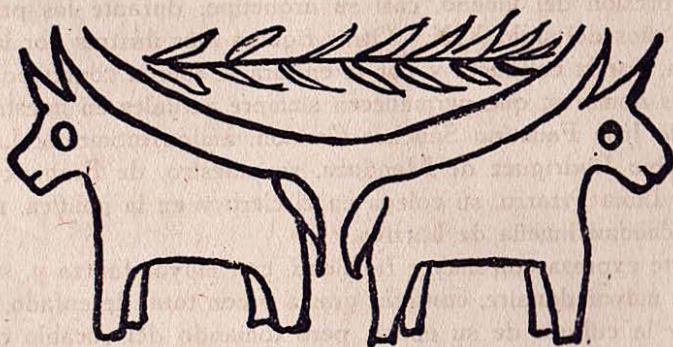
Larriva es el último literato del Virreynato y el primero de la República. Es el orador oficial de los últimos virreyes y el primer panegirista de Bolívar y su primer detractor. Y de todos los escritores en el más limeño, el más salada y procazmente limeño, por el retozo de la burla imponderable y la perspicacia de su ingenio eternamente fresco y perennemente juvenil.

Juan de Caviedes, de quien hemos exagerado el mérito literario y la verba sarcástica, es todavía demasiado español. En sus ro-



Estos dos cambios históricos en la posesión de la tierra se ven también claramente en las condiciones europeas. La expansión del sistema señorial en Europa, que estaba, como en el Perú, acompañado de conquistas militares y de dominación, ocasionó el primer gran cambio en el sistema de la posesión de la tierra dentro de la comunidad de aldea. El segundo paso vino en forma de corrales con la decadencia del feudalismo, y marcó la destrucción de la comunidad de aldea. El real paralelo con Europa demuestra que el material americano es aplicable cuando se trata de los problemas generales de la comunidad de aldea en la evolución social.

*Bernard MISHKIN.*





## José Joaquín de Larriva, Clerigo

*El 18 de Julio último dicté en el aula del II Año de la Facultad de Letras una conferencia sobre José Joaquín de Larriva, gran poeta y gran satírico limeño. Ahora reconstruyo esa conferencia añadiendo algunos datos y algunas apreciaciones que, en esa oportunidad, no pude vertir, pues sabido es que en pasando de la hora justa y precisa, los muchachos patean. Hoy, sin opción posible a la clásica pateadura estudiantil, a ellos la dedico íntegra y cordialmente... — J. D. C.*

José Joaquín de Larriva y Ruiz es, a juicio mío, la más auténtica expresión del limeño, casi su arquetipo, durante los primeros treinta años del siglo XIX. Otras figuras más ilustres por la inteligencia, por la conducta y por la cultura le fueron contemporáneas pero los nombres, que permanecen siempre actuales en nuestra historia, de José Faustino Sánchez Carrión, amigo íntimo de Larriva, de Toribio Rodríguez de Mendoza, su maestro, de Francisco Xavier de Luna Pizarro, su colega en el clero y en la política, no tienen la calidad limeña de Larriva.

Este expresa con mayor fidelidad, con mayor fuerza y, sin duda, con mayor donaire, con más gracia y con total desenfado, el espíritu y la cultura de su época, pero tomando del vocablo cultura la acepción que implica una categoría de ser más que de saber.

Larriva es el último literato del Virreynato y el primero de la República. Es el orador oficial de los últimos virreyes y el primer panegirista de Bolívar y su primer detractor. Y de todos los escritores en el más limeño, el más salada y procazmente limeño, por el retozo de la burla imponderable y la perspicacia de su ingenio eternamente fresco y perennemente juvenil.

Juan de Caviedes, de quien hemos exagerado el mérito literario y la verba sarcástica, es todavía demasiado español. En sus ro-



mances y letrillas no se siente peruanidad, en el estricto sentido del vocablo, y su sensibilidad no se ha afinado ni enriquecido en el ambiente criollo. Concolorcorvo es un descriptor elocuente pero no más. Poco o nada sabemos de este embustero ameno y pintoresco que es, con Ayanque, un cascarrabias inveterado sin propósito de enmienda posible. No quiero referirme para nada a ese don Pedro de Peralta Barnuevo Rocha y Benavides, pedante de retórica y el más cuadrado monumento de pesadez. Y, de todos éstos, ninguno como cumple, como cumple Larriva, el precepto que Aloys Müller exige para caracterizar como selecto a un escritor.

Durante el Virreynato el ingenio limeño se expresa anónimamente. Es el pareado o la copla, rica de mala intención corrosiva, que aparecen un día toscamente escritos en los paredones del palacio de Pizarro o del Cabildo, única gaceta posible que servía de vehículo a la mordacidad malévol y graciosa de nuestros paisanos de hace tres y dos siglos, anunciando en Lima la gloria imprudente de Paschino en la columna de Venecia. La única literatura que tuvo entonces medio de expresión fue la oficial y, ésta, era horrendamente pomposa, intolerablemente grave, rebuscada y culterana. mañana, como un "busca-pique" endiablado y festivo.

Es sólo durante la peripecia de la Emancipación que cada quien puede hacerse responsable de su gracia, llámese don Felipe Pardo o don José de Larriva. Y éste último, de tan pura estirpe quevedesca, más popular aunque menos elegante que Pardo, es quien llena con su socarronería ese primer tercio del siglo XIX. Pertinaz lector del Quijote, escribe versos que ya estaban en el libro inmortal. Pintándose en el cojo Prieto, Larriva nos dice que él escribía

en el silencio de la noche, cuando  
tosiendo y rebuznando  
los hombres y borricos  
tienen en movimiento los hocicos.

El primer verso de esa cuarteta se le vino a los puntos de la pluma a Larriva porque ya lo había leído en el capítulo XXXIII de la I parte del Quijote, "donde se cuenta la novela del Curioso impertinente", iniciando un soneto:

en el silencio de la noche, cuando  
ocupa el dulce sueño a los mortales,





la pobre cuenta de mis ricos males  
estoy al cielo y a mi Clori dando.

Pero no era cosa de que un satírico reparase en semejante minucia y, muy limeñamente, dejó en pie el casi plagio para continuar en su diatriba violenta y graciosa.

Larriva es típicamente limeño, profundamente peruano, por su sarcasmo y por su espíritu anárquico. Libertino y truhán, se hace clérigo obedeciendo sin duda un mandato familiar. Con el sombrero de teja y el manteo se le vió en todos los cafés y en todos los callejones jaraneros, pero nunca, jamás, se le vió en un altar oficiando, porque sabía que esas manos suyas encallecidas en el retozo del cajón, eran indignas de alzar sobre su cabeza la hostia, como sabía que también eran indignas de recibir la sangre de Cristo esas tragaderas suyas que estaban curtidas de moscateles y vinazos. Y, todavía, más indigna su voz que jamás se habría alzado para cantar misa, porque se había desgañitado jaleando zamacuecas, coreando el "bate que bate" y cantando esas coplas en las que, profescr de esas asignaturas en el Convictorio, Larriva había puesto Geografía, Catecismo y Astronomía:

Cuatro son las Tres Marías,  
cinco los cuatro elementos,  
ocho las siete virtudes,  
once los diez mandamientos...!

Todo se mezclaba en la copla afro-peruana, picara e irreverente, sensual y violenta. Bocaccio criollo, es incapaz de escribir su Decamerone pero si es capacísimo de vivirlo en la drolasis permanente de su vida, inútil para la acción generosa pero eficaz para el candombe y la tambarria. Y simpático, tarambana, sinvergüenza, anárquico, virulento y requintante, José Joaquín de Larriva ha quedado y quedará siempre como una figura extraordinaria en la historia literaria del Perú.

---

Una noche del año 1780, —se ignora hasta hoy el día y el mes—, hubo un gran ajetreo en la casa de don Vicente de Larriva, naviero y hombre honorable y generoso: su legitima esposa, doña Ignacia Ruiz, estaba a punto de parir. En el vasto caserón de la



calle que actualmente se llama de Larriva, todo era ir y venir de esclavas y criadas, chichisbeo de ave-marías y pater-noster, gloriae-Patri y letanías. Ese característico perfume de alluceña se extendía por toda la casa, pues sobre un armazón de cañas habían puesto a calentar unos pañales y unas bayetas para el recién nacido. Una negra esclava salió, revolando la falda y sonando las chancletas, a buscar al doctor. Y en la cocina amplia, la candela de leña de algarrobo hacía hervir, en un inmenso perol, las gallinas que soltaban, las pobres, toda su sustancia para reparar las fuerzas exhaustas de doña Ignacia que estaba en un "ay" con los dolores del parto. En la cuadra, don Vicente se paseaba precipitado y frenético porque, aunque éste es el quinto o tal vez el séptimo parto de doña Ignacia, el pobre sufre sinceramente con el dolor de su esposa, sufrimiento que se aumenta al tirar, en su paseo nervioso, una mesita de tres patas llena de dijes de porcelana china: ¡un primor!

Y así, alborotando desde el primer instante, vino en una noche del 1780 don José Joaquín de Larriva a Lima.

Sobre la Lima de entonces se ha fantaseado exageradamente. Si ésta de ahora es como es, fácil es imaginar cómo sería aquella de hace ciento sesenta años... Raúl Porras Barrenechea describe, como él sabe hacerlo, aquella Lima de entonces en una conferencia que, sobre el clérigo Larriva, y de la cual yo he tomado abundantes datos, dictó el ilustre historiador en 1919. Veamos la Lima que Porras nos pinta:

"No era Lima la ciudad encantada, mística y olorosa que nos pinta la colorista historia de Vicuña Mackenna. La ciudad era pobre, sucia, destartada y oscura. El incienso no era suficiente para dominar el hedor de las calles, convertidas en muladares por la falta de vigilancia y la indiferencia de todos. Las acequias mal olientes desbordaban a menudo. Una bestia de carga, un famélico can expiraban en la vía pública y no había por muchos días quien retirara de ella los fétidos despojos. Alguno construía una casa y los materiales y los desperdicios invadían la calle. En la noche la ciudad quedaba en tinieblas. Los vecinos no obedecían las ordenanzas que imponían la obligación de mantener una luz en los muros de sus casas. Los transeúntes nocturnos eran atacados por los bandoleros. Cuadrillas de éstos se presentaban a veces audazmente en las mismas casas, sin que la fuerza organizada en el barrio llegara a tiempo. Por todas partes el mismo descuido público, la



misma falta de espíritu de empresa, la misma ignorancia del bien general, la misma incuria administrativa”.

Como se puede ver, la Perla del Pacífico era un poco cochina... Una era la literatura que con ella se hacía y otra la auténtica incuria que adolecía, incuria que se metió desde su infancia en el alma de Larriva: el chiquillo debió corretear por aquellas calles con otros muchachos, apedreando a los gallinazos, persiguiendo con motes y pullas a los mentecatos populares de entonces, aprendiendo a ser, por palomilla, desenfadado.

A los diez años de la infancia de Larriva, en 1790, llegó a Lima el Frey don Francisco Gil de Taboada y Lemus, el Virrey que va a ser amigo de Hipólito Unanue, de Baquijano, de los intelectuales que formarán la “Sociedad de los Amantes del País” y que van a editar “El Diario Erudito” y “El Mercurio Peruano”, del cual la pluma de Larriva, veinte y más años después, será acaso el más fuerte sostén. Don Vicente de Larriva fue sin duda, a causa de sus negocios de naviero, uno de los primeros suscritores y su hijo vió, sorprendido y regocijado, algo que no había visto nunca: periódicos.

Pero los años pasan y el muchacho, ya maltón, debe ir a beber ciencia a los claustros. La Universidad era entonces una fábrica de títulos y su vida intelectual era nula a causa de las disposiciones del virrey. En esta Universidad de San Marcos no pudo ser rector Baquijano a causa de sus opiniones, pero en el Colegio de San Carlos el genio generoso de Rodríguez de Mendoza había encendido la lumbre ilusionada de la idea. Larriva es colegial de San Carlos y allí hace amistad con Sánchez Carrión, el ilustre Solitario de Sayán que, pocos años después, debía conmover al Perú y a América con el brío noble de su prosa en las Cartas célebres. Larriva es un triunfador precoz, dice Porras Barrenechea, por la amplitud de su memoria, la caudaliosidad de su verbo y por su fina sutileza dialéctica. Todavía colegial, Larriva dicta las asignaturas de Gramática, Historia, Cronología y Geografía, y a su vez se afición a las ideas liberales de ese claustro en donde se inicia su amistad con Sánchez Carrión.

¿Qué pensaría Sánchez Carrión de Larriva? Es ciertamente rara la amistad de estos dos hombres, todo austeridad Sánchez Carrión y todo ligereza y volubilidad Larriva. Pero es que los hombres que se han impuesto una disciplina, que han hecho una profesión de fe intransgredible, que han dirigido su vida con inflexible



conciencia, siente una suerte de admiración y una como simpatía por aquellos otros que, badulaques y anárquicos, tienen el valor o el cinismo de romper toda disciplina y conculcar toda ley. Así se explica también la debilidad del conquistador Pizarro, tan noble y tan generoso, por ese Antonio Picado, tan miserable, como se explica la amistad de San Martín, tan puro, por un Monteagudo ríjoso y amoral.

Larriva hace la vida del colegial en toda su intensidad. Después de las lecciones en el claustro va a tomar, directamente, otras lecciones de la Vida en los arrabales de Lima. En aquellos callejones de la calla de la Pachacamilla o de los Siete Pecados, en las huertas de los extramuros, la jarana le atrae con su prestigio atufado de mostos y de besos. Jácara y bullanga, coplas y donaires, locuras y devaneos en los que Larriva, con su fácil ingenio, es seguramente un triunfador en esa peripecia adorable y peligrosa de seducir a una china. Allí, seguramente, Larriva recostó la guitarra sobre el muslo para pespuntear picardías y piroppear a las mozas. Y desde aquí, desde este 1941, podemos evocar como en una estampa antañona la figura magra del estudiante requebrando a una zambita bajo un emparrado en donde hay una mesa con fuentes de seviche, cau-cau y mondonguito:

¡Cuándo querrá la Virgen  
de las Angustias,  
que tu ropa y la mía  
se laven juntas!...

Y ella le pagaría con la mejor de las sonrisas, —luz de los dientes y flor encarnada de la jeta mimosa—, el piropo de peor intención que un toro de Bujama... Truhán y trapatistas, conoce la ciencia sutil del requiebro, en que hay que saber lo que se dice y lo que se calla, para que después, al volver de una puerta, mientras afuera ruje la jarana, la mocitá sepa pagar con el hociquito fruncido y maravilloso en un beso en que uno quisiera soberse a la zamba, a la madre de la zamba, ¡a toda la jarana!

Libertino y sinvergüenza, Larriva tuvo que soportar la persecución de la Inquisición. El mozo leía libros, esos horribles y abominables libros franchutes del Contrato Social y del Espíritu de las Leyes y salía a jaranear por las afueras: la Inquisición tuvo que poner mano en el asunto. Felizmente, parece que el reo no fue ha-



bido y años después se vengó del tribunal con este soneto de tan puro corte cervantino:

En aqueste sarcófago se encierra  
un fantasma que al mundo tuvo en poco:  
fue el espantajo, el malandrín, el coco,  
a nadie dió la paz, a todos guerra.

Ya cayó en fin este coloso en tierra  
que tanto dió que hacer al cuerdo, al loco:  
detente, pasajero, limpia el moco  
y tus cuitas y lágrimas destierra.

Ha muerto impenitente, (según dicen),  
por lo que es justo que la hóguera enciendan  
y con sus huesos la candela aticen.

Mas, ¡oh, dolor!, mis voces no le ofendan:  
en su aplauso otras plumas se eternicen  
y su causa las cortes la defiendan.

Al salir del Colegio de San Carlos encierra Larriva en un breve paréntesis sus sátiras y sus jaranas: va a ingresar al Seminario. Su magra figura se esfuma de la ciudad que se olvida un poco de sus andanzas para que, mientras tanto, José Joaquín de Larriva aprenda Teología y lea las Escrituras, iniciándose en el maravilloso misterio del Rito Católico que habría de seducirle por su suntuosidad ya que no por su enternecedora significación.

Porque carecía de toda vocación para el ministerio sacerdotal. Ahora, en estos años, sería imposible explicarse la razón por la cual un hombre, sin sentir ninguna vocación, abrazara la carrera de sacerdote. En aquel tiempo era distinto: aun cuando los mayorazgos sólo se instituían en las clases de la nobleza, el mayorazgo se extendió también a la burguesía y el primogénito debía profesar la carrera de las armas quedando para el segundón las letras, los negocios o la clerecía. Este fue, seguramente, el caso de Larriva pero yo quiero creer que no sólo por obedecer una disposición familiar es que va a ordenarse: Larriva es, de todas suertes, un hombre de letras, un literato, y esta profesión, tan zarandeada en todos los tiempos, habría de hacerse más respetable si el literato ejercía su oficio



metido dentro de una sotana. Yo creo que Larriva fue a buscar en el sacerdocio la respetabilidad de una reputación que habían maltratado sornas y jaranas, tugurios y garitos, pero jamás se sintió clérigo, continuó actuando como seglar y sólo acudió al templo como orador sagrado.

Esta, la oratoria sagrada, es el comienzo de su vida pública y su iniciación como intelectual. Los sermones que de él nos quedan, recopilados por Odriozola en su tomo II de Documentos Literarios, son la expresión incómoda y falsa de su calidad literaria. El estilo adolece, agudamente, de todos los defectos de la época y de la profesión: insincero y campanudo, finchado y denso, el estilo de aquellos sermones es un poco portugués y nada criollo. Un constante y pesado alarde de erudición, una intolerable profusión de vocativos absurdos, deslustran la literatura de Larriva y sólo pueden leerse a guisa de información. Pero, a veces, a pesar de todos esos defectos, como evadiéndose de la obligación de ser grave y solemne, surge en el clérigo el trapatistas y estalla su genio humorístico con una salida de pata de banco, como en el sermón aquel, pronunciado el segundo día de la octava en 1815, a nombre del virrey Abascal en la Catedral de Lima, en que dice a la Virgen María esto que es un sarcasmo o una chuscada y, de todos modos, una barbaridad: "Santísima Virgen: o vos habéis sido concebida sin pecado original, o no sois la mujer que ha parido al Redentor"...

Larriva es el orador oficial de los últimos tiempos del Virreinato y de los primeros años de la República. En la Catedral de Lima se ofician las solemnes exequias de la princesa María Antonia de Borbón y es Larriva quien pronuncia la oración fúnebre, en la que llora exageradamente un dolor que jamás pudo haber sentido. En la Universidad pronuncia el elogio del virrey don José de Abascal, en 1807, y luego, en 1812, una arenga en presencia del mismo virrey en la misma Universidad. Muere el Arzobispo de Lima, Monseñor Las Heras, y allá va Larriva, sermón en mano, a llorar por la irreparable pérdida de su ilustrísima con tan compungido tono y con tan inenarrable pena, que el lector de cien años después sospecha la intención de las palabras y busca una ironía en medio de tantas lágrimas insinceras. Con el mismo llanto y con el mismo dolor pronuncia otra oración fúnebre en honor de los oficiales y los soldados monarquistas caídos en la Punta de San Luis, el 8 de febrero de 1819, pero el 9 de octubre de 1824 irá a la Catedral de Huamanga a llorar igualmente y con rabiosa pasión pa-



triótica por los valientes que murieron en la carga famosa de Junín. Larriva será quien pronuncie el sermón en la misa de acción de gracias por la llegada del virrey Pezuela, por quien habría de cantar-se la copla célebre:

Nació David para rey,  
para sabio Salomón,  
para soldado La Serna,  
Pezuela para ladrón...

Y después de haber dado gracias a Dios por el arribo del último virrey, dará gracias a Dios por la llegada de Bolívar y pronunciará su ditirambo el 3 de Junio de 1826. Y en todos los sermones las mismas citas de las Escrituras, las mismas citas de clásicos romanos, las mismas metáforas geográficas y astronómicas, idéntica pesadez y falta de gracia.

---

Pero si en esos sermones hay falta de gracia, vayamos a buscarla y a encontrarla copiosamente en sus octavas y octavillas, en sus sonetos y en sus versos pareados, en sus artículos y pasos de comedia, de donde fluye jocunda y estallante, típicamente limeña, procaz y grosera a veces y a veces finísima y elegante.

Contemporáneo de Larriva fué un español, don Gaspar Rico y Angulo, quien fundó la lotería y dirigió un periódico llamado "El Depositario" en el cual vertía ese sujeto una prosa engarabitada y pedante. Rico y Angulo tenía naturalmente la presunción de su estirpe y gloriábase de sus once apellidos con los cuales firmó una vez, lo que le sirvió a Larriva para explicar:

Angulo, Torres, Querejazu y Ricio,  
Reynares de Lovera, Ruiz y Tricio,  
Villasana, González y Aragón  
once cosas parecen y una son.

Sabido es que la lotería se realiza mediante unas bolas de madera en las cuales están grabados los números que constituyen los premios. Larriva funda, entonces, "El Nuevo Depositario" y allí vierte toda su gracia inimitable ridiculizando al estrambótico personaje que viajaba en burro para implantar su lotería en otras re-



giones del Perú, y esas bolas y su estilo barroco y necio le sirven a maravilla para las más agudas befas. Rico y Angulo estuvo alguna vez preso en el Castillo del Real Felipe y Larriva, tomando el apellido Villasana que Rico se adjudicaba, le dirigió esta octava en que la procacidad está disculpada por la gracia.

¡Oh, bomba sulfurosa y retronante  
que vas a conducir este rasguillo!  
Memorias dale a Júpiter tonante  
a quien verás metido entre su anillo;  
diviértete con Venus un instante  
y cayendo después sobre el Castillo  
busca por su detrás a Villasana  
y clávatele en forma de almorrana!...

Yo imagino muy bien la bilis revuelta del clérigo satírico ante el espectáculo del cacaseno metido a gran figura en Lima, porque reticente, pertinaz, alucinado con la necedad de ese personaje, no deja de zaherirlo un solo instante, sin importarle poco ni mucho la inexactitud de ese Júpiter metido entre su anillo, que sería Saturno, con tal de hacer pasear la bomba sulfurosa por todo el ámbito del cielo en un impulso frenético para clavársele después a Villasana en forma de una dolencia siempre ridícula. Y a propósito de la estirpe y de la ciencia del tal don Gaspar, Larriva le dirige esta octavilla de una asombrosa facilidad en la versificación y en la que el retruécano mal intencionado y salaz alcanza una gracia inimitable:

Si en los siglos venideros  
has de vivir por tu ciencia,  
por la tu noble ascendencia  
ya has vivido en los traseros.  
Rompe ya los tus tinteros  
y tu pluma de alcatraz,  
pues aunque no escribas más  
y te metas en un cuerno  
serás, Villasana, eterno  
por delante y por detrás.

El satírico no es siempre sólo humorista y, a veces, apunta, como en los versos arriba citados, una dosis de bilis que el clérigo no



puede disimular. Sólo ríe plenamente cuando don Gaspar realiza esos viajes en burro y los comenta con un donaire exento de amargura:

Con su alforja o su maleta  
iba Gaspar, pico a pico,  
hablando con su borrico  
cual otro Balam profeta;  
cuando suena una corneta  
por aquellas pampas solas  
y diciendo "¡carambolas!"  
pegó tan fuerte carrera  
que rodó en una ladera  
con su burro y con sus bolas...

Pero en medio de la broma se enardece el humorista y pierde la serenidad:

¡Oh, genio el más peregrino  
que ha producida la España  
y que estás hoy en campaña  
montado sobre un pollino!  
Quiera Júpiter divino,  
(ya que te vas y nos dejas),  
que te maldigan las viejas  
desde el lunes al domingo  
y que el burro dé un respingo  
y te eche por las orejas!

Un instante deja descansar a Rico para dirigirse al pobre burro obligado a tantos viajes:

¡Oh, burro venerable por lo anciano!  
¡Oh, burro, burro, burro sin segundo!  
Destinado por Jove soberano  
a cargar otro burro en este mundo...  
Métete por tu vida en un pantano  
de fango bien espeso y bien inmundado  
para que allí trabaje, noche y día,  
Angulo con su imprenta y lotería...



José Joaquín de Larriua no se contenta con estos versos para satirizar a Rico y Angulo. Necesita, como necesitó Quevedo, el verso amplio, el poema que edificase sílaba a sílaba, el monumento de ridículo para consagrar a su héroe y escribe entonces la Angulada, de la que doy sólo la introducción pero en la cual se puede apreciar la calidad excelente del poeta, la burla jovial y alegre, la facilidad para el retruécano y la cultura mejor exhibida en este poema que en los célebres sermones laudatorios:

Hube pensado apenas  
escribir esta historia  
cuando, ¡oh, Señor!, veniste a mi memoria  
alegando derechos de Mecenas.  
¿Y quién podrá negarte  
el que tienes justicia en esta parte?  
Pues si el héroe que canto en mi Angulada  
no viene a ser por nada  
más célebre y famoso  
que por sus grandes bolas de lotero,  
confesar es forzoso  
que debe su grandeza  
a la feliz cabeza  
de aquel mortal que combinó el primero  
tan armonioso juego y tan bonito.  
Y ese, ¿no fuiste tú, ¡oh, ilustre Titol,  
hijo digno del noble Vespasiano,  
que del pueblo romano  
queriendo hacer las fiestas más lujosas,  
según dice Dión entre otras cosas,  
arrojaste tú mismo, por tu mano,  
desde el más alto lugar del anfiteatro  
no dos, ni tres, ni cuatro,  
sino diez mil bolitas de madera  
en cada una de las cuales era  
señalado un presente que se daba  
al primer haragán que la pillaba?  
Presta, pues, acogida favorable,  
¡oh, sucesor de Rómulo y de Numa!  
a un rasgo de mi pluma  
a que tienes derecho indisputable



y, yo en pago, Señor, te pronostico  
que serás tan eterno como Rico.

Y que si antes te ha dado gloria tanta  
la gran conquista de la tierra santa,  
ha de darte desde hoy más nombradía  
la invención de la nueva lotería,  
pues hablando, Señor, sin disimulo  
te honran más esas bolas de madera  
con que elevaste a superior esfera  
al inmortal Angulo,  
honor y gloria de los países godos,  
que esa espada de acero y esos bríos  
con que, en el sitio que sabemos todos,  
hiciste pedir pita a los judíos...

Nadie dudó jamás que es más portento  
hacer un héroe que destruir un cuento.

Tengamos en cuenta, en este poema, la diferencia sustancial que tiene con las Profecías del Cojo Prieto. En la Angulada hay una coherencia, de la cual se evade Larriva en las Profecías, ajustada a las más estrictas reglas de la retórica. En la Angulada es Larriva clásico por la forma y por el concepto a ella ajustado, aun cuando ya existe un atisbo romántico. Las Profecías, en cambio, son típicamente románticas tanto por la exuberancia cuanto por haber cobijado el absurdo como elemento poético.

Pero lo que le concede mayor valor a las Profecías del Cojo Prieto es su calidad de precursora en una expresión netamente limeña y que yo no conozco en otros idiomas: la "requintada". En italiano existe la franca blasfemia como existe en inglés. En alemán el insulto no tiene la procacidad que en los idiomas anteriores y en francés la expresión popular del juramento es de una ingenuidad infantil. El español es el idioma más rico en denuestos, más abundante en blasfemias y maldiciones. Pero el maravilloso idioma, imperial e imperioso, al trasladarse al Perú se afina, se atenúa, se criolliza y al dar nacimiento a la "requintada" se hace menos violento y más satírico.

Pero, ¿cómo podríamos definir una "requintada"? Es el conjunto de palabras y de metáforas, a veces incoherentes, propinadas con un sentido peyorativo sobre una persona, una cosa o un hecho.



Existe en el Perú, y sobre todo en la costa peruana, un insulto típico que vamos a analizar objetivamente y sin ningún afán escandalizador: mentar la madre. Aun cuando este insulto es también español, en el Perú se ha afinado y se ha hecho más profundo por el absurdo, es decir, se ha criollizado: la tal que te re-contraparió... Parir, dentro de una acepción fisiológica, es necesario en todos los animales vivíparos. Contra-parir, es decir, el contranacimiento, es un absurdo intelectual y un imposible fisiológico. Y, más aun, re-contraparir carece en absoluto de sentido pero es el insulto que saca de quicio a quien lo recibe. En el fondo, es una estupidez graciosa que constituye la típica requintada peruana.

Y en ella es prodigioso Larriva. El clérigo limeño tiene su antecedente en otro sacerdote, español, el Archipreste de Talavera, quien en su libro "Reprobación del Amor Humano" o "Corbacho", transcribe la requintada de una mujer que pierde una gallina y que copio sin alterar la ortografía de la época: "Ytem, si una gallina pierden, van de casa en casa conturbando toda la vezindat: ¡Dó mi gallina la rubia, de la calça bermeja, o la de la cresta partida, cenicienta oscura, cuello de pavo, con la calça morada, ponedora de huevos? ¡Quién me la furtó? Furtada sea su vida. ¡Quién menos me fizo della? Menos se le tornen los días de la vida. Mala landre, dolor de costado, rabia mortal comiese con ella; nunca otra coma; comida mala comiese, amén. ¡Ay, gallina mía, tan rubia! Un huevo me dabas tú cada día; aojada te tenía el que te comió, asechandote estaba el traydor; desfecho le vea de su casa a quien te me comió; comido le vea yo de perros ayna, cedo sea; veanlo mis ojos, e non se tarde. ¡Ay, gallina mía, gruesa como un ansarón, morisca, de los pies amarillos, crestibermeja, más avía en ella que en dos otras que me quedaron!"

Esta es la clásica requintada española pero que es más maldición, cuya construcción es sólida, lógica y coherente. Larriva se aparte de toda coherencia y recurre a una serie de conceptos, sin trabazón ideal, para apostrofar a una vieja beata que, a su vez, le responde con otra requintada. Antonio Prieto es el propio Larriva y así se dirige a la beata que le importuna:

¡Oh, beata frontina,  
alma de carabina,  
envoltorio estupendo,  
botija sin remiendo,





canasta de berrugas  
y pastel de estorninos sin pechugas!  
Dime, demonio envuelto en papagayo,  
con ese largo sayo,  
retrato del gigante  
que lleva el pujavante  
para cortar los callos a Longino,  
autor del calepino  
que trata de los pujos de Mahoma,  
di, naciente Sodoma,  
¿es ésta hora de venir a hablarme  
o, más bien, a insultarme  
con el cuento del niño de la bola  
que te hace la mamola  
y que te dé consejo  
como si yo fuera algún viejo  
de los de barba cana  
que chupan a la seis de la mañana  
para cortar la bilis  
y echar plantas delante de Amarilis?  
¡Anda, vete, espantajo,  
tinaja boca abajo,  
beata francolina,  
nariz hecha cecina,  
cara de mamarracho  
y barriga postiza de un gabacho!  
¡Huye de mi corneta,  
nieta de Juan de Aprieta,  
almorrana inflamada  
y moco de candil de una posada!...

La beata que oyó tal tarabilla  
armando la golilla  
en gesto protestante  
le responde con tono altisonante:  
siga usted, ño cojete,  
cojo y recojo, cojo con bonete,  
cojo con muletilla,  
cojo y cojín con sudadero y silla,  
palitroque cojito,



muleta de costilla de mosquito,  
miserio monigote,  
cojo desde los pies hasta el cogote!...

En estas profecías podemos ver, claramente, cómo recurre al absurdo Larriva para dar mayor fuerza a su requintada: alma de carabina, pastel de estorninos sin pechugas, barriga postiza de un gabacho, almorrana inflamada, moco de candil de una posada, palitroque cojito, muleta de costilla de mosquito y cojo desde los pies hasta el cogote. Y con estos absurdos, Larriva logra su objeto: realizar la "requintada" con una fuerza estupenda y lograr el objeto de su sátira y de su humorismo mediante el empleo de expresiones extraordinarias que sorprenden al lector y, obligándolo a aceptar el absurdo de esas expresiones, hacer estallar la risa que todavía estalla a despecho de los cien años y más que nos separan del gran satírico.

Como todos los humoristas, José Joaquín de Larriva dice lo que está en la conciencia de todos y lo que el miedo de todos impide expresar. Tuvo la rara cualidad de ver verdadero donde la multitud veía falso y no trepidó ante la ñoñez de la gente que habría de calificarlo por lo menos de versátil, para decir a Bolívar, después del ditirambo del 3 de junio de 1826, la verdad acerca de la realidad peruana. Después de haber sido el Libertador, Bolívar se convirtió en el primer tirano del Perú y le hizo a nuestra patria todo el daño que pudo, celoso de su grandeza, de su fortuna, de su prestigio y de su futuro. Y se lo hizo con plena conciencia de lo que hacía, procurando disminuir al Perú en beneficio de la Gran Colombia. Muy lógico y muy justo desde el punto de vista de Bolívar, pero muy lógica y muy justa también la reacción peruana que Larriva supo expresar con un donaire que no ocultaba su dolor:

Cuando de España las trabas  
en Ayacucho rompimos,  
otra cosa más no hicimos  
que cambiar mocos por babas;  
nuestras provincias esclavas  
quedaron de otra nación;  
mudamos de condición  
pero sólo fue pasando  
del poder de don Fernando  
al poder de don Simón.



No, no fue volubilidad ni inconsecuencia lo que dictó esa décima a Larriva. Fue el patriotismo herido o, si no se quiere atribuirle un sentimiento tan noble, por lo menos fue la indignación del cínico ante otro, que, cínico también, no tuvo el valor de su cinismo y pretendió disimular, con todas las frases posibles, su oscura intención funesta. Y como contra Bolívar, también tronó contra Sucre, aquel que dijo que se retiraba del Perú sin llevarse ni "un grano de arena", cuando hasta los copones y las custodias de las iglesias se llevó. Y ante la promesa de Sucre de retirarse en 1828, Larriva escribe virulento y mordaz:

Sucre, en el año veintiocho,  
irse a su tierra promete:  
¡cómo permitiera Dios  
que se fuera el veintisiete!

José Joaquín de Larriva no tiene excusa como sacerdote pues manchó su sotana en todos los prostíbulos y en todas las tabernas. En cuanto a su inconsecuencia habría mucho que discutir. Larriva fustigó a quienes le hacían daño al Perú y lo hizo con valentía y con franqueza, arrostrando todos los adjetivos y todos los denuestos. Leal amigo, su discurso sobre Sánchez Carrión, tan misteriosamente muerto, es de una emoción y de una ternura que la pomposidad del estilo no logra ocultar. Como el Archipreste Juan Ruiz, como Rabelais, el clérigo de Meudon, clamó francamente contra todas las necedades de su época, sólo que no consideró que cuando se reprende hay que ser irrepreensible.

Malas hembras y peores vinos acabaron con su vida. Murió en la miseria y sin amigos, un mal día en que Lima se vistió de luto: el 21 de febrero de 1832. Acaso si sus últimas palabras fueron para subrayar la trágica pirueta final, acaso si recordó en ese instante toda su vida lamentablemente derrochada y le pidió al único Misericordioso que le perdonara su inmisericordia.

Pero a despecho de los cien años y más que nos separan del gran satírico, su genio permanece siempre fresco y siempre actual. Alegre y bilioso, locuaz y jaranista, escéptico y huarapero, es un auténtico limeño. Y sonriendo y regañando, como una amable expresión de esta ciudad católica y pecadora, señorial y risueña, quedará fina y alegre en nuestra historia la figura ilustre de don José Joaquín de Larriva, Clérigo.

Miraflores, 1941.

José DIEZ CANSECO.



## Arquitectura del Renacimiento \*

Conociendo las formas esenciales de la arquitectura renacentista italiana y el espíritu que las anima, tomando como referencias básicas estas formas y su contenido, podemos atrevernos a formular resúmenes, aún más sintéticos, de la arquitectura renacentista en los demás países de Europa.

Francia fué hija predilecta del Renacimiento. A mediados del siglo XV ya vemos a artistas italianos como Laurana dirigirse a Provenza, sede de la casa real de Anjou, y dejar en Francia algunas de las primeras obras de carácter renacentista.

En 1495, Carlos VIII, reclamando derechos sobre el reino de Nápoles, penetró en Italia y se maravilló de su arte novedoso y resplandeciente. "Esto es el paraíso terrestre", le escribía el arzobispo Buiçonnet a Ana de Bretaña. Carlos VIII llevó a Francia algunos artistas italianos que residieron en Amboise y Tours. La campaña de Luis XII en Italia no hizo sino acentuar este movimiento.

El Renacimiento en Francia adquirió todo su carácter genuino y arquitectónico bajo Francisco I, en 1515 a 1547, para continuar luego una segunda etapa de aspecto puramente clásico, sobre todo durante el reinado de Enrique II que lo inicia y lo prolonga hasta 1590.

A fines del siglo XV todos los recursos del gótico se habían agotado, la decoración se repetía inútilmente, la arquitectura en Francia languidecía pero su contacto con el nuevo arte de Italia lo hizo renacer brillantemente, con todas sus características propias de estructura, de fineza y de gusto. El gótico fué fundamentalmente orgánico. La arquitectura renacentista en Francia también se hizo orgánica después de un proceso continuo de adaptación.

---

(\*).—Conferencia leída en La Insula.



Los elementos más empleados de la arquitectura italiana fueron los tramos rítmicos de Bramante, la ornamentación en bajo-relieve de arabescos, sarcillos, medallones, etc. En cuanto a la composición general fué completamente diferente. El palacio italiano presenta las fachadas planas, sin cuerpos salientes, techos invisibles, terrazas, grandes cornisas. En Francia tuvimos lo contrario impuesto por la tradición y el clima; las fachadas fueron movidas, con salientes y entrantes, torres, torrecillas y lucernas, los techos fueron altísimos erizados de chimeneas y cresterías. La decoración estaba en todo caso, en primer plano, la ornamentación fué el nuevo vestido que se le dió a sistemas de estructuras ya resueltos.

Francia acogió el Renacimiento con alegría, con entusiasmo, lo absorbió con intensidad y sabiduría, lo hizo suyo y lo estableció en castillos maravillosos, en monumentos genuinos, en nuevos modelos de palacios. Esta fácil y feliz fusión del Renacimiento italiano en Francia, se explicó desde un principio. La época de Francisco I. fué brillante, alegre, elegante y frívola; requería un ambiente de juventud, un estilo nuevo y fresco. El Renacimiento apareció como un brote primaveral. Abundantes flores menudas, arabescos, grotescos, cartuchos y medallones bordaron pilastras, capiteles y entablamentos. Aparecieron columnillas en forma de candelabros, las ventanas cuadradas se dividieron en amplias cruces de piedra, las lucernas constituyeron un elemento único donde el gótico relució en ellas como últimas y pequeñas llamaradas. Las fachadas se dividieron en tramos altos y verticales formados por pilastras que encuadran las ventanas y que se superponen hasta los pináculos de remate y cresterías de encaje que coronan las lucernas.

Dos grupos de célebres castillos constituyen los principales ejemplos del estilo Francisco I. Los castillos de La Loire y los de l' Ile de France. El período final de Francisco I lo define la Escuela de Fontainebleau.

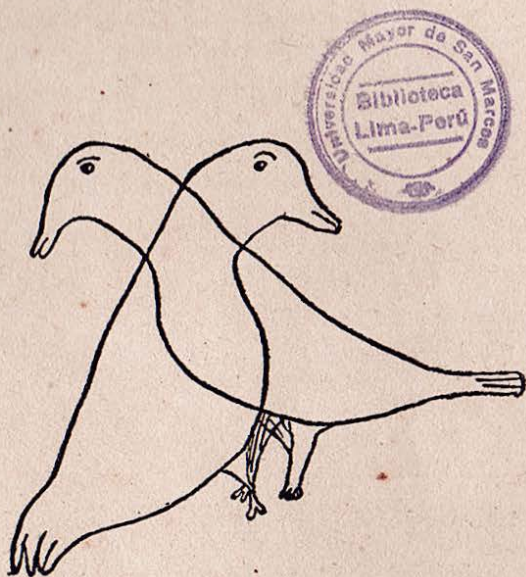
Los castillos de la Loire conservan en general una silueta medioeval formada por la presencia de todas sus galas defensivas como torreones, torres, almenas, buehardas, fosas, etc., que, por tradición, se conservaron a título heráldico y decorativo. Entre los más bellos ejemplos está Chambord, D'Azay-le-Rideau, Villandry, Valençay, Chenonceaux y, sobre todo, el maravilloso castillo de Blois.

Chambord es el más interesante y vasto de esos castillos. El torreón de entrada comprende una sala de guardia en forma de cruz y en cuyo centro se ubica una escalera monumental y univer-



JOSE ALFREDO HERNANDEZ

# EL ANGEL AGITADO



CUADERNOS DE COCODRILO

UNMSM-CEDOC





A TI L. D.,  
NUEVA ALEGRÍA  
NUEVO CAUCE  
EN MI VIDA.

J. A. H.







¡Oh! tan sólo morir  
de esta muerte.

*Paul Valéry.*

No alejes de mí tan valiente y caudalosa muerte, que ya viene  
no la apartes, déjala ascender, conseguir el alto tallo de mi vida  
déjala nacer de los ojos terminados en este valle perecido.

No me voy con ella por el sendero acostumbrado; no me voy con ella  
por la ruta de los horizontes cristalinos, ni los valles serenados.  
Me voy en el estrépito de la tierra derrumbada, por los montes bramantes  
me voy como tú te fuiste harta de dolor, desafiando al cielo...

Me voy por que me derriba el aire huracanado de tu boca, me voy  
por que me muerden los músculos de tu carne y me aprietan como sierpes  
las madrugadas de tus dos senos infantiles. Me voy por que te enredas  
en mi boca como una palabra difícil, como un gesto extraño.

Por eso me hago a tu cuerpo emergido de milenarias raíces de la tierra  
y voy hacia el abismo dejando tu voz de niño como un pájaro en el árbol;  
y a pesar de todo, la muerte me invade y me tuesta las retinas; quema  
y prodiga su lengua de luz, su difícil fuego que lame y desespera,  
con su invariable noche que crece en el helado sudor, en el espanto,  
muerte que llega a lo hondo como tropel de jadeantes animales asustados.  
Y cómo paraliza y arranca las imágenes, cómo endurece el ojo y los canales  
de la sangre, cómo crece investida por la bruma de los siglos  
como caballos que circundan las tristezas y estropean las islas del recuerdo.



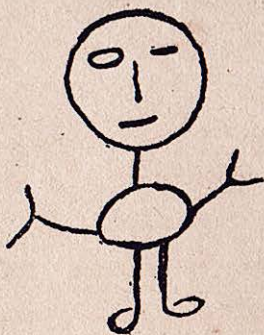
Emergida en este siempre amargo y largo camino,  
en esta soledad que llega a su morir, a su dulce perecer,  
a este camino que ha de finir los pasos recorridos  
los tramos presionados por tus plantas de flores rehenes,  
por este camino que se angosta y se agosta en su ruda línea  
casi en hechizo de olvido, que se termina en su lenta luz,  
que llega al punto, y se reduce, que se acerca y desvanece,  
que brota de ese ángulo en que te confundes tú, Dios y cielo.  
Camino que se tiende por mis brazos, ambición de tenerte  
y de quemarte fuertemente con la sal de mi aliento.  
Visión permanente, gula inesperada, ficción  
de aferrarte a los nudos del puerto de mi pecho y no perderte nunca.

Ruta inconducente. rosa náutica, aguja que se deja  
a su mínima estática y se involucra en las cisternas de las nubes,  
derrota que se sigue en el cuaderno de los siglos, permanente;  
que corre dentro de la lenta y oscura sed de tu mirada,  
lucero de amanecer que se pierde en el cielo y ya no se halla  
hasta llegar al remanso de tus muslos de lebreles retenidos.  
Lecho de tierra firme; dura, amagado por el frescor de tus seños  
territorio sin límites y fronteras guardado por serafines y corceles  
jardín imposible de ruiseñores y de espumas.  
Prisionero entre el luz del dolor y el cedro de tu pecho  
es un anuncio para no perderte nunca, un vocablo para gozarte siempre.





Soy Dios y Jeco





Tu has de nacer de mi misma tristeza, de una selva de nieblas  
del caudal de mi llanto o del quemante licor de mis venas,  
has de nacer de entre mis manos rebeldes,  
de entre el arado y el cielo, de la tierra flagelada de surcos...

Has de surgir de los jardines marítimos de mi boca como pez salado  
has de nacer de las vertientes íntimas y frescos manantiales  
para regar los solitarios y secos archipiélagos del alma.  
Has de venir como pájaro inmigrante de trigos y madrugadas,  
en el duro tránsito serás amor clandestino, personaje trashumante,  
tendencia que se niega y que se esconde en las arenas del llanto.

Pero qué importa, si has de venir de y para el ímpetu gozoso  
con el pecho florido y los muslos recios como de roble,  
si has de aparecer por sobre las olas del ensueño, húmeda y prieta  
plena de frutas campesinas con salitrosos perfumes en las ancas.  
Has de atravesar estos parajes del sueño, irguiéndose solos  
y voluntarios para tu azada gloriosa y labradora, para el limo  
fértil de tu vientre que humedeces con las agrestes aguas  
de tus ojos y la caricia selvática de tu bosque.



Caigo vencido y aún te espero con el ansia herida de un animal salvaje  
caigo así en la reseca tierra de tu piel de flor antigua, y no sé si buscarte en las negras  
playas y senderos o encontrarte resuelta en las sales de la sangre.

Por tí que porfias en la ausencia y el silencio  
por tí, esta noche se me inquietan como potros descarriados  
la razón, los ojos, el corazón y el alma...

Y es, entonces, que se remece tu recuerdo inmenso y cristalino  
es, entonces, que se hielan las flores, los peces y las luces  
que se ennegrecen las alquerías de la voz; y a lo lejos  
este estrepitoso mar de mis nostalgias, se torna y se convierte  
en huracán bravío de sueños fervientes y tempestuosos.

Y dentro de todo esto estás, como figura imperecedera. Eterna.  
Como gigantesca verdad, como angustia que vive y atormenta,  
como una asfixiante obsesión constante y obstinada. Así  
como una herida lacerante, como el grito y alarido; como la soledad.  
Así estás y creces; como se alarga el silencio, la maldición, el siglo.  
para agitarte luego como los vientos y los mares que azotan  
las olvidadas y pálidas salinas de mi cuerpo...

Y hoy, repentinamente vuelves, como llama incesante, ardiente;  
ahora estás junto a mi amor inquieto como el ángel agitado,  
junto a esta verde mañana del mar, junto a la mano cansada  
detrás del hórrido sueño en el bosque talado del alma  
pero aún, fidelísima y distante, exilada en el Ural de las ausencias.



Es la muerte; no la apartes, que se eriza y se rasga en la cumbre de las almas,  
que penetra y vibra en las carnes, que arde hasta el silencio profundísimo  
en la hora en que apareces tú, y tu torso se ilumina desnudo como una antorcha.

Y mientras tanto queda allá ese bosque de alondras y tórtolas hurafías,  
modula compaces ancestrales el tenso tambor de tu vientre  
mientras tanto se clausuran las palabras exánimes y la lenta y seca flor  
de tu boca, se eriza y se recoge en el nocturno valle de tu pecho  
y se concluye, el inseguro párpado en las ásperas riberas de la muerte...



ESTE CUADERNO LLEVA TRES DIBUJOS  
DE ESQUIZOFRENICOS, DE LA COLEC-  
CION DEL DR. HONORIO DELGADO.



Es la muerte; no la apartes, que se eriza y se rasga en la cumbre de las almas,  
que penetra y vibra en las carnes, que arde hasta el silencio profundísimo  
en la hora en que apareces tú, y tu torso se ilumina desnudo como una antorcha.

Y mientras tanto queda allá ese bosque de alondras y tórtolas hurafías,  
modula compases ancestrales el tenso tambor de tu vientre  
mientras tanto se clausuran las palabras exánimes y la lenta y seca flor  
de tu boca, se eriza y se recoge en el nocturno valle de tu pecho  
y se concluye, el inseguro párpado en las ásperas riberas de la muerte...



salmente conocida por su originalidad, pues está formada por un amplio y doble caracol de manera que las personas que suben no pueden encontrarse ni ver a las personas que bajan. Una pequeña cúpula de 32 metros de altura corona esta escalera única. Aquí vemos, como en muchos casos, la pericia estructural del gótico tomando su lugar tradicional en la nueva arquitectura. Un inmenso patio de honor flanqueado por cuatro torres en las esquinas acentúa aún más su forma imponente de extensión y de elegante verticalidad.

El castillo D'Azay-le-Rideau es una joya en su estilo y un modelo de unidad de torres, masizos, vanos y torrecillas. Aquí encontramos un primer ejemplo de gran escalera en tramos rectos lo que rompe la costumbre medioeval de hacerla circular y ubicarla en las torres.

El castillo de Blois representa la magnificencia del estilo Francisco I. En este castillo el aspecto feudal ha desaparecido. Su ejecución es perfecta y la suntuosidad del decorado no tiene rival. La fachada que da al patio de honor es célebre por su escalera exterior, composición única de audacia y riqueza en la historia de la arquitectura.

El otro grupo de castillos, los de l' Ile de France, como Villets, Cotterets, Ecouen, Saint-Germain-en-Laye, Fontainebleau, etc., tienen un aspecto severo, algo frío, aparecen terrazas en vez de los altos y pintorescos techos de la Loire. Son dignos y majestuosos pero han perdido el encanto inolvidable de los primeros.

Interiormente la ornamentación es esculpida en piedra, techos y bóvedas se artesonan con casetones. Capiteles sin pilastras reciben la caída de los arcos, las puertas presentan bajos relieves tallados y encuadrados en rombos, altas y lujosas chimeneas se cubren con campanas rectangulares preciosamente esculpidas y las habitaciones se forran de madera con finos y pequeños tableros.

En cuanto a la escuela de Fontainebleau esta estuvo formada por la influencia de numerosos artistas italianos traídos especialmente para decorar el castillo. Fué un momento de transición hacia el estilo Enrique II. La Galería de Francisco I, fué hecha por Rosso. Primaticcio ornamentó las habitaciones reales y Benvenuto Cellini esculpió la puerta principal del castillo. Aquí aparece la pintura decorativa unida al estuco blanco, rojo y dorado. Los motivos son fuertes, de alta talla, recortados en mil combinaciones y mezclados con figuraciones de quimeras, genios y alegorías. La abundancia y la exageración definen a esta escuela como pomposa, sin medida, sin



pureza y estilo. El segundo periodo de la arquitectura renacentista, el estilo Enrique II, que comprendió a sus sucesores hasta Enrique III, determinó el clasicismo en Francia.

Las publicaciones de Vitruvio, Vignola, Palladio, Serlio, etc., se estudiaron y se asimilaron. La arquitectura se hizo teórica y sabia. Los órdenes se inspiraron directamente en la antigüedad clásica, las fachadas fueron sobrias, las lucernas se coronaron con frontones, las líneas fueron simples y exactas, los ojos de buey característicos, la ornamentación fresca y menuda se perdió.

El ejemplo más célebre de este estilo es el primer patio del Louvre, obra de Pierre Lescot como arquitecto y de Jean Goujon como escultor. Es una de las obras de arte de medida y de elegancia de todos los tiempos. Belleza de proporciones, fineza de perfiles, armonía absoluta entre la escultura y los elementos constructivos. Lógica y claridad, son las características de esta obra. Luego el remate, la coronación del edificio, es un ejemplo eterno de gracia y de ingenio; es la solución de la cornisa mediterránea con el techo nórdico.

Los castillos ya no conservaron absolutamente nada tradicional los pabellones fueron cuadrados en vez de formar torres circulares las pilastras se tornaron en columnas salientes y superpuestas, las cadenas de piedra reforzaron esquinas y jambas de ventanas, el aspecto de mansión, de habitación suntuosa y campestre se acentuó con mayor unidad. El castillo de Angerville es uno de los tipos más hermosos de este estilo. Lescot y Goujon dejaron una de las composiciones más bellas y clásicas que se conocen en materia de monumentos decorativos; la Fuente de las Ninfas en el Jardín del Luxemburgo.

Philibert de l'Orme, considerado el más grande arquitecto del Renacimiento en Francia, construyó las Tullerías, el castillo d'Anet, parte del castillo de Chenonceaux, sus obras parecen haber sido condenadas a ser destruidas por una u otra causa pues no quedan sino ruinas, modificaciones o fragmentos de sus obras maestras. De l'Orme inventó lo que se llama el orden francés, o sea las columnas cuyo fuste se forra con gruesos anillos almohadillados.

Otro arquitecto, a fines de esta época, Jean Bullant, aplicó el orden gigantesco de Palladio en el castillo d'Acouen y emprendió una copia del templo de Júpiter Stator de Roma, signos estos ya de decadencia en que se anunciaba la transición al barroco.



Interiormente la arquitectura de estilo Enrique II fué una sabia atenuación de la Escuela de Fontainebleau en cuanto a profusión decorativa; surgieron cornisas y marcos clásicos, la madera se esculpió con gran riqueza y proporción de relieve. La Cámara de Enrique II en el Louvre es uno de los ejemplos más bellos de ese estilo.

La arquitectura religiosa siguió la misma evolución. El gótico persistió al principio. Las catedrales de Dijon y Saint Pierre de Caen indican la transición bajo Francisco II. Los templos adquirieron mayor aspecto clásico con Enrique II; aparecieron hermosas iglesias como las de Argentan y Villeneuve-sur-Yonne. Saint Gervais de París indica la liberación resuelta del estilo renacentista. Las primeras cúpulas bramantinas aparecieron. Con Lemercier el estilo jesuítico se afirmó; la iglesia de la Sorbona y del Val de Grace marcan ya el camino franco del barroco.

---

En Inglaterra el Renacimiento llegó más tarde que en Francia, llegó lentamente, y sólo a mediados del siglo XVI, en la época isabelina, los nuevos y definidos caracteres arquitectónicos aparecieron refrescando el gótico, no de templos ni de monumentos, sino el gótico de las casas de campo.

Enrique VIII, deseando darle a su corte un brillo superior a las demás cortes de Europa, inició el movimiento renacentista en Inglaterra con la participación de artistas extranjeros entre los cuales se encontraba el gran Holbein. Fué la época de las pintorescas y encantadoras construcciones de madera. Las mansiones y castillos presentaron modalidades acentuadas como los halls cubiertos íntegramente de pequeños paneles de madera, las escaleras de roble preciosamente talladas que daban a galerías altas y visibles, la iluminación de estos espacios suntuosos por un inmenso vitral y los cielo-rasos de yeso con dibujos finos y secos. Algunos pabellones de Oxford y de Cambridge son de esa época. El juego de entrantes y salientes para darle animación a las grandes fachadas cubiertas por los vidrios emplomados de las ventanas, demuestra la inquietud de una renovación fundamental. Montecute House en Somerset es un bellissimo ejemplo de este deseo de relieve.

Las más célebres mansiones de estructura de madera animadas por el mismo espíritu se encuentran en Cheshire y Shropshire. Tipos como Moreton Hall definen el estilo en forma única e inconfundible.



En la época jacobina se abandonaron poco a poco las tradiciones góticas, el clasicismo se abrió paso, vemos copias ingenuas y encantadoras de motivos italianos: los más hermosos ejemplos están en Herts, Harfield House; en Norfolk, Blicking Hall; en Kensington, Holland House, etc.

El clasicismo completo lo personificaron dos genios de la arquitectura: Indigo Jones a fines del siglo XVI y mediados del XVII, y Christophen Wren en la última mitad de ese siglo. Jones es el fundador del gran Renacimiento en Inglaterra; carpintero de profesión, deseando mejorar su suerte, viajó por Italia, estudió y trabajó sin descanso, llegó a ser un extraordinario experto en el nuevo arte de construir e impuso a Palladio como maestro supremo no sólo en Inglaterra sino en América del Norte.

Indigo Jones fué autor del Whitehall de Londres, proyectado para ser el mayor palacio real del mundo. Jones fué el inspirador y el maestro de Webb, arquitecto entusiasta que sirvió de intermediario entre él y el prodigioso Christopher Wren, personalidad sólo comparable con las figuras universales de Bramante y Miguel Angel.

Wren fué autor de cuarenta y cinco templos. Sus torres delgadas y finas son ejemplos de maestría incomparable en el manejo y superposición de los órdenes clásicos. Fué matemático, astrónomo, dibujante y viajero infatigable, a tal punto, que dijo en una carta al rey: "Os llevaré a casi toda Francia en papel". Wren construyó, además de sus famosos templos, numerosas casas de campo llenas de gracia y de sabiduría, dejó una obra inmensa de genio renacentista culminada en el edificio cumbre del Renacimiento Inglés: la catedral de San Pablo de Londres. La unidad de este monumento es hermosísima. Se inspira en San Pedro de Roma pero la cúpula y la fachada se armonizan resueltamente, se completan debidamente en un todo magnífico. Siguiendo la idea de Bramante, Wren colocó torres laterales en la imponente fachada dándole escala y equilibrio al edificio sin aminorar en lo absoluto la importancia y esbeltez de la cúpula. San Pablo es como la solución completa de lo que fué intentado por Maderna en San Pedro.

En la obra de Wren hay que anotar separadamente el Trinity College de Cambridge y el Greenwich Hospital de Londres. Para todo hizo dibujos innumerables y precisos sin olvidar los más mínimos detalles. Wren dejó por último, el célebre patio, vasto y tranquilo, de Hampton Court donde ya el barroco hace su aparición definida...



Del mismo modo que en Inglaterra el Renacimiento en Alemania sólo principió a tener caracteres arquitectónicos a mediados del siglo XVI, pero estos fueron más tímidos, la influencia de la Edad Media fué más profunda, no llegando estos caracteres a producirse libremente sino en casos determinados.

El alto Renacimiento llegó a su apogeo entre los siglos XVI y XVII pero no fué fecundo; la reforma paralizó el impulso de la novedad artística. Las tradiciones de la Edad Media persistieron revelándose aún en los espíritus más representativos y extraordinarios del Renacimiento alemán, como son los de Durero, Cranach y Holbein.

No fué ni la corte brillante, ni la nobleza rumbosa, ni los ricos banqueros los que iban a dar impulso al Renacimiento, fué más bien la burguesía acomodada y consciente de su modesto origen la que dió al Renacimiento alemán su carácter y originalidad popular y fresca.

Los principales ejemplos de su arquitectura aparecieron en las mansiones de pequeños potentados; se trata, sobre todo, de restauraciones de antiguos castillos. El tipo máximo de estos monumentos está en el castillo de Heidelberg, ubicado en un paraje hermosísimo, restaurado por generaciones sucesivas y finalmente incendiado por los soldados de Luis XIV. No quedan hoy sino sus imponentes fachadas como telones de piedra y lugar de romántica peregrinación. Allí vemos una horizontalidad marcada de composición italiana con grandes ventanas nórdicas, lujosas, divididas por pilastras centrales y coronadas con entablamento y frontones, entre esas ventanas aparecen nichos con estatuas lo que viste y enriquece totalmente las superficies murales, los remates se levantan a manera de grandes lucenarios cuya forma triangular es dibujada por volutas laterales que nos recuerdan las del estilo jesuítico. El conjunto, que es formado por un patio con dos alas principales, la de Otto Henri y la de Federico IV, tiene una belleza majestuosa, disciplinada y melancólica que es inolvidable.

El castillo de Dresde, de Hartenfeld, la ciudadela de Tranomitz, son ejemplos de esta arquitectura animada por la roca amarillenta o rojiza de sus fachadas o bien, al Norte, por la presencia del ladrillo desnudo como el Fürstenhof de Wismar.

Una de las más interesantes manifestaciones del nuevo movimiento arquitectónico en Alemania son sus viejas y encantadoras municipalidades reconstruidas en pleno Renacimiento. Altenberg,



Leipzig, Colonia, Augsburg y, sobre todo, Bremen, representan estos edificios llenos de poesía y de originalidad. La municipalidad de Bremen es un ejemplo elocuente y bellissimo de esta fusión medioeval con formas renacentistas. A sus viejos muros de ladrillo se le han agregado cornisas de coronación con balaustrada, tímidos frontones sobre sus amplias ventanas, un gran cuerpo central y saliente coronado por un lucenario de varios pisos inspirado en las cresterías de Francisco I, sostenido por una arquería de tipo florentino y ornamentado con el encanto y profusión de un bordado. Arte de imagen, lleno de sinceridad juvenil, aplicado sobre la nobleza fuerte y melancólica de la Edad Media.

---

Los Países Bajos supieron darle un sello particular a su arquitectura renacentista a pesar de la enorme influencia limítrofe francesa y alemana. No bien las ideas humanistas llegaron a esas tierras bajas del norte el entusiasmo por el nuevo arte fué grande. La arquitectura surgió con ingenuidad y fantasía. En Flandes su fuerte tradición gótica perduró todo el siglo XVI y sin embargo se levantaron en esa época edificios profundamente animados de espíritu renacentista como la Casa de las Corporaciones del Salmón en Malines.

Amberes fué el centro principal del arte renacentista flamenco. A mediados de 1500 el gran arquitecto Cornelius de Vriendt construyó el municipio de esa ciudad, edificio magnífico donde el clasicismo italiano de pórticos en arquería y horizontalidad de líneas armoniza audazmente con el motivo central nórdico y de visible influencia francesa. Este grandioso ejemplo no tuvo mucha influencia, su estilo era poco nacional en el fondo, le faltaba el encanto y la intimidad de lo popular y genuino. Esto lo vemos sobre todo en pequeñas casas burguesas hechas de ladrillo y piedra, equilibradas con unidad clásica y adornadas con detalles venidos de Milán o de Venecia. En el siglo XVII este estilo se hizo aún más característico produciendo edificios de importancia como las municipalidades de Ypres, Furnes, Hoogstraten y Halles. Esta última es una obra de arte de unidad y de gracia.

---

El Renacimiento en España no fué debido a un deseo real de renovación y juventud como en Francia, ni al opulento desarrollo



de una burguesía fresca como en los países del norte, ni al entusiasmo por las nuevas mansiones de campo de nobles acomodados como en Inglaterra, el Renacimiento en España fué consecuencia de afirmación nacional y de fé, era necesario que el arte fuera español, auténticamente español y profundamente católico para contrarrestar y desalojar definitivamente la influencia musulmana del territorio ibero. Conquistada Granada, libre de la dominación mora, la arquitectura debía expresar esa liberación haciéndose original y propia. Así lo desearon los Reyes Católicos y así aconteció después de un extraordinario proceso de influencias artísticas extranjeras, entre las cuales, la arábica no fué de las menores.

Isabel de Castilla y Fernando de Aragón emplearon arquitectos y decoradores flamencos, alemanes y borgoñones, ajenos al arte morisco y portadores del gótico flameante. Fueron estos artistas Egas, Güas, Simón de Colonia, Gil de Siloe. El bruselés Enrique Egas parece haber sido el arquitecto favorito del rey.

El encuentro del gótico flameante del siglo XV, complicado y florido, con el exuberante y geométrico arte neo-musulmán, conocido por el nombre de mudéjar, se hizo en forma brillante y sorprendente produciendo un estilo inconfundiblemente español que, a pesar de lo híbrido, produjo soberbios monumentos de lujo, dignidad y arrogancia. Enormes escudos reales y nobiliarios aparecieron sobre superficies y portadas gotizantes con maravillosas lacerías mudéjares. Reyes y nobles se hicieron construir capillas sepulcrales suntuosísimas donde este estilo fué expresión de grandeza en forma inigualada. San Juan de los Reyes en Toledo, obra de Juan de Güas, expresión máxima de realeza, la capilla del Cardenal Mendoza o de los Reyes Viejos, en la misma Toledo, la del Condestable en la catedral de Burgos, de Simón de Colonia, la de Don Juan II y Doña Isabel de Portugal en la Cartuja de Miraflores. La capilla del Condestable constituye el apogeo de la suntuosidad y equilibrio de este primer arte español del Renacimiento que no teniendo nada aún de clásico ya era nuevo en su prodigioso mestizaje de castellano, gótico y mudéjar.

No fué este primer tiempo de grandes iglesias, fuera de las de Málaga, Granada, Jaén, las del sur conquistado, fué la capilla el principal programa arquitectónico. Estas catedrales debieron ser góticas, la de Granada por lo menos, pero los canónigos de la época quisieron algo nuevo, eran mucho más modernos que los mismos artistas, y el estilo renacentista apareció en ellas por completo.



El Renacimiento italiano parece iniciar en España dos grandes corrientes simultáneas que tienen su origen en el momento del apogeo gótico-mudéjar. Los mismos artistas de San Juan de los Reyes levantaron la catedral de Granada con sus columnas clásicas y crearon el "plateresco", fusión admirable de arte gótico-mudéjar y de clasicismo.

El Renacimiento de pureza clásica llegó al herrerismo, al genio español de la arquitectura; el plateresco llegó a la generalización auténtica y característica de la arquitectura en España, fué el estilo genuino por excelencia que prevaleció y vivió hasta empalmar con el barroco, con ese barroco único cuya originalidad se la debe en gran parte al plateresco...

El plateresco se cree que fué iniciado a principio del siglo XVI por el propio Enrique Egas que, maravillado con la técnica del platero alemán Enrique de Arfe, imitó los trabajos de éste en la arquitectura. La piedra se labraba como un repujado en plata y los adornos arquitectónicos parecían imitar la preciosidad y encajes de cruces y custodias. No es de presumir que un estilo de expresión tan intensamente nacional como el plateresco haya sido producto de la invención de un solo hombre pero es un hecho que la primera obra de arte plateresca fué de Egas: la fachada del Hospital de la Santa Cruz en Toledo. Maravilla de gracia y de dignidad donde quedan establecidas las características esenciales de la arquitectura hispana. Composición equilibrada por el Renacimiento, bordada por el gótico y el mudéjar, fresca y espontánea como un brote de flor. Temas del Renacimiento italiano, sobre todo lombardo en su ornamentación menuda, candelabros, medallones, nichos, pilastras con grotescos, etc., constituyen los elementos que, poco a poco, iban unificándose en la evolución del plateresco cuyas etapas principales están; en la fachada de la Universidad de Salamanca, que como un tapiz oriental tachonado de escudos, terso entre pilastras milanesas y coronado por una crestería de platero, cubre el muro recio y desnudo del edificio; en las puertas de la catedral de Granada y de la Lonja de Zaragoza; en el soberbio palacio de Monte Rey en Salamanca, ejemplo de trascendencia ilimitada por la composición de sus torres y por la gracil arquería superior que le sirve de frisco y de remate; en las Casas Consistoriales de Sevilla, obra de Diego de Riaño, donde el plateresco deja ya el gótico para volverse más latino, más sobrio, más español; por último, en la celebérrima Universidad de Alcalá donde el plateresco se depura en genuina y fun-



damental expresión de arte español concentrando con violencia sus manchas decorativas sobre el muro amplio, liso y soberbio de la fachada.

El puro y profundo estilo renacentista español estaba definido: San Cristóbal de Almorax, el Convento de Escalona y cien ejemplos más lo atestiguan y lo hacen perdurar hasta el siglo XVII.

En el plateresco aparece el genio español en su expresión más intensa: contraste de sol y sombra, de brillo, de lujo y de sobriedad recia y severa, capricho y solidez, gracia y solemnidad, más expresión que estructura, más alma que razón. Vemos en el plateresco un símbolo pétreo de la idealidad individual y sublime del Quijote en pugna armónica con el realismo robusto, llano y categórico de Sancho.

Con el plateresco estamos frente a lo más completo de la arquitectura española. La gloria de haber conquistado el Nuevo Mundo se refleja en esa arquitectura que lleva el lujo, el brillo, la altivez y la pujanza desde los palacios de los ex- virreyes hasta las picotas de las plazas públicas.

Hemos dicho que hubo dos corrientes de arte simultáneas, la plateresca y la clásica, la "greco-romana" como solían llamarla... Esta última adquirió toda su importancia bajo Carlos V.

La ausencia de un palacio digno del Imperio hizo que Carlos V confiara a Pedro Machuca, discípulo de Bramante, la construcción del edificio real en los jardines de la Alhambra de Granada. Machuca no se asimiló al medio español, trajo y conservó intacta su admiración única por la arquitectura italiana del "cincuecento". Fue así como proyectó un inmenso patio circular que recuerda con fría suntuosidad la villa de Julio II en Roma y la de Farnesio en Caprarola. Este palacio, primero en su estilo puramente italiano, estableció la base en España de donde surgieron, no menos clásicos pero sí mucho más españoles, una serie de obras fundamentales. Entre ellas está el Alcázar de Toledo, el primer palacio real de Madrid, y uno de los conjuntos de unidad más grandiosa de todos los tiempos: el Escorial.

Carlos V, a pesar de su marcada afición por el arte italiano, dejó que la tradición gótico-mudéjar viniera por medio del plateresco a darle un carácter magníficamente español al Alcázar de Toledo, obra del gran Alfonso Covarrubias, hijo político y sucesor, nada menos, del genial Enrique Egas. Este edificio profundamente renacentista por su armonía, su simetría, su disposición clara y so-



bria, presenta al mismo tiempo lo expresivo y pintoresco de sus torres de ángulo, de sus vanos lujosos, de su maravillosa portada hecha para un inmenso escudo real que parece venir de la capilla de San Juan de los Reyes.

Tanto el Alcázar de Granada de Pedro Machuca como el de Toledo de Covarrubias, no pudieron ser terminados por sus autores. El de Granada quedó siempre inconcluso y el de Toledo fué terminado por el italiano Juan Francisco Castello y por Francisco Villalpando, autor de su soberbia escalera. Hoy día las ruinas del Alcázar, dejadas por la reciente guerra civil española, nos privan de admirar en todo su conjunto y belleza una de las joyas más valiosas de la arquitectura renacentista en España.

El primer palacio real de Madrid, destruído por un incendio, no hubo de ser tan magnífico como el toledano según lo indican las pocas referencias que se conservan, los palacios de Aranjuez y del Pardo adquirieron toda su pompa en pleno siglo XVII, estos se salen del marco renacentista en que estamos, sólo se impone como ejemplo formidable de arquitectura española en esta evolución puramente "greco-romana" del colosal monumento construído para Felipe II por Juan Bautista de Toledo y por Herrera: el Escorial.

La construcción de este edificio abarcó la última mitad del siglo XVI. Veinte años duraron los trabajos del terraplen que serviría de pedestal a la obra. La composición del palacio tiene la amplitud de un trazado urbanístico, geométrico, nítido, perfecto. Su simetría gigantesca, su desnudez trágica, su hermosura solemne, su afirmación categórica, son caracteres arquitectónicos que definen al Escorial como templo, como tumba y como palacio real. Es espíritu de Felipe II parece haberse petrificado en esa obra prodigiosa donde la unidad del genio castellano llega a lo más alto que se conoce en arte.

Juan Bautista de Toledo lo proyectó con la amplitud de Miguel Angel y Herrera lo realizó con la grandiosa sencillez de Paladio. Es una de las obras más intensas de la arquitectura hecha con los elementos más simples; el orden dórico, el arco, la cúpula, la piedra desnuda...

El "greco-romano" llegó pues a su apogeo purista con Herrera quien aparece como un genio autoritario y un poco aislado entre la floración plateresca que siguió su curso abundante y genuino. Herrera construyó poco, una de sus raras obras después del Escorial, fué la casa de Don José Lacalle en Plasencia, característica de su



estilo recio y sobrio de órdenes superpuestos y pináculos terminados en bolas. En cambio sus imitadores fueron muchos y dejaron particularmente en Madrid, una serie de obras que hacen recordar su sobriedad categórica.

Antes de llegar al barroco del siglo XVII, las dos corrientes renacentistas, la plateresca y la clásica, van a cruzarse, a fusionarse en muchos casos, dando así ejemplos bellísimos de síntesis de arquitectura española, donde lo oficial y académico y lo popular y espontáneo adquiere una fuerza tan expresiva y una armonía tan concentrada que ya no cabe esperar sino el barroco para que estalle hasta el desborde... Aparecen las portadas de la casa de Gralla en Barcelona, del Colegio de San Luis en Tortosa, del Oratorio de la Sangre en Lérida, etc.

Interiormente, la ornamentación característica de la arquitectura española del renacimiento estaba, sobre todo, en los techos; viguerías, casetones y artesonados únicos en el mundo por sus tallados y policromía, por su originalidad venida del mudéjar...

Desearía seguir hablando pero todo tiene su límite, debería completar este leve y rapidísimo resumen de la arquitectura renacentista ocupándome de otros lugares, de Portugal con su estilo "manuelino", derivación exhuberante del plateresco español, de América, del Perú y sus primeros monumentos coloniales, pero hablar más de una hora de arquitectura no conviene de ninguna manera, lo sé por experiencia.

Héctor VELARDE.



## Virgilio y Juan de Arona

Un doble llamado al espíritu de los románticos condicionaba, con sugestivo matiz, la dualidad de su expresión. Solo ellos pudieron conciliar la risa con la pasión atormentada que tradicionalmente rodea su destino, contravinando a muy razonadas y respetables leyes psicológicas. Sin precauciones y sin explicárselo ellos mismos, la anécdota asomaba su rostro picudo en verso o prosa, y en sus polémicas se alzaba el claro tono de una ironía filosa o de alguna carcajada jocunda y bulliciosa. Y sin embargo, sentían y padecían hondamente, y su espíritu libre de toda vulgaridad o improvisación, acusaba, en muchos casos, la arquitectónica serenidad de una educación humanista.

Conciliar la alegría matinal con la solidez del pensamiento fué realidad constante en el afortunado grupo inmortalizado en las páginas de "La Bohemia de mi Tiempo" de Ricardo Palma. Entre los veinticuatro románticos, que el viejo tradicionista anota meticulosamente, se encontraba uno, virtuosamente dotado por malicia y por cultura. Hablar de Juan de Arona es momento obligatorio en quien se precie de conocer la literatura peruana. Su tipo coincide con el de todos los de *su grupo*, precisamente porque participando de *su tono*, es, no obstante, fundamentalmente diverso a ellos. "Demasiada personalidad" diría alguien, apresurándose galantemente a formular un veredicto. "Peregrina personalidad" apuntaría otro, acucioso rastreador de sus huellas, no imperceptibles, pero sí enigmáticas por innumerables.

Y aquí Juan de Arona se nos aparece como representante quintaesenciado de un romanticismo culto, basado en sabias lecturas de los clásicos, auscultador del paisaje peruano, defensor de nuestra terminología indígena, agudo satírico de casos y cosas peruanas, pensador y poeta romántico a carta cabal.



No podía evitar, Juan de Arona, su afición por lo clásico, que una ponderada educación se había preocupado en comunicarle. Suficientes y traslúcidos ejemplos, por la cristalina pureza de su vocación, podemos anotar en su carrera poética. La poesía latina era, para él, alimento familiar y grato al paladar. Catador de sus bellezas, se trocó, muy en breve, en rendido enamorado de las mismas, y cortejándolas en todas las actitudes —desde la audacia muy criolla, hasta la ceremoniosa unción académica— nos dió colmados frutos de sus aventurillas y aventuras estéticas.

Fué incorregible admirador de Virgilio. A él que tanto le enamoraba el paisaje, la voz del poeta latino tenía exquisiteces de parentecía espiritual. Cuando Juan de Arona traduce las Geórgicas, confiesa que trabajó calladamente su versión, alejado de Lima y con la calma reconfortante de su hacienda costeña, a ratos entoldada, a ratos vagamente brillante, en su cielo peruano de colores delicados y sedantes.

Fruto de estos amores intelectuales fué una de sus obras en poesía, que vió la luz en Lima el año de 1867, primorosamente impresa, con una sobria y bucólica viñeta en la portada. Decía así: "Poesía Antigua. Las Geórgicas de Virgilio traducidas en verso castellano por Juan de Arona, Pedro Paz Soldán y Unanue". Y a continuación: viñeta, pie de imprenta y fecha de edición (1).

No era totalmente inédita esta muestra de poesía latina que nuestro inquieto romántico entregaba, en esos días, a la publicidad. En el prólogo de su libro avisa que su traducción ya había aparecido en el folletín del diario "El Nacional" en Setiembre del año 1866. Luego, Juan de Arona, recuerda que su familiaridad con el ilustre poeta mantuano venía desde sus dos años de estudiante en La Sorbona, bajo las enseñanzas de M. Patin. Advertencia innecesaria para quien aprecia la dulce seguridad lírica, que supo dar al acento castellano de los versos latinos. Juan de Arona se muestra orgulloso de ser el primer poeta americano traductor de las Geórgicas, aunque alguien le haya antecedido en verter al castellano otras formas de la poesía virgiliana.

---

(1) Poesía Antigua. — Las Geórgicas de Virgilio traducidas en verso castellano por Juan de Arona, Pedro Paz Soldán y Unanue. — Lima Imprenta de "El Comercio" dirigida por J. M. Monterola. — Calle de Ayacucho, antes Rifa número 44. — 1867.



Desde luego que Juan de Arona no traduce los cuatro libros de las Geórgicas, sino exclusivamente el primero. Inserta, a continuación, un "Apéndice que contiene otras muestras de Poesía Antigua" (por ejemplo, una traducción en prosa del Libro II, versos 316 al 345) y en el que hay que anotar aquella sabrosísima versión de la Egloga V, que produce la indignación de Menéndez y Pelayo por su irreverencia, y en la que el poeta peruano, dejándose llevar de su inevitable sentido humorístico, profana la augusta seriedad de la poesía virgiliana, con fragmentos como este:

"Mopso.—Tú eres mayor y es justo  
Monarca darte gusto:  
Y en aquella arboleda retirada  
Cuya indecisa sombra al viento oscila  
En reunión tranquila  
Podremos comenzar nuestra tonada.  
O bien, si de la gruta  
Más grata tu alma la mansión reputa.  
Como tu madre... un día  
Reputarla solía,  
A su opinión y a tu opinión me arrimo..."

Estas son sus aventurillas con las musas del Siglo de Oro. Pero cuando nuestro romántico lo desea, se eleva serenamente sobre el cielo itálico, y su voz es segura y amplia en su timbre, como en este fragmento de las Geórgicas:

"...Mirarás deslizarse las estrellas  
Por la celeste alfombra  
Dejando largas, luminosas huellas  
En la mitad de la nocturna sombra.  
La leve paja y las caducas frondas  
El aire turban y la luz se ciega,  
Y tal cual pluma, sobrenada y juega  
Por cima de las ondas..."

Todo hubiera sido alegremente feliz, si no se presentara, de un momento a otro, un romántico descontento de las virtudes poéticas de Juan de Arona. Se llamaba José Arnaldo Márquez, muy conocido, con estada en Nueva York y valiente traductor de Shakespea-



re. Con una inconformidad muy propia a su estado de espíritu, José Arnaldo Márquez ataca a Juan de Arona desde las columnas de un cierto, que se calificaba a sí mismo, "periodiquillo de costumbres".

"El Cosmorama" (2) lanza su primer número el 31 de Marzo de 1867, con una apreciable colaboración literaria, ya que las firmas de connotados románticos como Luis B. Cisneros o Clemente Althaus aparecen junto a la de José Arnaldo Márquez. Allí se inserta el primero de cuatro sonetos sucesivos, compuestos malignamente con el objeto de satirizar a Juan de Arona y a su traducción de las Geórgicas. Llevaba por título "La Expiación de Virgilio" y, a la letra, es como sigue:

"Cuando bajó al infierno Jesucristo  
A redimir las almas de los justos,  
Voló a postrarse ante sus pies augustos  
Virgilio que de todos fué el más listo.

"¡Padre!", exclamó el cuitado, "ya tu has visto  
que padecí bastante. ¡No más sustos!  
Mira que abjuro los paganos gustos  
Y a tu divina ley no me resisto!"

Volvió Cristo los ojos paternales  
Y con dulce y severa voz le dijo:  
"La Piedad de mi padre te perdona,

Y el cielo debe abrirte sus umbrales,  
Pero antes de eso has de ser mártir, hijo".  
Y tradujo a Virgilio Juan de Arona..."

Gran cólera debió producir a Paz Soldán semejante, aunque ingeniosa, insolencia. Y no acabaría de reaccionar de ella, cuando a la semana siguiente en el mismo periódico se leía el siguiente soneto:

---

(2) "El Cosmorama" constituía un periódico semanal, impreso a dos columnas con un formato de 260 por 156 mm. Llegaron a salir cuatro números, correspondientes al 31 de Marzo, 7, 14 y 20 de Abril de 1867.



"La Apelación de Virgilio"

"Al oír la terrorífica sentencia  
Sintió el pobre tan hondo desconsuelo  
Que con voz sofocada dijo: "¡Ápelo!  
No me acusa de tanto la conciencia".  
Dicho y hecho. Con ávida impaciencia  
Llamó a la puerta del sagrado cielo  
Y rogó a un ángel que apurando el vuelo  
Fuese a anunciar al padre su presencia.

"Di" respondió el Señor. "Librame ¡Oh Padre!  
¡De ese verdugo! Dame otro castigo  
Que no manche el laurel de mi corona.

Y hazme sufrir cuanto dolor te cuadre".  
—"Sentencia y costas sufrirás, te digo!"  
Y publicó las notas Juan de Arona..."

Y así aparecieron cuatro sonetos en los únicos cuatro números, también de "El Cosmorama". Pero Juan de Arona no se quedó mudo y tuvo sendas contestaciones para su contrincante, logrando un acierto sin par al bautizarlo —haciendo un juego de palabras con su nombre y apellido— con título imperecedero: *José Asnaldo Marcado*.

Juan de Arona, al publicar sus *Geórgicas*, consignó con maliciosa seriedad, la polémica habida, reproduciendo los sonetos en el Apéndice, y especificando que se debían a la pluma del poeta *José Asnaldo Marcado*. Hay tal naturalidad en sus palabras, que cuando Marcelino Menéndez y Pelayo en su estudio sobre "Traductores de las Eglogas y las *Geórgicas* de Virgilio" que prologa el Tomo XX de la Biblioteca Clásica, cita la versión de Juan de Arona, incurre en una sabrosísima equivocación. A pesar de su reconocida versación sobre nuestra poesía, Menéndez y Pelayo ignoró o fingió ignorar socarronamente que el *Asnaldo Marcado* era solamente una maligna glosa inventada por Paz Soldán en agravio de Arnaldo Márquez, y escribe textualmente:

"Esta traducción de las *Geórgicas* fué criticada ásperamente y sin justicia, pero no sin gracia por *José Asnaldo Marcado* en cua-



tro sonetos titulados: "La Expiación de Virgilio", "La Apelación de Virgilio", "La Ejecución de Virgilio", "Al llegar al Patíbulo Virgilio", publicados en "El Cosmorama", periódico de Lima..." Y más adelante añade: "Juan de Arona contestó al crítico que debía *comer alfalfa* y que *rebuznaba*. Tan apacibles son las costumbres literarias en el Perú..."

Bajo este risueño signo juvenil trabajaban nuestros románticos. Era una amalgama sin par de travesura criolla y educación humanista. Muchos de ellos eran pesimistas hasta la tuberculosis, y al mismo tiempo *mataperros* hasta la más grande inocencia. Imbuidos en lecturas y modelos españoles, franceses e ingleses, imitaron muchos gestos que no les pertenecían. Pero en el fondo de su aventura se descubre un agitado nervio de lucha, de vitalidad y de presencia que los justifica y exalta, en este vacilante destino de nuestra cultura literaria.

Luis Fabio XAMMAR.





# Parábola

¿Por dónde rozó el aire de madrugada  
y se embriagó de besos y de aromas  
la ventana en que se fecundó  
de amor paternal la mirada  
y se anegó de éxtasis y de parábola  
la casa, la mesa puesta y la esquila  
lejana por donde el camino suspiraba  
el aliento del ganado y ancha de vivencia  
solitaria la aldea vieja se dormía en su falda?

¿En dónde su sillón de cuero carcomido  
se untaba de recuerdos y consejos  
de la infancia y su cabeza cana  
como infantil su mano abrazaba todo  
el amor redondo del solar sin palabras?  
¿En dónde de su amor llueve nostalgias  
y su imagen borrosa la veo entre lágrimas?  
¡Ahora pasa mi Madre suspirando la tarde!

CARLOS ALBERTO GONZALES



## Un concertista del siglo pasado en Lima \*

Se asegura que fué en Oxford, cuando ya mediaba el siglo XVIII, que se abrió la primera sala de conciertos y es solo por esa época que los ejecutantes logran conquistar, como solistas, el favor del público, hasta entonces monopolizado por los grandes cantantes de ópera italiana.

Sin embargo, los conciertos públicos de entonces, no rebasaron el reducido ámbito, ni aún el ambiente en que habitualmente se realizaban las audiciones privadas en los salones principescos. Como éstas, acogían un reducido número de aficionados, casi siempre conocidos entre ellos, manteniéndose el clima cenacular y aristocrático del arte cortesano en boga.

Es casi cien años mas tarde, cuando la Revolución Francesa ha lanzado por el mundo los vientos democráticos del siglo XIX, que han de abrirse las grandes salas de conciertos para el "gran público", supremo juez de los méritos artísticos, como, en el sufragio universal, era dueño y señor de los destinos políticos del país. Frente a este público, los "héroes del arte", habían de realizar las más deslumbrantes proezas de su "virtuosismo" instrumental, como otros tantos caudillos democráticos, a un tiempo, conductores y esclavos de la masa.

Así surgieron las primeras generaciones de concertistas, ídolos de sus admiradores, orgullosos de su libertad y dignidad de tales redentores de la sujeción en que hasta un siglo atrás había vivido tanto músico genial, servidor sumiso de príncipes y reyes.

---

(\*) Charla pronunciada en la A. A. A.



Es la edad de oro, del piano, venido con Chopin a la culminación de sus virtualidades estéticas. El alma romántica del 1830 había de volver en este instrumento, dócil a las mas sutiles ondulaciones de la "expresión", su mejor caudal de confidencias. Pero el romanticismo, obsesionadamente confesional, fué también espectacular y brillante y el piano le ofreció, así mismo, magnificas posibilidades para satisfacer esta tendencia exhibicionista. Europa se puebla de pianistas y hasta estas tierras de América —entonces más ignoradas aún que hoy por los europeos— llegaron con los resplandores del incendio romántico, algunos de los celebrados "virtuosos del piano".

Así fué, como en noviembre de 1865 visitó Lima, Luis Moreau Gottschalk, pianista norteamericano a quien sus contemporáneos en el Viejo Mundo, colocaron en la línea de los mas renombrados concertistas, incluso Chopin, Liszt y Thalberg y a quien nuestros abuelos evocan todavía fervorosamente cuando revisan, en algún viejo album musical, sus composiciones, hoy desusadas y marchitas.

Era Gottschalk un espíritu aristocrático por temperamento y ascendencia, fino e impresionable, tocado de cierto dejo melancólico, tal como juzgaban las damas de su época el tipo ideal del artista. Se le comparó muchas veces con Chopin, quien conoció, pocos años antes de morir, al entonces joven pianista al que manifestó viva simpatía, acaso porque lo reconoció espiritualmente afín.

Un poco debió influir en su formación el ambiente romántico que circundaba la mansión de Sir Edward Gottschalk, Doctor en Ciencias de la Universidad de Cambridge, construída en un bosque de la Luisiana al pie del lago Pontchartrain, donde residía con su esposa, la Condesa de Bruslé y sus hijos, entre quienes se destacaba el futuro concertista, nacido en 1829, cuyos adelantos en el piano lo perfilaron, desde sus primeros años como un niño prodigio.

Enviado a París a los doce, para completar sus estudios, pudo ofrecer al poco tiempo, en 1844, su primer concierto que le abrió una senda triunfal en la que se sucederían los éxitos incesantes que lo elevaron a la primera categoría de los concertistas de su época. Después de visitar Suiza, Italia y varias ciudades de Francia, pasó las principales ciudades españolas, deslumbrando al público hasta el punto que en Madrid se le ofreció una corona de oro con la inscripción: "A Gottschalk, poeta español".

Un aviso urgente de su padre, desde América —dice la leyenda que una discreta invitación de cierta autoridad, a renunciar al



amor de una infanta— le obligaron a abandonar Madrid. Su vuelta a Norte América inicia una nueva etapa de esta vida gloriosa. Es aclamado en Nueva York, Nueva Orleans y La Habana. Una vez más se pone a prueba el don realmente fascinador de su arte, que le suscita los más encendidos admiradores. En 1860 organizó una larga gira por todo el continente y es así como a fines de 1865, llega a Lima uno de los más célebres concertistas del mundo, cuando nuestro país vivía los días agitados y gloriosos de la cuestión española y acababa de triunfar la revolución de Prado que depuso a Pezet.

Las angustias de la guerra no fueron, sin embargo, obstáculo bastante que impidiera a la sociedad limeña gozar de las fruiciones artísticas que le ofreció el virtuosismo pianístico de Gottschalk. Este dió unos siete conciertos entre nosotros. Del primero, anunciado para el 17 de Noviembre en el teatro, no queda huella en los diarios de la época, ni tampoco de su presentación en el Callao el 29 de ese mes. Las referencias se inician a partir del tercer concierto realizado al día siguiente de esta última fecha y que, como casi todos los demás, tuvieron como marco el por entonces muy mentado y concurrido Jardín Otayza.

Era éste, lugar de recreo, ubicado en el sector en el que posteriormente se abrieron las calles de Billingham, Capón y Hoyos, donde una empresa particular había instalado juegos de billar, bochas, tiro de pistola y flecha, biblioteca y salón de baile, a la vez que un establecimiento de baños. Para comodidad del público, la empresa tenía contratado un coche que en los días feriados conducía a los concurrentes desde la Plaza de Armas hasta esta especie de club, a cuyos servicios tenían derecho quienes abonasen una cuota mensual de cuatro soles.

En una amplia sala, destinada normalmente a los bailes de fantasía que con frecuencia se ven anunciados por aquella época en el Jardín Otayza, se instaló el piano de la fábrica Chikering, de Boston traído por el propio Gottschalk. Allí a las 8 de la noche del 30 de Noviembre de 1865, hizo su presentación el concertista, en plena madurez de su arte, ante una concurrencia que contaba lo más selecto de Lima, que aclamó al afamado músico.

Los conciertos de Gottschalk constituyeron un acontecimiento artístico y social, extraordinario. Las localidades se agotaban con anticipación y la concurrencia obligaba entre ovaciones delirantes a repetir casi todo el programa al concertista o a ofrecer seis o más



piezas de obsequio. Las damas, en los intermedios, se daban cita en los jardines para comentar los prodigios que realizaba sobre el piano un artista por añadidura joven y apuesto, y para resarcirse del obligado silencio guardado durante la audición y la Empresa les distribuía ramilletes de flores con los que, en obsequio a la moda imperante engalanaban sus trajes. En uno de estos conciertos, y pese a los angustiosos días por los que atravesaba la nacionalidad, estuvieron presentes el Presidente de la República y sus Ministros de Relaciones Exteriores, Gobierno y Justicia.

Los programas ofrecidos por Gottschalk estaban constituidos casi exclusivamente por sus propias obras, entre ellas, las más celebradas entonces, como Murmullos Eólicos, La Balada Criolla de Luisiana, La Savane, El Canto de Guerra de la Libertad, etc. Sus contemporáneos lo juzgaban, como compositor, entre los exponentes notables de la estética colorista y descriptiva traída a la música por el romanticismo. Le atribuían además, como una de las más atractivas características de su inspiración, cierto sabor regional, procedente de su contacto con los cantos indígenas, los ritmos de la música negra y las melodías criollas captadas en su tierra de origen, a lo que se sumaba el brillo y elegancia que delataban al gran pianista que era el autor.

Poco o nada queda hoy de esta aureola de compositor que circundó a Gottschalk durante su vida. Eran tiempos aquellos en que por más que ya hubiera florecido el arte pianístico de los Schuman, Schubert, Mendelssohn y Chopin, exquisito y jugoso, discurrían todavía por el mundo los oropeles y hueco virtuosismo de muchas "piezas de salón" y fantasías sobre motivos de ópera, contra los que tanto combatió Roberto Schumann. De estas últimas ejecutó no pocas en Lima, Gottschalk, sobre motivos de La Favorita, Lucrecia Borgia, La Hija del Regimiento, etc. Y no sería extraño que hubiera escrito varias de ellas durante su permanencia entre nosotros. Pero más interesante y seguro que esto es el dato de que ejecutó un Capricho sobre aires peruanos, indudablemente compuesto en Lima y que alcanzó gran éxito.

Además, para dar variedad a sus programas y en plan de concesión, sin duda, a nuestra incipiente cultura artística, Gottschalk, incluyó algunos arreglos de óperas, escritos para ser ejecutados por él con la colaboración de algunos de los más destacados profesores residentes en Lima. Así figuraron una Gran Fantasia Concertante sobre temas del Baile de Máscaras (de Verdi) compuesta por Gotts-



chalk, para dos violines, harmonium y piano, una Meditación sobre temas de Fausto (de Gounod), el cuarteto de Rigoletto y otras piezas más, escritas para el mismo conjunto. Pero donde la admiración de los limeños debió alcanzar mayor intensidad fué en las piezas arregladas para cuatro pianos, entre las que se escuchó, por primera vez, la gran marcha de Tanhauser, de Wagner.

Los colaboradores de Gottschalk fueron los violinistas y pianistas señores Rebagliati, cuyos nombres no consignan los programas, pero uno de quienes debió ser, sin duda, don Claudio, llegado a Lima dos años antes y que tanta influencia había de ejercer en nuestra cultura musical, el señor Francisco Francia, uno de los más reputados profesores de piano de la época, que a cuatro manos con Gottschalk tocó en varios conciertos, a instancias del público, y el señor T., culto aficionado que juzgó conveniente consignar solo la inicial de su apellido en los programas, que acompañó en el harmonium los conjuntos instrumentales antes aludidos.

Si el tiempo ha marchitado los laureles que conquistó Gottschalk como compositor, es indudable que sus méritos como ejecutante fueron realmente excepcionales y en justicia cotizados a la altura de los más destacados de su siglo. Son frecuentísimos los juicios coetáneos que lo comparan a Chopin por su expresividad y la calidad de sus sonoridades. Camille Pleyel, crítico, entre los más autorizados de su época, descubría en él las mismas exquisitas delicadezas chopinianas. Otras veces fué equiparado a Liszt y Thalberg por su brillantez y dinamismo, elogiándose, especialmente el magnífico rendimiento que obtenía de un hábil empleo de los pedales. Se le reprochó algunas veces, sin embargo, el abusar de las sonoridades suaves en interpretaciones que podían incurrir, de ese modo, en una delicadeza un tanto afectada.

Entre nosotros, por cierto, el arte de Gottschalk produjo explicable fascinación traducida por los juicios más literarios que técnicos vertidos en los diarios de esos días.

Mas, pese a los entusiasmos delirantes del público limeño, la actuación de Gottschalk en nuestra tierra tuvo un epílogo deplorable. Concluidos los conciertos del jardín Otayza, se abrió un abono a cuatro funciones en el Teatro Principal, en las que actuaría Gottschalk, a la vez que una compañía lírico-dramática de Florencio Flores, actor y empresario de gran aceptación. Sin embargo, el abono referido quedó frustrado por haber ordenado la Prefectura el arresto del actor Flores, interrumpiéndose, a pesar de las pro-



testas del público, la primera función en la que ya el pianista había alcanzado un nuevo triunfo en la parte del programa que a él correspondía.

La causa de tal arresto y de una multa de doscientos pesos impuesta a Gottschalk, fué la imprevisión de la Empresa que no reservó su palco a un Coronel o al Prefecto mismo, muy aficionados a las zarzuelas y asiduos concurrentes al teatro.

Parece ser que el incidente alarmó al concertista, poco acostumbrado tal vez a las reacciones autoritarias del militarismo americano de aquellos tiempos. El caso es que, por más que apareció a los pocos días una aclaración de la Prefectura, precisando que la multa había sido impuesta a la Empresa y no al señor Gottschalk, éste no se presentó ya en público, aún cuando permaneció dos meses más en Lima. Antes bien, publicó una despedida en que aludía a "circunstancias ajenas a su voluntad" y agradecía la simpatía demostrada por los oyentes, agregando que el recuerdo de su estadía en nuestra Capital no se borraría fácilmente de su memoria.

Se comentó largamente, aun en los periódicos, la "violenta separación" del artista y se solicitó reiteradamente su reaparición en el Jardín de Otayza. No queda huella, sin embargo, de que accediera a tales requerimientos y solo hay noticia de un banquete que se le ofreció en el Club Nacional, en el que se le obsequió una medalla de oro guarnecida de brillantes y perlas. No cabe duda que en la sociedad limeña encontró la cordial acogida que merecía un artista que unía a su calidad de tal, la de una mente cultísima, de fina penetración crítica, cuya conversación era un verdadero alarde de espiritualidad; viajero infatigable y observador acucioso en cuyas giras iba recogiendo vivas enseñanzas que conservaba con amor mientras despreocupadamente gastaba el dinero con que abundantemente pagaba el público el regalo de su arte.

Al dejar el Perú, se dirigió a Santiago de Chile y posiblemente continuó sus giras por estos países a los que le trajo un poco su simpatía a este mundo nuevo en el que él mismo había nacido y otro poco su ánimo aventurero buscador incesante de panoramas desconocidos que descubrir.

En este andar ilusionado por tierras de América lo sorprende la muerte tres años después. Al llegar al Brasil, su naturaleza debilitada por las continuas agitaciones de la actuación artística, es presa de la fiebre amarilla. Lucha heroicamente con la enfermedad pretendiendo ahogarla en la sobreexcitación de una racha de triun-



fos clamorosos, como el que obtiene el 24 de Noviembre de 1869 en el Gran Teatro de Río de Janeiro. Por más que sus fuerzas se agotan, se levanta una vez más, para ofrecer otro recital dos días después, pero ya el espíritu no alcanza a dominar el cuerpo enfermo y al iniciar una de sus interpretaciones, precisamente la de su elegía a la Muerte, cae desvanecido junto al piano, en el estrado de conciertos que pisa por última vez y que había sido, al través de tantos años y de tantos países, el campo de sus triunfos. Tres semanas después, el 18 de Diciembre de 1869 moría Gottschalk, apenas cumplidos los cuarenta años, dejando tras sí una luminosa estela de recuerdos de los que muchos atesora la memoria de nuestros abuelos.

Su paso por Lima significó uno de los primeros contactos de nuestra ciudad con el arte cautivante y multitudinario de los grandes concertistas del siglo pasado y por fugaz que fuese, debió ciertamente fecundar la vida musical limeña cuyo ritmo pausado agitó sin duda al revelarnos el prodigio de su virtuosismo y de su arte, que tan justamente lo hicieron célebre en el mundo.

*César ARROSPIDE de la FLOR.*





## La Absurdidad del Mundo

Cuando un joven pleno de infinitud, soñador y arrojado, expone sus planes de reforma universal, a un anciano, de frente despejada y mirar claro, de rostro y alma surcados por el arado del tiempo, recibe siempre la misma respuesta: ¿Para qué hijo mío? ¿Para qué te vas a sacrificar? Yo también quise lo mismo un día. Pero el mundo es absurdo y no te comprenderá. Todo es inútil. El mundo seguirá siendo como es; extraño e incomprensible. Ninguna acción podrá reformarlo.

Yo fui joven. Como tú soñé. Toda mi vida fué una lucha. Y la única recompensa que he recibido es comprender la absurdidad del mundo, la inutilidad de todos los esfuerzos humanos por comprenderlo y mejorarlo.

Cuando un hombre pasmado de horror ante la intensidad de su tragedia, atina a proferir algunas palabras, casi siempre exclama: ¡Me parece mentira, me parece un sueño; es tan absurdo que no puedo creerlo!

Y en general, siempre que un hombre ve claramente la conformación del mundo, se da cuenta de su absurdidad. Por eso el mundo es absurdo para el hombre que sufre y para el anciano, porque el sufrimiento y la ancianidad dan objetividad. Sacan al hombre de su mundo subjetivo, que lo rodea como un halo de su propio espíritu y de su más íntima voluntad, y lo ponen en contacto con lo que no es él, con lo que no depende de su deseo. El dolor es objetivo, porque se impone contra todo deseo, y la vejez, porque contempla la vida frente a la muerte, es decir la vida como una totalidad.

No en vano todas las religiones buscan un mundo mejor, menos absurdo, menos estúpido, en el cual todo sea racional y perfecto. El fenómeno religioso es el reconocimiento colectivo de la "absurdidad del mundo".



Esta conformación del universo en general, tiene una influencia decisiva en nuestra vida. Y sin embargo, a pesar de que todos tenemos conciencia de ella, no tenemos una clara "noción" de lo que significa.

Inclusive en los sistemas filosóficos, que más han insistido sobre el tema, se nota por lo general, un trasfondo intuitivo, sin fundamentación teórica. Los filósofos pesimistas, que no solo creen que el mundo es absurdo, sino que afirman que lo es absolutamente, tienen una especie de convicción sentimental, cuyas raigambres se entierran seguramente, en profundidades extrañas a la razón.

Por eso, muchas veces han exagerado su posición. No han hecho una crítica del concepto de lo absurdo. Mas, para ver claro en el problema es necesario indagar sobre la naturaleza de lo absurdo en general. Y luego habrá de compararse el concepto de absurdidad con la estructura del mundo. Solo de esta manera podrá adquirirse una visión crítica (que es la única filosóficamente válida) del problema, y de sus posibilidades de solución.

¿Qué significa la palabra absurdo? ¿Qué debe entenderse por absurdidad del mundo? ¿Hasta qué punto es absurdo el universo?

Absurdo, en su acepción más general, quiere decir contrario a la razón. Lo absurdo es lo irracional, lo antirracional. Absurdidad es irracionalidad.

El hombre, para conocer, tiene ciertos principios fundamentales, sin los que no podría efectuar ninguna actividad teórica. Estos principios los toma él con fe ciega, con primordial ingenuidad.

Cuando un hecho, no está de acuerdo con estos principios, no se puede encuadrar dentro de sus marcos, precisos y determinados, es absurdo.

Pero hay que entender esta falta de adecuación racional, en sentido estricto. Solo lo que viola a los principios racionales, de manera innegable y perfectamente comprobada es absurdo. De otra manera, una serie de fenómenos naturales serían absurdos, cuando en realidad no lo son. No basta que no se puede someter un hecho a las leyes de la razón, para que sea absurdo. Solo cuando es "imposible" someterlo a dichas leyes puede hablarse de su absurdidad. La Ciencia, de lento pero indestructible progreso, es la prueba más palpable de que no basta que un hecho no concuerde por el momento con las leyes de la razón, para que sea absurdo. Fenómenos que parecían del todo misteriosos, han recibido explicaciones de cristalina claridad.



Entonces, se podría objetar, que los que mantienen la teoría de la absurdidad del mundo están equivocados. Pues nada permite creer que lo que parece absurdo hoy, lo parezca también mañana.

Esto sería lo mismo que negar la existencia de un criterio de lo absurdo. El criterio existe sin embargo. La razón tiene dos aspectos netamente definidos: principios de fundamento y principios de condición. Los primeros constituyen el aspecto adquisitivo de nuestro conocer, como la causa, la sustancia, la cantidad, etc. Los segundos son los principios lógicos, entre los que destaca, supremo, el de "No contradicción".

Todo hecho que se oponga a los principios racionales es absurdo. Pero la oposición a los principios primeramente enumerados, no puede ser tomado como criterio, por lo mismo que son principios positivos. Si un fenómeno no tuviera causa por ejemplo, sería totalmente absurdo. Pero el hecho de que no conozcamos su causa, no quiere decir que no la tenga.

En cambio basta que un fenómeno viole el principio de no contradicción para que sea absurdo. Lo contradictorio, es siempre contradictorio. Por eso cuando la realidad contradice a un sistema científico, hay que abandonarlo, y buscar otro que le corresponda. Solo de esta manera puede desarrollarse una posterior adquisición y sistematización cognoscitiva.

De manera, que el criterio que hay que aplicar, para comprender y delimitar el grado en que es absurdo el mundo, es el principio de no contradicción.

Absurdidad es sinónimo de contradicción. Pero, contradicción ¿con qué, de qué?

Una cosa puede ser contradictoria de dos maneras extrínseca e intrínsecamente. Es contradictoria extrínsecamente o contingentemente cuando contradice a otra cosa, distinta de ella, es decir cuando la niega, cuando se opone a ella. Es contradictoria intrínsecamente o sustancialmente cuando se contradice a sí misma, cuando se niega y se aniquila en relación a su propia existencia. No está de más decir, que las dos clases de contradicciones, son independientes. Una cosa puede contradecirse a sí misma sin contradecir a otras, y puede contradecir a otras sin contradecirse a sí misma.

La contradicción intrínseca es más fuerte. Es el máximum de absurdidad que se puede concebir.

Apliquemos el criterio al mundo, entendiendo por mundo el conjunto de todos los fenómenos posibles, y agrupando estos fenóme-



nos en dos campos fundamentales: el campo de los fenómenos humanos y de los extrahumanos.

El campo de los fenómenos extrahumanos lo llamaremos "Cosmos" o "Naturaleza", y al de los humanos, "Reino de lo valioso" o sencillamente, campo de los valores.

Examinaremos alternativamente las diversas clases de contradicciones que presentan las dos regiones que nos interesan.

De primera intención, se nota con perfecta claridad, que el "Cosmos" contradice extrínsecamente a los valores. El universo objetivo, independiente de la conciencia y del anhelo, niega los más nobles valores, que constituyen todo el sentido de lo humano.

La vida es un valor, y las fuerzas ciegas y mecánicas que constituyen la esencia del cosmos, nos matan y nos aniquilan. La belleza es un valor, y el cosmos presenta aspectos horribles. La ternura es un valor, y el cosmos es frío e indiferente. La Persona humana es un valor, que seguramente corona la cúspide de la pirámide axiológica. Las Personas deben de distinguirse unas de otras por su significación general dentro del mundo de los valores. El pero en condición de subordinado. El genio debe tener condiciones especiales de vida. Siempre ha pensado así la humanidad. Y sin embargo el cosmos trata exactamente igual al genio y al mediocre. Y lo que es más, al genio y al imbécil.

Así mismo, la heroicidad es un valor sublime y la cobardía un tremendo desvalor. Y el cosmos mata al héroe y salva al cobarde. El genio es superior al mediocre. El mediocre debe vivir dignamente. En un naufragio, el héroe se lanza a salvar a las personas en peligro y muere. El cobarde se disfraza de mujer, y salva. Y en el fondo ésta es la esencia del heroísmo. Es realizar los valores supremos a pesar de la absurdidad del cosmos, reconociendo que la realidad no tiene nada que ver con nuestra actitud. Toda actitud ética, verdaderamente elevada, es por eso, heroica.

El mundo consecuentemente es absurdo para el hombre. Se opone a sus deseos, niega sus más esenciales valoraciones. Pero el hombre no se resigna y se lanza a su conquista. Y para conquistarlo debe conocerlo. Trata de delimitar su esencia. Y surge entonces el problema de la absurdidad esencial del mundo. ¿Es absurdo el cosmos considerado en sí mismo?

La respuesta debe ser menos radical en este caso. Por lo general el hombre está acostumbrado a considerar al cosmos teleológicamente, Todo en él es finalidad. La Naturaleza es una vo-



luntad ordenada. Desde este punto de vista, el cosmos sería intrínsecamente absurdo. En efecto, el proceso de la evolución universal, no hace sino contradecir el fin de esta misma evolución, a saber la conservación y el desarrollo de la vida.

Si se acepta alguna finalidad en el cosmos no puede ser otra que la vida. Todo el esfuerzo ciclópeo de la Naturaleza está encaminado a crear vida. Es tan grande este anhelo vital del cosmos, que hasta el fuego señorial de los astros, se apaga para dar paso a la vida que se arrastra.

Pero la Naturaleza que tantos esfuerzos ha hecho para crear la vida, y que tantos esfuerzos hace para conservarla, inventa la muerte. Parece que no creara vida sino para matarla. La muerte, como tan bien ha dicho Heidegger, es la última posibilidad de la vida. No se puede concebir la vida sin la muerte. Este es el más grande de todos los absurdos. Un absurdo que está en el corazón mismo del universo.

Por eso el hombre se indigna contra lo que a él le parece estupidéz del cosmos, y busca con afán incontenible la vida eterna.

Sin embargo la absurdidad esencial del cosmos es más bien aparente que real, pues se deriva de un prejuicio antropomórfico: creer que la finalidad de la Naturaleza es la conservación de la vida. Puede ser que la finalidad del cosmos no sea la conservación de la vida, sino algo distinto. Y hasta es muy posible que la Naturaleza no tenga finalidad de ninguna clase. Sin embargo, no hay que creer que este punto de vista, libere a la Naturaleza de toda posible absurdidad esencial pues si se ha llegado a la concepción de la finalidad vital, no es por capricho o por falta de fundamento, sino porque, en buena cuenta es la única manera de explicar una serie de fenómenos cósmicos. Pero por supuesto, siempre subsiste la posibilidad de una explicación equivocada.

La contradicción extrínseca, puede siempre suprimirse, mediante la "conformación". Cuando un fin es contradicho por alguna resistencia, la contradicción desaparece si se conforma la resistencia al fin. No es otro el papel de la Ciencia. El espíritu científico trata de conseguir los medios, para dominar el cosmos y someterlo a las valoraciones humanas. Poco a poco, la Ciencia "desabsurdiza" al mundo. Lo hace menos contradictorio para el hombre. Gracias a la luminosa pero fría exactitud de las leyes físicas, al rugido de las máquinas, y a la lenta y oculta acción de la moderna



alquimia, el cosmos, de arisca resistencia a todo anhelo humano, está pasando a elegante proscenio de su acción.

Desde luego, hay que tomar lo dicho, en sentido muy relativo. La total adaptación del mundo al hombre, por medio de la Ciencia, no pasa de ser una Idea en el sentido kantiano. Es un límite hacia el cual se aproxima el hombre infinitamente cerca, sin llegar jamás a él.

La contradicción extrínseca entre el cosmos y los valores, es dolorosa, pero no trágica, porque se puede superar.

Si la absurdidad del mundo se redujera a esta especie de contradicción, o a la contradicción intrínseca del cosmos consigo mismo, la humanidad, a pesar de todo, hallaría el sentido de su camino lleno de luz y suavidad.

Pero la absurdidad esencial se halla en el mundo mismo de los valores. El hombre, esencialmente, se define por su actitud axiológica. Ser hombre y estar orientado estructuralmente hacia un complejo dado de valores, es exactamente lo mismo. Toda la acción humana, halla su sentido y explicación, en cuanto esfuerzo por realizar valores. El hombre se halla en el mundo. Debe marchar, debe seguir una dirección. Y la única brújula que posee, para orientarse en la marasma que lo rodea, es el valor, que origina el ideal y el deber.

Si la infinitud de valores que constituyen el patrimonio axiológico de la humanidad, estuviera estructurada piramidalmente, presentándose a la conciencia en forma de escala precisa y determinada, el hombre solo debería esforzarse en su lucha contra el cosmos. El sentido de su lucha no sería problema. La humanidad solo encontraría resistencia objetiva pero no en su propio seno. Mas los hechos, los terribles hechos, demuestran que otra es la realidad. Los valores, aún aquellos que son poseedores de las más altas exigencias de realización, se contradicen unos a otros. La contradicción se halla en la esencia misma del reino de los valores.

El valor de la justicia contradice al valor del amor, el valor de la verdad niega al de la compasión. No se puede ser justo siendo amante, ni veraz siendo compasivo. La Patria contradice a la Humanidad, y la vida a la Patria.

El hombre se halla orientado hacia estos valores. Todo su espíritu se vierte inocentemente hacia ellos. Por eso su acción es contradictoria y estúpida. Mejor dicho absurda. Es decir que el hombre mediante su acción se contradice a sí mismo. Parece como si



en la enorme urbe, que se llama humanidad, se entretuviera, en organizar la circulación de sus vías en cierto sentido, para lanzar a sus vehículos en sentido contrario, y luego rechazara indignado las inevitables multas de tráfico.

La visión de esta absurdidad, no de la primera, es la que ha llevado al pesimismo y a las actitudes negativas. Pues cuando la contradicción es intrínseca es inevitable, es decir trágica. Y esta absurdidad axiológica, no se puede negar. Es la única manera de llegar a una visión "comprensiva" de la Historia.

Solo así puede explicarse por ejemplo, que aparezcan sistemas tan antihumanos como el budismo, que se destruyan reinos por el amor de una mujer, que las guerras más sanguinarias hayan sido las de religión, que las tiranías más espantosas hayan sido a nombre de la libertad, y que los pueblos comunistas o democráticos, poseyeran siempre una alta dosis de imperialismo.

No de otra manera puede comprenderse, que hombres heroicos hayan realizado las más cobardes acciones, que sabios famosos hayan renunciado a su sabiduría por hambre de poder, y que seres degenerados biológicamente sean los más altos exponentes de la cultura humana.

¡Sí, el mundo es absurdo! Felizmente para el hombre. Porque de otra manera, lo que vieron nuestros antepasados, lo que vemos nosotros, y lo que verán nuestros vástagos, no podría tener excusa.

¿No hay manera de librar a la humanidad de esta espantosa tragedia?

Así como el hombre lucha contra el cosmos, ¿no podría también luchar contra los valores? Tendría entonces que luchar contra sí mismo. Tendría que contradecirse, que hacer acciones absurdas. La lucha no puede ser, contra los valores, sino a favor de ellos. Tiene que ser una lucha por coordinarlos, por organizarlos.

Dos son las únicas soluciones posibles: la que traslada el problema, y la que lo encara resueltamente. La primera se llama religión. Es la solución pesimista. Niega toda posibilidad de salvar la contradicción. Y basándose en la fe, promete al hombre un mundo perfecto, ideal, en donde haya desaparecido toda contradicción axiológica posible. Por eso Cristo dijo: mi reino no es de este mundo, y por la misma razón Buda predicaba que el primer deber del hombre era anular todo deseo.



Pero esta solución es en el fondo nula. Es trasladar el problema sin resolverlo.

La otra solución es la solución realista — ya que dada la índole del problema no se puede hablar de optimismo. Trata de profundizar en la verdadera esencia del valor, y lograr establecer una "verdadera" tabla de valores, en la que se precise la genuina altura de cada valor, desde el más ínfimo hasta el supremo.

Desde los tiempos más remotos, el hombre ha intentado esta solución. Los grandes legisladores de la cultura antigua, como Manú, Hamurabi, Moisés, pretendieron dar tablas exactas y racionales de valores.

Los grandes filósofos también han dado su aporte. Platón, Aristóteles, Tomás, y en la actualidad, los grandes axiólogos contemporáneos.

¿Hasta qué grado dan resultado estos ensayos? ¿Cuál es su fundamento teórico?

La observación de la realidad histórica, demuestra dos cosas interesantes: cada nuevo sistema de valores ha traído alguna mejora a la estructura axiológica total, logrando "desabsurdizarla" en alguna medida; pero ninguno ha dado la solución final, ni mucho menos. Las contradicciones que ha logrado superar han dado origen a nuevas contradicciones, casi siempre tan tremendas como las anteriores.

Si el reino de los valores fuera absolutamente absurdo, ninguno de estos esfuerzos históricos, significaría logro positivo alguno.

Pero felizmente este no es el caso. El reino de los valores, se contradice a sí mismo, en cuanto sus elementos se contradicen unos a otros. Pero los elementos, los valores en sí mismos no son contradictorios. La justicia, o el amor, o la compasión, no se contradicen esencialmente a sí mismos, sino unos a otros. De otra manera, decir esas palabras equivaldría a decir círculo cuadrado o todo-nada.

La contradicción de unos con otros, depende, a lo que parece, del orden y la jerarquía que les atribuye el hombre. Cambiando una tabulación, se logra suprimir algunas contradicciones pero nacen nuevas. Y seguramente, por lo menos así lo demuestra la Historia, siempre nacerán nuevas contradicciones, cualquiera que sea la tabla adoptada.



Las terribles luchas históricas, aquellas luchas que no se han derivado de meras ambiciones personales, o de deseos de prepotencia imperialista, han sido originadas por el deseo de cambiar de tabla de valores.

Cuando se llega a una nueva tabla, de inmediato se dejan sentir sus contradicciones inherentes. Pero a medida que pasa el tiempo, se van acentuando, hasta que se agudizan de tal manera que acarrearán una inevitable reacción. Surge entonces el deseo de una nueva tabla. Y la humanidad se divide, en partidarios de la antigua tabla y adeptos de la nueva. La lucha, por tratarse de algo tan irracional como es el valor, adquiere casi siempre caracteres de fanatismo.

Desde que el hombre empezó a vagar sobre la superficie del globo, hasta nuestros días, ha estado luchando por imponer nuevas tablas de valores. Tal vez haya conseguido algunas mejoras. Pero si las adquisiciones de la Ciencia en su lucha por desabsurdizar el cosmos son lentas, las adquisiciones en el proceso de racionalización axiológico, son mucho más lentas. A pesar de su infinito esfuerzo, el hombre avanza distancias despreciables. La lucha de los griegos contra los persas, de los cristianos contra los romanos, de los cristianos contra los infieles, de los revolucionarios franceses contra la monarquía, son ejemplos de esta lucha, tan desproporcionada entre su intensidad y sus resultados.

Y la terrible lucha en que están hoy, las democracias de un lado, y los países totalitarios de otro, no es sino un ejemplo más de este esfuerzo trágico del hombre por hallar tablas de valores, cada vez menos absurdas.

¿Cuál de las dos tendencias presenta menos absurdidad en sus tablas?

Apriori nada podría decirse al respecto. Solo la Historia dará su respuesta. Pero apriori puede darse la dramática certidumbre: triunfe cual triunfe, ninguna será definitiva.

A pesar de todos los cambios, a pesar de todas las mejoras y todos los errores, el hombre deberá seguir el destino que le impone la "absurdidad del mundo", deberá seguir su eterna odisea axiológica!

*Francisco MIRO QUESADA.*



## Relato en el Tambo \*

En la fatigosa jornada de leguas el Tambo es la compensación. Aparece de pronto y como brotado de la tierra buena, para decir al viajero que no ha equivocado la huella, que las rutas no son infinitas, que el mundo todavía existe. Cuando el cansancio a punto está de quebrar la voluntad probada del caminante, en rosado y blanco, las viejas quinchas brindan su saludo hospitalario y fraterno. Redondeando su importancia se llaman "El Buen Amigo", "La Esperanza", "El Encanto"; y no falta el que en alarde de poblana cortesía ostente el título de "Su Casa".

Y salvando el zócalo de la entrada de "Su Casa" hay una amplia habitación en la que diseminadas se encuentran varias mesas cubiertas con raídos hules, un improvisado mostrador, una cantina pobremente surtida y un hombre bueno que a todos dice: Lorenzo Nuntón para servir a usted.

Es Lorenzo Nuntón un cholo anciano, conocedor de historias y caminos, reticente y tranquilo. Y así tiene que ser porque sabe que cuando el viajero empieza una jornada y va siendo ganado por el silencio, desespera por encontrar un ser humano con quien cambiar unas palabras; mas cuando se produce su reencuentro con el mundo está tan saturado de soledad, que la conversación ha de ser sabiamente dosificada, y sólo después de que las camas hayan sabido una vez mas de los cuerpos sudosos y cansados, la charla recuperará su ritmo abundante y cordial y toda demasía será poca y toda necesidad interesante.

Y así llegan al Tambo. Desde el comerciante, que en cada uno de sus viajes anuncia que ya no volverá pues descansar anhela, hasta el arriero para quien los caminos nunca han de terminar. To-

---

(\*) Capitulo de la novela "Sambambé".



dos pasan por el Tambo. El amante atormentado en pos de la amada que un buen día lo dejó con su amor y su tristeza y el hombre que armado de un cuchillo va a exigir la vida como único precio de la ofensa que recibió. Pasa el misionero en busca de nuevos seres que se arrodillen ante su cruz cristiana y pasa la hembra, nostálgica de su vida loca y agitada, a refugiarse en la sierra donde encontrará un poco de aire mejor para sus pulmones cavernosos y deshechos.

Y en el Tambo todos son viajeros que inquietan por los caminos a seguir e informan de los ya andados. Así es como saben que les espera nuevas leguas, nuevas soledades y nuevos tambos con viajeros nuevos. Ahí se habla de las novedades del pueblo, de los últimos vientos de la política provinciana; ahí entre copa y copa de "cañazo" fuerte, la conversación se aviva, desaparece el recelo de los recién conocidos y hasta germina la confianza. Y los juicios que silenciaron temerosos de no encontrar eco o suscitar antipatías van brotando francos y decididos al conjuro de la hospitalidad que los hermana en ese momento común de caminantes que cumplen el viejo destino de andar y siempre andar.

Coméntanse las correrías de los bandoleros y un mercero se siente feliz de noticiar sobre el último asalto de Sambambé que la concurrencia ignora. Y hay en su relato esa humana exageración del que narra hechos que ocurrieron a muchas leguas y que difícilmente podrán ser verificados. El relato exige para aquellos que por primera vez oyen un nombre, la referencia de otros hechos, la relación del antecedente, el anudamiento de la historia, el proceso inicial de la leyenda que nace.

Con el aplomo del hombre que está seguro de lo que dice, señala el peligro de transitar solo por los caminos amagados de asaltantes inmisericordes; menciona nombres que gozan de la condena o de la admiración de lo popular y, a hechos ciertos, mezcla inverosímiles actos de crueldad y arrojío, de audacia y valentía.

Y cuando por la mente del ingenuo auditorio no pasan sino locos tropeles de bandoleros aparece un jinete que llegó silencioso, pues ya ha desmontado y franquea en esos instantes la puerta con la naturalidad del hombre familiarizado con el lugar. Y en efecto lo es, pues a él se dirige Lorenzo Nuntón para estrecharle la mano y decirle:

—Mi don Ramón Gonzales, cuánto tiempo que no se le veía por "Su Casa".



—Ni tanto como para no poder recordarlo, ni tan poco como para tenerlo presente, responde el visitante al mismo tiempo que afirma el pié sobre una banca próxima para librar a la bota de la espuela de rodaja de siete puntas.

—Solo llegó el señor, — interrogó uno de los concurrentes en quien las palabras del mercachifle habían despertado excesivos temores.

—Los amigos de Sambambé pueden andar solos, — apuntó intencionadamente el mercachifle, tal vez incomodado por la llegada que interrumpió su narración.

—Los hombres siempre pueden andar solos, querrá usted decir mi amigo, cortó don Ramón, para luego agregar: —Ahora, que Sambambé sepa respetar a los hombres recomendación es para él, nó para mí.

Un desagradable silencio siguió a esa respuesta un tanto retadora, silencio que se apresuró a romper Lorenzo Nuntón como buen conocedor de su oficio y de los hombres:

—Diga mi don Ramón, es cierto que Sambambé fracasó en el asalto al pueblo?

—El asalto se realizó con el fin de libertar al Comandante Castro que se hallaba preso y acusado de conspiración. Como las autoridades se enteraron del propósito de Sambambé llevaron a casi todos los hombres al río donde le prepararon la emboscada. Con ello se descuidó la vigilancia del cuartel y, de esa circunstancia, aprovechó Castro para escapar que, de no haber sido así, Sambambé hubiera repetido el ataque porque el Comandante Castro alguna vez lo ayudó y ese mulato así como es impacable cobrando cuentas puntual es pagando deudas.

—Cuenta a los señores algo más de Sambambé mi don Ramón.

—Con mucho gusto Lorenzo pero que venga ese loco y esas papas y esa carne zajada que desde leguas atrás le prometí al estómago hambriento.

Y al rededor de la mesa larga fueron sentándose los comensales para escuchar la historia de Sambambé, mientras los humeantes platos criollos de olor y sabor inconfundibles reponen fatigas y acumulan fuerzas para las jornadas que vendrán.

Y así habló Ramón Gonzales Jiménez:

“Amamantao en los duros senos de la pobreza, hollando con piés y manos la tierra húmeda de la choza miserable, Juan de Mata



y Martínez levantaba su cabecita y en la caricia nerviosa de la madre veía el temor constante de la captura y la vuelta a la esclavitud, pues negra cimarrona era de algún cañaveral maldito. Y transcurre la infancia oscura ahí en el caserío de Nanchó, donde hay que quebrarse las uñas y los dedos y los dientes y los labios para arrancar a la piedra lo que la piedra no puede dar. Ahí el instinto de defensa se va fortaleciendo con los nocturnos relatos de la madre negra, relatos simples de la época esclava pero en los que aún no se ha desvanecido el eco del chasquido del látigo patrón que implacable caía en la espalda de color negro. Así en Juan de Mata van haciéndose carnes las ansias libertarias de toda una raza esclava; ansias que en día no muy lejano habrían de resolverse en actos que por quebradas y valles proclamarían la más insolente de las libertades.

Ya es un mozo cuando frecuenta el Tambo donde aprende muchas cosas de la vida y de los hombres. Y ahí está un día, empujado por su destino, cuando cae sobre su rostro cobrizo el escupitajo de un insulto respaldado por brillante puñal que ha salido debajo de un sucio poncho serrano. Las acciones en que el Destino de un hombre se resuelve apenas dan tiempo para ser contadas. Y el ataque es repelido con un cuchillo que rápido se desenfunda no para amenazar sino para ciego y fatal ir hacia la carne que ha de cortar. A los pies de Juan de Mata cae un cuerpo moribundo y desangrado. Ninguno de los concurrentes interviene y con el arma aún en la mano abandona el Tambo para perderse en los caminos, prófugo de la justicia tarda que ya lo busca.

Y su destino fué ese: el de muchos hombres a quienes la vida dió solo un arma para defenderse y más tarde contra ellos se volvió porque esa arma emplearon. Y siguieron años de angustioso peregrinar entre rudas caricias de soles inclementes y de vientos machos, de serranías hostiles y de despoblados mundos, hasta que en su soledad de prófugo escuchó acercarse el galope montonero y, tratando de encontrar ahí el olvido, se prendió a la grupa del caudillo insurgente y temerario. Y así entró en caseríos y en pueblos y descendió a valles y haciendas con la orden de matar y de robar. Y zumbaron las balas homicidas y ardieron los cañaverales con llamas que bailaban la alegre danza negra del desquite que el esclavo no pudo bailar jamás. Y supo de las carnes violadas por la turba y también del amor momentáneo de las hembras fascinadas por la valentía brutal del montonero. Y así corrieron un par de años has-



ta que las voces de la montonera se apagaron y en la barricada ensangrentada cayó destrozado el caudillo. Rotas están las banderas rebeldes y queda nuevamente solo. Piensa en otra vida pero demasiada sangre salpicó su cuerpo y ya no existe la choza de Nanchó. La vieja madre finó quien sabe cuando; tal vez si aquella noche en que dormía con la espalda al descubierto y sintió que alguien lo despertaba y pensó en la madre, quizás si fué el ánima que vino a recordarle la antigua y maternal advertencia de no dar nunca la espalda; o tal vez aquel otro día en que cabalgando sintió de improviso un hondo dolor dentro del pecho que ni el brujo ni el curandero acertaron a explicar. ¡Quién sabe cuándo! Pero para cualquier cosa ya era tarde; frente a su vida no quedaba sino la chaqueta azul del gendarme para obligarle a huir y siempre huir.

Desde entonces cabalga sobre la vida macha y fiel a un destino que lo lleva quien sabe adonde”.

—Un “cañazo”, don Lorenzo, pero del fuerte, dijo don Ramón al terminar su relato.

Lo bebió de un solo trago, dirigióse hacia el tambero para decirle cordial y a tiempo que se levantaba: —Hasta cualquier día don Lorenzo. Y llevándose la diestra al filo del ala del sombrero dijo a los concurrentes:

—Buen viaje señores y buena suerte.

Y se fué.

Manos y patas de cabalgaduras hicieron un pequeño movimiento en busca del equilibrio a que las obligaba el peso de alforjas y jinetes y dóciles a las reindas retornaron por los caminos de siempre. Partió la manceba de tos cavernosa, el mercero pobre, el buen misionero y don Ramón Gonzales.

Sentado en el zócalo de “Su Casa” frente a un sol en fuga, a una tierra muda y a un cielo despoblado de estrellas, Lorenzo Nuntón siente la nostalgia de su pueblo y mira los caminos penumbrosos por los que ya nunca ha de volver. Y piensa que él también tiene un destino. Llegó al Tambo con el propósito de quedarse un par de años, juntar unos cuantos soles y regresar a su pueblo donde sería el pulpero mejor acomodado. Los dos años no fueron suficientes, después llegó la Mica a darle carne y compañía. Después solo llegaron nuevos años y nuevos viajeros. Hoy es tan solo una parte del camino, un punto de referencia. “Llegas al Tambo “Su Casa” de Lorenzo Nuntón y de ahí”... es lo que informan al caminante antes de partir.



Y sintió ganas de llorar y, para no hacerlo, cerró los ojos. Y ahí quedó Lorenzo Nuntón, en el zócalo de "Su Casa" con su sueño inútil de tambero pobre.

José MEJIA BACA.





# P O E M A

PARA OLGA

Itinerario de tu presencia en el gesto rotundo de las manos;  
de nuestras manos tendidas sobre el tiempo.  
Tus manos pequeñas reteniendo los sueños como plumones  
(blancos;  
tus manos hechas fiesta en el arribo cotidiano y en la instancia;  
tus manos recortando la caricia en la latencia del arrullo...;  
tus manos, y mis manos anudando lo fugaz y lo perenne de las  
(cosas;  
mis manos fuertes sembrando caminos para la cosecha de mañana;  
mis manos suspendidas en la siesta de los peces, del murmullo;  
mis manos navegando el periplo entusiasta, suave de tu pelo...  
Así nuestras manos en la bandera de la luna, en el ala, en la flor;  
así las manos en el binomio perenne de nuestras vidas...;  
así las manos símbolo —nuestras manos— en la eucaristía del alma.

Acuarela de lo adverso en el horario, en el metro, en el sonido,  
niña, nada importa que está ausencia separe voz y beso;  
nada si los ojos no pueden transmitir sus hemogramas;  
nada si la palabra se queda en el murmullo, o en la espera...



¡Oh! nada importa este trascurso, niña, ni esta ausencia  
si el alma está presente en el latido de lo eterno hecho presente;  
si somos una ruta en el anhelo, un símbolo en el signo de la vida . . .

En la torre promisoro del alba, y en el eco suspenso  
las campanas repican el estar de nuestras vidas, de nuestras almas;  
es un canto en la constelación de las voces circuladas, y en el sueño;  
es el itinerario azul de tu presencia en voz, pegada a mi presencia...  
así, voy apurado el cáliz triste, fecundo de la espera . . .

Mas, niña, nada importa esta ausencia trasuntada en lágrimas  
si sobre el bosque y el ladrido, Dios levanta la estrella prometida;  
nuestra estrella rutilando con su vestido nuevo, con su sonrisa  
(grande;  
nuestra estrella renaciendo en las manos ahuecadas, en las miradas  
(húmedas;  
nuestra estrella navegada en este juramento de cinco años y de  
(siempre . . .

A M A D E O D E L G A D O



# Significado de don Ricardo Palma en nuestra cultura

## I

Con frecuencia se ha colocado a Palma en el terreno romántico. Esto que es muy claro en sus versos de mocedad, parece menos cierto y resulta definitivamente erróneo cuando acudimos a juzgar sus Tradiciones y la compañía amable de sus versos humorísticos.

Se piensa por los sostenedores de la filiación romántica que las Tradiciones responden a ese movimiento formidable de renovación nacional que el romanticismo determinó en Europa; que representan, por consiguiente, lo que la leyenda de Zorrilla, el romance del duque de Rivas o la novela de Walter Scott.

Pero es preciso que se nos conceda que el romanticismo es fenómeno europeo. Sus raíces profundizan tanto en las ocurrencias propias del Viejo Mundo, son tan singulares sus antecedentes, que arrancarlos sin más ni más para otorgar su nombre a corrientes culturales de América, constituye un exceso.

Con esto no se pretende que el desarrollo espiritual americano posea unidad absolutamente propia. El principio general es, por el contrario, que nuestra cultura y nuestras manifestaciones literarias dependen o han dependido de las oscilaciones europeas. Pero sí decimos que al transplantarse a nuestro seno las direcciones de Europa han variado su sentido.

Esto tiene que ser así. Lo que el europeo siente como eclosión, ímpetu nacido de sus entrañas, para el americano es sólo una flor, hermosa pero siempre externa. En el Viejo Mundo, el clasicismo y



todas las escuelas literarias están al ancla un meridiano que jamás es el nuestro. La prueba más palmaria la hallamos en lo romántico.

El romanticismo vino a nosotros en sus formas políticas. La prédica de Rousseau, el enciclopedismo francés, los principios de la revolución del 89, los derechos del hombre, todo esto fué infiltrándose poco a poco y ganando voluntades. Cuando llegó el momento de la emancipación, los criollos que habían bebido en esas fuentes se irguieron pletóricos de entusiasmo. Exaltadamente combatieron a los que como San Martín o Bolívar vacilaban acerca de la forma de gobierno. Para ellos la república era la solución evidente de nuestros problemas. En consonancia con esta agitación política, el romanticismo literario de la época es patriótico. Se vierte en odas deslumbrantes de las que el ejemplo más acabado lo encontramos en la Victoria de Junín de Olmedo. Es un momento colmado de ilusiones que desgraciadamente no dura muchos años. Hacia 1848, coincidiendo con la generación de Palma, con aquella su famosa bohemia de la que hiciese tan feliz recuerdo, se inicia la depresión. Lo tendido de los espíritus se relaja, cae una niebla de tristeza, el romanticismo literario se hace más subjetivo y confesional, y en cierto modo se aleja de la política. No tanto, sin embargo, que impida anotar a Cisneros, en 1870, en el prólogo a las Pasionarias de Palma que "casi no hay en toda la cadena de repúblicas que baña el Pacífico, un solo nombre literario que no sea al mismo tiempo político". Pero aparte este hecho secundario, es lo cierto que los períodos que corren desde la emancipación hasta el 48 y de esta fecha en adelante, caracterizanse por tonalidades afectivas distintas, y opuestas. En el uno, la exaltación; en el otro, la depresión.

Algunos autores han dado a entender que el romanticismo tomó carta de ciudadanía en nuestra literatura sólo a partir de la bohemia de Palma. Efectivamente, las doctrinas románticas se formularon por primera vez como teoría y por primera vez se levantaron como pendón en este grupo de muchachos. Dirigidos por Fernando Velarde, "poeta español, oriundo de las montañas de Santander, mancebo de robusta y ardorosa fantasía", Palma y sus compañeros se mostraban "desdeñosos de cuanto a clasicismo tiránico apestará". Pero el romanticismo, entendido como la angustia desenfadada o desazón del alma, estado natural, y que no otra cosa era que los sentimientos libertarios, vagos o definidos, que en todo americano comenzaban a florecer y robustecerse, hacia tiempo que existía. El



quejoso acento de Melgar y las incoherencias de las Cartas americanas de Vidaurre bastan a demostrarlo.

Es pues una sola fase de nuestra historia espiritual, que podemos llamar del despertamiento del alma peruana y americana, y que, puestos a usar términos extraños y proclives a engendrar el error, convendríamos en denominar romanticismo.

Pero tal "romanticismo", así entre comillas, se distingue sin esfuerzos del romanticismo europeo. Era éste el complemento y la continuación de un "siglo de luces" que en América no había entrado. Su aspecto era tal, que exteriormente blasonaba de reacción contra lo clásico. En el fondo, agudizaba el proceso individualista que el Renacimiento concretamente inició. Y si aquí, en el Renacimiento, se cortaron los lazos con Dios, y los ojos del hombre cayeron desde el Cielo a la Tierra, en el romanticismo pasaron de la Tierra al vagaroso y oprimente mundo de su conciencia. En cambio, en América aun vivíamos, mal que bien, en una prolongación del Medioevo. Así, el impulso libertario de fines del siglo XVIII es más equiparable a los movimientos culturales europeos que llegando del fondo de la Edad Media dieron a luz el Renacimiento.

Pero la diferencia fundamental, que mantiene relación con lo arriba expuesto, es el carácter histórico del romanticismo europeo frente al anti-historicismo radical del nuestro, visible en la etapa de emancipación. Para el criollo la colonia era nula. Nada valía y con lo que de ella quedaba debía hacerse tabla rasa. Pensaba —como pensó el hombre del Renacimiento acerca de la Edad Media— que la colonia y todo lo que venía de la península "era sinónimo de bárbaro, de atrasado, de opresor, de vulgar" (1). Su sentido histórico —como el del hombre del siglo XVII europeo— fué tan vacío y atrofiado, su mentalidad tan racional y pegada a las formas, que creyó de un plumazo poder destruir el peso del tiempo. "Constituidos en repúblicas los pueblos de América. Derrumbado el edificio social y político de la colonia, se quiso en tres días construir sobre las ruinas rientes. Se improvisó leyes y hombres como se había improvisado discursos" (2).

He ahí pues el abismo insalvable entre nuestro llamado romanticismo y el romanticismo europeo. Por supuesto, la exclusión no es absoluta, pues no en vano les tocó producirse casi sincrónica-

(1).—Ventura García Calderón: Ricardo Palma, 1938; pág. 12.

(2).—Raúl Porras Barrenechea: La literatura peruana, 1918; pág. 9.



mente. Hay en nuestro romanticismo como en el europeo el mismo motor, el mismo escondido resorte: cierto despliegue de la individualidad, que, por lo demás, también se halla, aunque con otra dirección, en el Renacimiento. El es el vapor de agua que se caldea y expande, y que moviliza las masas. Pero la meta a la cual sirve ya hemos visto cómo varía: en Europa es la tendencia individualista que recrudece y aumenta; en el Perú y en América recién va a nacer. Esto tampoco significa que nazca en América en forma análoga a como nació en Europa. Allá la irrupción de la individualidad produjo la caída del poder temporal y espiritual de la Iglesia. Aquí sirvió simplemente para librarnos del yugo español.

Pero hay un rol notabilísimo que el romanticismo europeo jugó en relación a nuestro despertamiento. Y es que sirvió de aijada, de soplo que exacerbó las llamas que entonces apuntaban. Poco a poco esta participación, o por mejor decir, esta intromisión creció. Y llegó el momento —ya señalado en 1848— en que las teorías románticas clavarón sus tiendas en nuestras tierras, y en que al lado de los principios comenzaron a ser imitados los modelos concretos. Nuestro romanticismo dejó de ser "nuestro" para volverse más "romanticismo", esto es, más europeo, más francés.

A primera vista, cuando en 1848 Palma y sus compañeros de bohemia claman contra el clasicismo, uno se siente tentado a creerles. Pero a poco que se pregunte uno acerca del malandante clasicismo, encontrará la carencia de fundamento de las románticas sacracinas. No puede llamarse clásico, en efecto, el período que antecede. Descartando las veleidades preceptivas del español José Joaquín de Mora y el atildado estilo de Felipe Pardo y Aliaga, nada hay que se parezca a lo clásico. Desde Melgar y Olmedo hasta Segura y Vidaurre circula una nueva linfa, encenagada aquí, límpida allá, que no es, en modo alguno, la del agotado conceptismo de la colonia.

No obstante, indagando con más paciencia no tardamos en descubrir la oculta significación de las batallas, nada cruentas por cierto, que la generación de 1848 libró. Y vemos que su lucha es la de toda la emancipación, el esfuerzo por desasirse de lo hispano y extranjero. Lo clásico en la mentalidad de la época se confundió con lo académico, y lo académico con lo virreynal. El principio iconoclasta que en Europa barrió con las poéticas, se tradujo aquí al ambiente peruano y se enderezó contra la colonia. La poética resulta la sùmula universitaria y el conceptismo colonial. Se busca,



pues, destruir —concientemente en 1848, no de corazonada como antes— la supervivencia del virreynato en el campo de la literatura, así como ya se lo había derrotado en el campo político y militar. Sentimientos de diversa índole se mezclan a los exclusivamente estéticos, y así, la afirmación de la espontaneidad antes que nada, por sobre cánones y trabas, que el romanticismo de 1848 grita, viene cargada de elementos políticos y sociales. Ya es sabido cómo la bohemia a más de moántica es liberal y admiradora de Gálvez, el joven catedrático que inició brillante lucha intelectual con Bartolomé Herrera.

Pero este acercamiento al romanticismo europeo, que se manifiesta en términos y expresiones iguales, en la repetición de los mismos lemas, el primero, de libertad, produjo una a modo de gigantesca falacia histórica, de quaternio terminorum, desastrosa para el espíritu peruano. Se dió en imitar a los románticos españoles y franceses. Cada poeta tenía un santo de su devoción. Palma nos cuenta muy donosamente: "Márquez se sabía de coro a Lamartine; Corpancho no equivocaba letra de Zorrilla; para Adolfo García, más allá de Arolas no había poeta; Llona se entusiasmaba con Leopardi; Fernández, hasta en sueños, recitaba las doloras de Campoamor. De mí recuerdo que hablarme del Macías de Larra o de las Capilladas de Fray Gerundio, era darme por la vena del gusto". Por donde los románticos, en el instante mismo de profesar las doctrinas de la libertad y la naturalidad, caían en el pecado que estaban atacando: el servilismo, la sujeción a extrañas formas.

Sin duda, es éste el período que con más exactitud puede recibir el título de romántico, en su cabal significado europeo. Y a buen seguro, que a ésto quería aludirse cuando hasta aquí se le reservaba tal nombre. El romanticismo de 1848 se presenta, en resolución, como un complejo movimiento cultural antiformalista, mejor dicho, anticolonial, enemigo del conservadorismo. Nace a la palabra mágica de la naturalidad. Mas en lugar de expresarse con llaneza, acoge naturalidades extranjeras. En un movimiento que no habla con verdad peruana sino con verdad europea y deviene por ello superficial, episódico, casi un accidente en la vida de nuestra cultura.

## II

Ricardo Palma perteneció a este grupo literario. Pero pronto y debido quizá más que a las circunstancias a innatas cualidades,



fuese alejando para formar rancho aparte. Quedan de estas sus primeras armas de literato un tomo de poesías impreso en 1855; las Armonías, publicado en 1865 y las Pasionarias, en 1870.

La trayectoria de la evolución de Ricardo Palma es profundamente interesante, y vamos a tratar, en lo posible, de indicarla. Ha contado él mismo en sus amenísimas confidencias de la "Bohemia de mi tiempo" que hacia 1853 se vió obligado a abandonar el Convictorio de San Carlos para, acogiéndose a la protección del mecenaz de su generación, D. Miguel del Carpio, embarcarse en uno de los buques de la escuadra, en calidad de miembro del cuerpo político de la Armada. Pecadillos de la mocedad, dice Palma, lo impulsaron a esta verdadera fuga de Lima. Seis años hace vida de marino sin cortar sus actividades literarias, y dentro de ellos toma parte, aunque reconocido liberal, en la revolución conservadora de Vivanco de 1857, y asiste al bloqueo y desembarco de Guayaquil en 1859, durante la guerra con el Ecuador.

Es esta estancia en el mar, la que va soltando las aptitudes especiales del futuro tradicionista. Sirvió, primero que nada, para alejarlo de la atmósfera pesada y brumosa de los románticos y lanzarlo en un paisaje de luz y de novedad. Tuvo que familiarizarse con las faenas de los barcos, con el lenguaje pintoresco de los marineros. De norte a sur caleteó en innumerables puertos, pueblecitos de cien y hasta menos humos, y bañaron sus retinas ya el mar azul y colmado de sol, ya el mar tristemente verde y agitado por la paraca de las costas de Ica. No faltaron las peripecias. Naufragó en los arrecifes de la punta San Juan y efectuó con sus compañeros marcha fatigosísima y penosa por los arenales. En el trayecto padecieron sed y ochentaiseis pasaron a mejor vida.

Los viajes en las unidades de la escuadra ponen, pues, a Palma frente a la realidad, le hacen paladear el vigor de la naturaleza y van como denunciándole la mentira romántica. Por si ésto fuese poco, durante una larga estadía que su barco tuvo que hacer en las islas Chincha, leyó la nutrida colección de los clásicos de Rivadeneira. Riva Agüero y Ventura García Calderón han descrito en hermosas líneas los contrastes de ambiente que ésto significó, y las puras fuentes realistas que Palma alcanza en las novelas picarescas, y en las Ejemplares de Cervantes.

Hay, finalmente, otro elemento valioso que contribuye a arrancar a Palma de las vaguedades románticas, y es su participación en la revuelta de Vivanco, con motivo de la liberalísima Constitu-



ción de 1856, y más tarde, en la asonada de Gálvez de 1860. Si es cierto como Cisneros asegura que en la época aquella no había un solo hombre literario que no fuese, a la par, político, más cierto es aún, y es lo realmente característico, que los poetas o escritores en general, ingresaban a las lides políticas por las puertas de la simpatía. Pese a que el liberalismo del 48 era más serio que el de la Sociedad Patriótica y el de nuestro primer Congreso Constituyente, lo cual se ve en las proyecciones populares que tuvo, la verdad es que las abstractas doctrinas atraían a los literatos como el foco de luz a las mariposas nocturnas. Había un anhelo íntimo, sin duda sincero, pero a los poetas se les antojaba verlo encarnado en principios sin sustancia nativa. Y así oscilaron, dejándose arrastrar por sus arrebatos, de un lugar a otro. La palabra "libertad" los traía como un zarandillo.

Palma no fué una excepción. Revolucionario al lado de Vivanco, está en 1860 con los liberales que asaltan la casa de Castilla. En 1861, y en el destierro, redacta la "Exposición que dirige a los pueblos del Perú José Rufino Echenique", el derrocado presidente conservador. En 1865 colabora en la revolución contra Pezet y Vivanco y en 1867 ayuda a Balta.

En estas revoluciones, y singularmente en las primeras, Palma va aprendiendo a desencantarse. El contingente de entusiasmo juvenil, de primera intención exaltado e incondicional, se trueca en reposado y sereno. El sintió las ansias de una renovación, ese mismo doloroso sentimiento que llevó a Pardo a escribir "La lámpara", pero se dió con las cosas tales como en el mundo venían. Y tuvo que recatarse. Es acaso un símbolo el que durante la revolución de 1857, mientras Benito Bonifaz, poeta romántico, de ardiente juventud, caía al pie del cañón, Ricardo Palma, también poeta romántico, resultaba, por cierto modo curioso, contraponiéndose al general Vivanco. El uno defendía la sedición, y en poemas incendiarios como "A los pueblos" azuzaba el levantamiento y moría por él. El otro, por el contrario, defendía de las garras de la revolución y de la arbitrariedad de Vivanco la vida de un oficial, de quien fuera nombrado defensor. Fué casi su primer choque con la verdad política, el avisamiento de los pies de barro.

Estos gérmenes antirrománticos que venimos indicando y la natural tendencia de Palma a la realidad, que ya se había manifestado en colaboraciones festivas en algunos periódicos, hicieron que



sus compañeros lo consideraran el más indicado para escribir el prólogo a una edición de ocho comedias de Segura, allá por 1858.

No obstante, aun la transformación de Palma no se ha completado. Su cariño por el pasado y el ejemplo del "Gonzalo de Oyón" lo habían conducido a escribir en 1852 una leyenda en verso llamada "Flor de los cielos", de clarísimos antecedentes románticos, y lejana precursora de las Tradiciones. Ahora, en 1860, tras los múltiples acontecimientos de su vida en el mar, publica en la Revista de Lima el comienzo de su serie de Tradiciones. La primera, Palla-Huarcuna, es todavía patética y declamatoria.

Pero ya entonces puede verse que dos venas distintas fluyen en su pluma. Una realista, diseñadora de tipos y costumbres, vertida a la sociedad; otra, hartó convencional y subjetiva. Todavía le sobrevendrán dolores que recrudescan su manera romántica. Y aunque él tal vez los exagere es preciso decir que son más reales que los del cardumen de románticos. Su destierro a Chile le dicta estos versos que tanto impresionaron a Rubén Darío:

Parto ¡oh patria! desterrado...  
de tu cielo arrebolado  
mis miradas van en pos;  
y en la estela  
que rielas  
sobre la faz de los mares  
¡ay! envío a mis hogares  
un adiós.

En Chile su erudición histórica y bibliográfica aumenta. En la Revista de Sud América, de Valparaíso (Tomo II, 1861), y en la Revista de Lima (Tomo IV, 1861), comienza a publicar su estudio sobre la Inquisición de Lima, que en 1863 editará en forma de libro. Aunque es un trabajo de investigación, la lectura resulta muy amena, y de acuerdo con su manera de ser Palma salpica el relato de anécdotas y con su fina sal. También publica algunas tradiciones como El nazareno, El virrey de la adivinanza, Un virrey y un arzobispo (1), Lida, Justos y pecadores, Predestinación y La

---

(1).—Se publicó en la Revista de Lima, Tomo I (1860), con el nombre "Debellare superbos. Apuntes históricos". En Chile, en la Revista de Sud América, Tomo I (1861), con el nombre de "Apuntes históricos: Sobre el Conde de la Superunda, fundador de Valparaíso".



hija del oidor, notables porque anuncian que el riquísimo y ágil estilo de las Tradiciones se ha concretado definitivamente.

Desde su regreso al Perú en 1863 y hasta 1871 abre Palma un largo silencio en lo que a publicación de tradiciones se refiere. En el interregno da a la estampa "Armonías, libro de un desterrado" (1865), "Santa Rosa de Lima", poema heroico del Conde de la Granja (1869), y todavía en 1870 sus "Pasionarias", que representan las postrimerías de su romanticismo. En este volumen, en efecto, abundan las imitaciones de un lied y de Heine y las traducciones. Uno recibe la impresión de cierto desapego sentimental. Y es que Palma está haciendo ya el abandono completo de aquellas "naderías frívolas", como más tarde llamara a sus escarceos de romántico.

Representa por ello, 1870, una fecha trascendental. Puede decirse que de la obra de Palma desaparece todo rastro de la bohemia. La inspiración robusta y naturalística reemplaza a su irreal y sensiblero estro de los primeros años. Hasta en poesía el humorismo y la gracia logran un triunfo completo. Y mientras en el Correo del Perú numerosas tradiciones ven la luz en forma casi continua, y se editan las primeras Series de las mismas en la Imprenta del Estado, publica Palma su "Parte de matrimonio" (1876), "Verbos y Gerundios" (1877), aquel campanazo de escándalo que se llamó "Monteagudo y Sánchez Carrión" (1877), y colabora en el famoso "Juicio de Trigamia" (1878).

El tradicionista estaba formado.

### III

Ha llegado el momento favorable para precisar el significado de la Tradición. Y debemos repetir lo que fué dicho al comienzo, que la Tradición no es romántica. Frente al romanticismo de 1848, ese período de imitación, parte integrante de la más grande etapa del despertamiento nacional, la Tradición se presenta con caracteres opuestos. Es eminentemente nacionalista y espontánea. Posee hondo sentido histórico. Y es más que nada real.

Nada de ésto resulta oscuro para quien ha captado el sentido de nuestra emancipación. El anhelo de libertad que los criollos del siglo XVIII abrigaban no era sido el deseo de una propia voz, de henchir los músculos y llevar las manos tras lo que debe ser exclusiva heredad. La colonia era española en sus manifestaciones cul-



turales más importantes. La literatura apenas era una rama de la peninsular, y se resentía de los mismos defectos y de sus exageraciones, entre ellos el alambicamiento en la idea y el formalismo. Pero insensiblemente las cuerdas vocales del Nuevo Mundo se robustecieron, y llegó la hora en que arrancó gritos, destemplados y sin alíño acaso, pero reveladores de aliento autóctono. Los ojos que habían sido españoles o que, no obstante su americanidad, no habían aportado el paisaje nativo a la naciente civilización, adecuaron de pronto sus curvaturas. Borrosamente comenzó a avizorarse nuestra brava tierra. Era el nacer de repente, el saberse en su medio. La Sociedad Amantes del País y el Mercurio Peruano sirvieron de expresión a este sentimiento. Ellos comenzaron a extraer de la sombra, a poner delante de cada conciencia este anchuroso e inagotable Perú.

En la vigorización de la propia voz y en la búsqueda de desconocidas tonalidades, los primeros setenta años del siglo XIX nos han deparado un momento de fiebre e inútil prodigalidad, y luego otro extranjerizante y de aplanamiento. Preocupados por negar el viejo orden no nos cuidamos de afirmar. Y habiendo cogido lo que encontramos a mano, terminamos por perdersnos. A este momento, como dijimos, se da en llamarlo romanticismo, aunque es muy claro que poco tiene que ver con la poderosa corriente de afirmación nacional que despertó en Europa.

En el Perú, la insurgencia nacionalista, no solamente negativa y antiverreynal, sino positiva por el empleo de temas propios y de formas adecuadas a dichos temas, aparece con las Tradiciones. En la Tradición culminan los esfuerzos que inició la Sociedad Amantes del País. Ella cristaliza una visión nueva de las cosas, e inicia y constituye época distinta a la del simple despertamiento.

En este punto, sin embargo, surgen las discrepancias de la crítica. Ventura García Calderón, apreciador sagaz y equilibrado de nuestra literatura, dice refiriéndose a la posición final adoptada por Palma que "ha remontado la corriente después de haber sufrido la atmósfera de su juventud" (1). El vocablo es desafortunado. Da pábulo a la enconada opinión que sostiene con Blanco Fombona que Palma ha dedicado "sus mejores años y sus mejores esfuerzos a encomiar la vida del Perú bajo los virreyes, a embellecer con talento las épocas más tonebrosas de la dominación extranjera en su

---

(1).—Ventura García Calderón: ob. cit., pág. 10.



patria y a entonar hermosísimo canto, el canto del esclavo, a sus dominadores". Palma resultaría "un españolizante, un retardatario, un espíritu servil, un hombre de la colonia" (2). Debe sostenerse por eso, y de ello se persuade quien lee las obras de Palma y atisba en su vida con ojo atento, la validez particular de su posición de tradicionalista. En ella no hay regresiones. Palma ama a la colonia como uno de los almacigos de nuestra nacionalidad. En ella tributa culto a lo que en algún modo es nuestro, aunque sea nuestro por aquéllo que los juristas llaman *acesión*. Todo lo demás lo detesta como peruano y criollo y, siguiendo su espíritu travieso, lo pone en picota. Aquí y allá, a lo largo de las Tradiciones escuchamos frases a la vez ácidas y risueñas. "Las campanas —dice— se echaban al vuelo en nuestra Lima por tres días lo menos, siempre que llegaba el cajón de España con la plausible noticia de que al infantil real le había salido la última muela o librado con bien del sarampión y la alfombrilla". Otro día es el Marqués de Guadalcazar que obliga al arzobispo a quitar dosel en una fiesta de toros. Regocijadamente Palma anota: "El arzobispo regresó por la noche a su palacio, imaginándose que con su ausencia había agudado la función". A veces su aire se vuelve definitivamente severo: "El cuadro fué llevado a España —dice— ¿Existe aún, o se habrá perdido por la notable incuria peninsular? Lo ignoramos". Como éstos, los ejemplos podrían multiplicarse al infinito. De todos ellos se colige que Palma traza en el virreynato una línea que el corazón la siente. Imperceptible en ocasiones, esa línea basta para delimitar terrenos de nuestro cariño o susceptibles de nuestro repudio. Recuerdo que una vez Palma escribía: "Tratándose de juzgar un hecho histórico (en alguna forma contrario), pongo aparte mi condición de peruano, desciendo del campanario de mi parroquia y échome a discurrir con criterio desapasionado, recto, independiente". Pues bien, puede asegurarse sin temor a equivocación que en las Tradiciones hace Palma constantemente de campanero en su campanario, para darnos el oro precioso de nuestra nacionalidad y hacernos sentir el orgullo de luengo respaldo de siglos.

Pocos han sido patriotas del cuño de Palma. Compruébalo con creces esa bella anécdota de su estancia en Chile, cuando en cierta reunión pública, habiendo sido atacada injustamente la persona de Castilla, el mismo que acababa de desterrarlo, pidió la pa-

---

(2).—Blanco Fombona: Prólogo a Páginas Libres, pág. XXII.



labra y refutó al orador. Su ideal americanista fué igualmente elevado y fervoroso. A su iniciativa organizóse en Chile la Unión Americana, Sociedad de Republicanos, cuando los rumores de intervención española se convirtieron en fundadas alarmas con la anexión de Santo Domingo. Las polémicas que con tal motivo empeñó fueron arduas y calurosas (3). Y es que nunca se borraron de su alma las enseñanzas de libertad que impartieron los fundadores de la independencia americana. Mal podía pues ser Palma el reaccionario y el tipo servil que pinta Blanco Fombona.

Por si estos datos pareciesen insuficientes ahí están páginas más explícitas en la cortante réplica que dirigió al dramaturgo español Eloy Buxó y en la tremenda refutación al texto de historia del padre Cappa.

Lo que ocurre es que muchos no reparan en la nueva concepción de lo peruano y de lo americano que se encierra en las Tradiciones. No llegan a ver la dimensión histórica yacente en la colonia. Con bastante de románticos, esto es, de anti-históricos (4) y con cierto esfuerzo por captar, no obstante, la historia, no llegan sino a proceristas, como muy agudamente los calificara Luis Alberto Sánchez. Las figuras de los hombres de la emancipación las agigantan desproporcionadamente al extremo de impedir la visión de otros campos importantes.

Palma se encuentra precisamente más acá de estos despropósitos. Por peruanismo, y por peruanismo sólido, de largas y hondas raíces, es que nos brinda la Tradición. En la Revista de Sud América, de Valparaíso, allá por el año de 1861, cuando la Tradición se encontraba en lo que ni siquiera era infancia, Palma escribía: "La época del coloniaje, fecunda en acontecimientos que de una manera providencial fueron preparando la independencia del Nuevo Mundo, es un tesoro poco explotado aún por las inteligencias americanas. Por eso, y perdónese nuestra presuntuosa audacia, cada vez que la fiebre de escribir se apodera de nosotros, demonio tentador al que mal puede resistir la juventud, coreamos en la soledad de nuestras noches al genio misterioso que guarda la historia de ayer de un pueblo que no vive de recuerdos ni de esperanzas, sino de actualidad". He aquí las palabras sobrias y colma-

---

(3).—Cf. los datos que sobre este punto trae Guillermo Feliú Cruz en su obra "En torno a Ricardo Palma".

(4).—Hablamos del "romanticismo" americano.



das de tanta sustancia como un fruto maduro. He aquí lo que separa a Palma del romanticismo y aún del procerismo: éstos, uno más, otro menos, son actualistas, negadores a outrance del pasado.

Y habiendo ubicado la tradición en un período especial, antirromántico y peruanista, más acá de la etapa del despertamiento, ocurre examinar ahora los elementos clásicos contenidos en ella, a los que algunos han concedido excepcional valor.

Sin duda es muy grande el parecido entre las obras clásicas de la literatura española y las Tradiciones. No en vano hizo Palma largo recorrido por el clasicismo español. En el estilo, en la materia del relato, en la concepción del lenguaje se observa la proximidad. Como las obras clásicas preocupan las Tradiciones del mundo ambiental y sobre todo de la sociedad. Su tónica es vigorosa y alegre, y su rasgo esencial consiste en el contacto con el mundo, donde obtiene, ora el conocimiento del hombre, sin llegar al desnudamiento psicológico, ora el conocimiento de las costumbres, sin alcanzar envergadura social ni política. Como las obras clásicas las Tradiciones se atienen a lo dado sensiblemente sin intentar el análisis de estratos más recónditos y fluidos.

La misma semejanza se da en el lenguaje. Al igual que en el clasicismo en las Tradiciones hay amplio acercamiento a lo popular. Se recogen como otras tantas flores innumerables voces y giros que le dan riqueza a la expresión y flexibilidad incalculable, todo esto en forma espontánea y llanísima. En Palma se encuentra facilidad tan grande para lo popular que a menudo vacilamos dudando si la cuarteta o el pareado que leemos brotan de su pluma o de labios del pueblo, como éstas que copiamos:

Si yo me viera contigo  
la llave a la puerta echada  
y el herrero se muriera  
y la llave se quebrara.

Es la mujer lo mismo  
que leña verde;  
resiste, gime y llora  
y al fin se enciende.

Pero el clasicismo tiene un sentido interno que no se reduce a éstos y otros elementos que se señalen. Las relaciones halladas no



justifican la calificación de lo clásico para las Tradiciones. Si el criterio para definir un fenómeno cultural fuese la comparación, más razonable sería ver en las Tradiciones el mismo impulso que en Francia dió lugar a los fabliaux. Representan, en efecto, en la cultura objetivada, la irrupción del hombre natural, vestido con ropas terrenales, con sus palabras comunes en la boca; y la destrucción de un mundo artificioso, irreal, plagado de imágenes convencionales que en Francia estaba encarnado en el provenzalismo, y aquí en los románticos de 1848.

Pero el hecho es que la comparación resulta para el fenómeno de cultura enfoque superficial, y sólo es posible usarlo secundariamente cuando atisbos más trascendentales se han producido. Juzgar el desarrollo espiritual del Perú, y de América toda, en función de sus concomitancias con los sucesos de la cultura europea y de sus semejanzas, coadyuvará grandemente a fijar influencias, movilización de materiales, pero no a aclarar su sentido. Con sus conclusiones veremos cómo más o menos hemos dependido de Europa, pero no cataremos el hilo íntimo de nuestra vida. Ello es decir que pueden presentárenos elementos románticos, clásicos, realistas o de otra índole; más aún, imitaciones completas; pero que difícilmente se puede hablar de romanticismo o clasicismo.

Fácilmente se desprende esta convicción comparando la serie de nuestras manifestaciones culturales con la serie europea. A partir del Renacimiento, el sentido de la cultura europea es la individualización. A partir de nuestros esfuerzos de independencia, el sentido de nuestra cultura es el hallazgo de una voz propia, el poder decir algo de nuestra cosecha. Cuando Europa se lanza por las sendas del humanismo ya contaba con bagaje particular. Nosotros lo estamos buscando. Por eso nuestra vida puede compararse a la Edad Media. Nosotros como el hombre medioeval hemos sentido la presión de sentimientos y concepciones extrañas; luego hemos ido aclarando nuestras ideas. Como en el Medioevo nuestra verdad ha surgido de la leyenda, de los hechos grandes y menudos que corren en la historia y en el entendimiento del pueblo. Los primeros poemas épicos tuvieron en Europa el mismo significado que las Tradiciones entre nosotros: constituyen el comienzo de la voz nueva, la trocha buscada en el corazón.



Debemos ahora, y aunque sea someramente, escudriñar en la obra de Palma su visión de la realidad.

Mientras sus primeras tradiciones como Palla-Huarcuna, El Nazareno, Un Virrey y un Arzobispo y El Virrey de la Adivinanza, todas de 1860, tienen bastante de sentimentalismo y desvíos hacia la política de entonces, y reflejan algo de su vida agitada en las filas del liberalismo, las tradiciones inmediatas, sin dejar sus puntas de románticas, intercalan pensamieneos inusitados. Bien se ve que quien las escribe está pasando por las dificultades y las tristezas del destierro. Antes, en una tradición había llegado a hablar de la libertad y del progreso, y de la raza humana "que en su roja bandera lleva el imperativo de la civilización: ¡Adelante! ¡Adelante!". Estos tonos de proclama desaparecen bruscamente. En Mujer y Tigre, Justos y Pecadores, Don Dimas de la Tijereta, surgen frases de desengaño y desabrimiento. Dirá: "¡Bienaventuradas horas en las que nos imaginamos orégano todo el monte, y en las que nadie ha murmurado a nuestros oídos que la amistad es una explotación y el amor un artículo de comercio!". El romántico autor de orientales zorrillescas, como su hija Angélica Palma dice, halla de pronto las espinas de la tierra. La prensa de Lima partidaria del general Castilla acusaba con violencia a los conjurados del 23 de noviembre de 1860 y Palma fué blanco de incontables improperios cuando se supo que había redactado el manifiesto de Echenique. Recibía pues en carne propia lo que quizás nunca soñó. Los hombres se le fueron revelando en su aspecto bajuno. Ante él las pasiones se desataron como para que las conociera bien y de una vez. "Barrunto —dice— que para prisión basta y sobra con la vida asaz trabajosa y aporreada que algunos arrastramos en este mundo de lágrimas y pellejerías".

Este tono dolorido ya no lo abandonará más, aunque salga a relucir pocas veces y siempre envuelto en expresión despreocupada y burlesca. Es la pulgarada de acíbar que el mundo le ha dejado en el alma. Su natural optimista, su gran sentido de la realidad, sus ingénitas aptitudes para la socarronería y la gracia, han puesto en las Tradiciones anchuroso rastro de luz. Pocas obras hay con tanta chispa y buen humor. Pero aquí y allá, su sensibilidad herida por este bueno del mundo, como escribía el poeta Miguel de los



Santos Alvarez, se manifiesta, bien que en forma irónica y levantada.

Esta ironía tiene pues un valor capital en la obra de Palma, y mucho bueno hizo Luis Alberto Sánchez en remarcarla, aunque errara en señalar su cabal significado. En la ironía de Palma se refugia todo su desencanto del mundo.

¡Arriba, piernas,  
arriba, zancas!  
En este mundo  
todas son trampas.

Hay una cierta vaga tristeza, un pesar escondido que se confina en lo más hondo de los versos y también de la prosa. "El vizcaíno —cuenta— echó mano de un puñal de Albacete que llevaba al cinto y se lanzó sobre el alcalde y su comitiva, que aterrorizados le dejaron salir hasta el patio. Mas Güerequeque, que había quedado de vigía en la puerta de la calle, viendo despavoridos y maltruchos a sus compañeros, se quitó la capa y con pasmosa rapidez la arrojó sobre la cabeza del delincuente, que tropezó y vino al suelo: entonces toda la jauría se echó sobre el caído, según es de añeja práctica en el mundo".

Pero el desencanto de Palma no tiene como tema propiamente el mundo, el árbol o el monte, como se pudiera pensar; no son las cosas de éste que lo han desilusionado. Al contrario, habla con fruición de las regocijadas ocurrencias que en él tienen lugar. Lo que lo ha herido es la trama humana, que él encierra en los términos "política" y "prosaísmo": la miseria en las acciones, lo tornadizo de las gentes que ven en toda ocasión de "mentidero largo". Es la chismografía, la envidia, el buscar cada uno el caldo gordo. En este aspecto, indiscutiblemente las Tradiciones son más trasunto de la propia época de Palma que del virreynato.

Sin embargo, no ha de creerse que este matiz amargo sea muy intenso. La sátira e ironía de esta especie no son continuadas sino apuntaciones repentinas. Otros elementos existen que constituyen la masa principal en toda su obra, elementos menos personales y más generosos. En ellos nuestro espíritu repara de inmediato y con satisfacción. Y es que a lado de su íntimo pesar Palma conserva dos cosas: una hecha de idealidad; otra, de realidad: el amor a la patria, su peruanismo; y después, el gusto por la vida en un sentido que diríamos dionisiaco.



En verdad, ésto es interesante observarlo. Si en sus primeros versos al hablar de amor sus acentos son románticos, en los últimos el habla de amor prácticamente no existe. Su tono humorístico no permite ver sino lo que está expresado con claridad: la burla o el ingenio, como aquella deliciosa composición en que el enfermo enamorado de la hija de Dios que lo atiende suspira ante él por ser su yerno, o aquella en que se queja de haberse casado con una indina, fresca como la pera bergamota, o la que dirige a una coqueta.

Es preciso llegar a la prosa, a las Tradiciones en particular, para escucharlo sin perífrasis alguna. Es una verdadera teoría de amor, estallante y vigorosa la que encontramos. Los desmayos románticos, las amadas pálidas e intocables están totalmente proscritos. Si algún día dijo a la mujer

Leve cual de los ángeles el vuelo,  
tierna como la alondra en el jardín,  
ardiente como el sol de nuestro cielo,  
cariñosa, romántica y gentil.  
¡Ven así! ¡Ven así, púdica viola  
a perfumar las horas del cantor!

ahora espetará sin ambages: "esa chica, al mirarla se le hace a un cristiano la boca agua y los ojos despiden chiribitas".

Ninguno más devoto admirador del bello sexo que Palma. Puede describir magistralmente cualesquiera escenas o personajes, pero cuando se trata de pintar una mujer hay que ver el entusiasmo con que se aplica a hacerlo. Los párrafos más minuciosos le son ofrendados. ¡Y qué adjetivador admirable se muestra y cuán a mano las figuras más originales y plásticas! Nos hablará de unos ojos con más preguntas y respuestas que el catecismo, y de cierto pimpollo de veinte años con un todo más subversivo que la libertad de imprenta. A veces tiene aciertos verdaderamente poéticos. Cruzan por sus páginas una voz dulce como una esperanza de amor, una moza alegre como una misa de aguinaldo. Los colores son igualmente sanos y fuertes. En cuanto al amor mismo todas las actitudes románticas y coloniales quedan malparadas. La mojigatería de los viejos tiempos se quiebra innumerables veces. Parece que el lema de todas las muchachas del virreynato fuese aquéllo de

Madre, la mi madre,  
¿guardas me poneis?





Si yo no me guardo  
no me guardaréis.

Lo mismo ocurre con las contemplaciones del romanticismo. En un lugar Palma nos dice: "La joven tenía su alma en su almarío, y a la verdad no era de calicanto". Y escribe más adelante: "Como el platonismo, en punto a terrenales afectos, no es eterno, llegó un día en que el galán, cansado de conversar con las estrellas en la soledad de sus noches, se espontaneó con la madre, y ésta que había aprendido a estimarlo le dijo: Mi Carmen te llevará en dote una riqueza digna de emperadores".

Toda la filosofía de Palma en materia de amor se resume en esta frase cortante y gráfica: "¡Boberial! No se fundieron campanas para asustarse del repique".

Su posición es así diametralmente opuesta a la de sus versos de juventud. Se halla más en contacto con la realidad y como en toda otra esfera, en ésta relativa al amor hay un antirromanticismo absoluto; antirromanticismo que Palma no se contenta con profesar, antes bien lo predica incansablemente en cartas y juicios literarios. Su sentido realista le presentaba al romántico como artificial y ajeno. Oscuramente lo presentía parte de una serie cultural distinta a la nuestra. De algún modo supo que aquéllo que en nosotros era búsqueda en Europa era utilización. Por eso no cejó en su empeño. Bien están para el Viejo Mundo el romanticismo, el realismo y demás escuelas que por su trayectoria individualista aislan al hombre y a veces lo acosan y lo llenan de angustias. Pero a nosotros, cultura que se está formando, nos vienen holgados y perjudiciales. "Que quien dá los primeros pasos en la vida —dice Palma en Copias al natural— se nos exhiba más abrumado de desengaños y más dolorido que el doliente Job, es una aberración que hace llorar... de risa". Al hombre de nuestra tierra no le están permitidas ni la separación atomística, ni la vacilación decadente. Nuestro desarrollo espiritual exige comunidad de brazos, asaltamiento de nuestro medio. "Yo quiero —grita Palma— que el poeta crea y no dude, que ame y no maldiga, que sea hombre y hombre de su siglo".

## V

Así llegamos a aquella cosa hecha de materias ideales que hay en Palma: su acendrado peruanismo, que se traduce en labor copio-



En verdad, ésto es interesante observarlo. Si en sus primeros versos al hablar de amor sus acentos son románticos, en los últimos el habla de amor prácticamente no existe. Su tono humorístico no permite ver sino lo que está expresado con claridad: la burla o el ingenio, como aquella deliciosa composición en que el enfermo enamorado de la hija de Dios que lo atiende suspira ante él por ser su yerno, o aquella en que se queja de haberse casado con una indina, fresca como la pera bergamota, o la que dirige a una coqueta.

Es preciso llegar a la prosa, a las Tradiciones en particular, para escucharlo sin perifrasis alguna. Es una verdadera teoría de amor, estallante y vigorosa la que encontramos. Los desmayos románticos, las amadas pálidas e intocables están totalmente proscritos. Si algún día dijo a la mujer

Leve cual de los ángeles el vuelo,  
tierna como la alondra en el jardín,  
ardiente como el sol de nuestro cielo,  
cariñosa, romántica y gentil.  
¡Ven así! ¡Ven así, púdica viola  
a perfumar las horas del cantor!

ahora espetará sin ambages: "esa chica, al mirarla se le hace a un cristiano la boca agua y los ojos despiden chiribitas".

Ninguno más devoto admirador del bello sexo que Palma. Puede describir magistralmente cualesquiera escenas o personajes, pero cuando se trata de pintar una mujer hay que ver el entusiasmo con que se aplica a hacerlo. Los párrafos más minuciosos le son ofrendados. ¡Y qué adjetivador admirable se muestra y cuán a mano las figuras más originales y plásticas! Nos hablará de unos ojos con más preguntas y respuestas que el catecismo, y de cierto pimpollo de veinte años con un todo más subversivo que la libertad de imprenta. A veces tiene aciertos verdaderamente poéticos. Cruzan por sus páginas una voz dulce como una esperanza de amor, una moza alegre como una misa de aguinaldo. Los colores son igualmente sanos y fuertes. En cuanto al amor mismo todas las actitudes románticas y coloniales quedan malparadas. La mojigatería de los viejos tiempos se quiebra innumerables veces. Parece que el lema de todas las muchachas del virreynato fuese aquéllas de

Madre, la mi madre,  
¿guardas me poneís?





sa y utilísima para nuestra cultura. Palma tiene la convicción de que debe descubrirse el pasado, estudiar, escribir o lo que fuere con tal de servir a levantados ideales, que digan algo a la comunidad. Lo escuece este pensamiento central: un pueblo con amnesia no es verdaderamenté pueblo. Por eso nos brinda en las Tradiciones "las enseñanzas que el pasado da al presente y al porvenir". Por eso realiza entre nosotros una tarea formidable de erudito e investigador. Publica los "Anales de la Inquisición" (Lima, 1863), "Santa Rosa de Lima", poema heroico por el Conde de la Granja (Lima, 1867), "Apuntes literarios sobre la colonia" (Lima, 1873), "Nuevo sistema de navegar por los aires", por Santiago de Cárdenas (Santiago de Chile, 1878), "Las poetisas anónimas" (Lima, El Ateneo, 1884), "Artículos, poesías y comedias de Manuel Ascencio Segura" (Lima, 1885), "Neologismos y americanismos" (Lima, 1896), "Flor de Academias y Diente del Parnaso" (Lima, 1899), el anónimo "Anales del Cuzco" (Lima, 1901), la "Descripción del Perú", por Tadeo Haenke (Lima, 1901), "Apuntes históricos del Perú y noticias cronológicas del Cuzco", por el general Manuel de Mendiburu (Lima, 1902), "Anales de la Catedral de Lima", por el doctor José Manuel Bermúdez (Lima, 1903), "Papeletas lexicográficas" (Lima, 1903), "Memorias histórico-apologéticas de la América meridional", por José Eusebio de Llano (Lima, 1904). Hizo además un esquema de la historia de la literatura peruana en el Discurso pronunciado en la inauguración de la Academia correspondiente de la Real Academia Española de la Lengua en el Perú.

Todo este trabajo vertido sobre manuscritos antiguos, sobre inéditos papeles, a lo largo de su vida, nos presentta a Palma revestido de un carácter excepcional. Quizás en muchas de sus obras flaquee su criterio histórico, quizás carezca de la documentación necesaria. Pero es el primer investigador que tenemos, rara avis en esos tiempos de romanticismo literario y político. Cumple entre nosotros una misión parecida a la de Menéndez y Pelayo, Menéndez y Pidal o Gastón Paris. Y aquí se encuentra, una vez más, como siempre, su lucha contra el romanticismo, contra el vivir en el día, ilusionadamente. Por un lado afirma y esparce el sentido histórico. Por otro, y se relaciona con el anterior, y es de insospechada trascendencia, ataca las formalidades y convenciones del romanticismo.

Esto es, tal vez, lo que hasta hoy no se ha visto claro. Historicismo al modo de Palma significa carne, sustancia, destrucción vio-



lenta de las formas vacías, importadas y sin sentimiento. Es voz propia, materia nuestra. El liberalismo americano y luego esa bohemia de 1848 trajeron formas y las establecieron sin más. Se deslumbraban con la aurora de Europa y no consideraron nuestras especiales circunstancias. Nos llenaron de instituciones políticas, de doctrinas estéticas, de géneros y metros, y en el fondo el pozo estaba vacío. Palma tiene estas líneas magistrales: "Yo creo en la ley del progreso humano. Día vendrá en que esté formado el gusto del infante. Mas la oportunidad aun no ha llegado. No anticipemos el porvenir. Lo primero es tener moneda; después pensaremos en tener portamonedas".

Ahí se sintetiza la irrealidad del romanticismo. El liberal como el poeta sensiblero no se preocupaban de la moneda, y el pueblo permanecía ajeno a todas sus elucubraciones. Ignoraban que la obtención del fruto opimo requiere el abono del terreno. Acaso creían que la vacía forma era capaz de engendrar una sustancia. Y ésto era dar puñaladas en el cielo.

Se unen así en la obra de Palma el peruanismo, la proyección histórica, el carácter sustantivo, y una concepción magisterial, ilustrativa del pueblo, que tiende a fomentar su autoconocimiento y a levantarlo para que pueda discernir lo que le conviene.

Esta feliz conjunción de peruanismo, de anticonvencionalismo y de fuste sustantivo que son, si bien se ve, uno solo y el mismo sentimiento, constituye el signo de Palma en todas sus manifestaciones de escritor. Bajo su advocación combate el gongorismo de la colonia y cuanto de servil descúbrese en ella. Bajo su advocación se enrola en las filas de la bohemia y la apura hasta el fin. Con el mismo signo abandona y luego combate al romanticismo. Mente inquieta y ponderada, recorre todos los caminos en busca de la verdadera senda hasta recalar en la Tradición. Aquí se encuentra siempre aquel signo. Sólo que hay un elemento nuevo, especialísimo, y que termina de redondear la figura de Palma y de darnos la idea final de su concepción.

En efecto, debe considerarse a más de la fe y de los principios que lo animaron aquel desencanto padecido ante la vida. Palma fué el hombre que cayó del sueño romántico a las cosas ásperas del mundo. La dureza del choque le quedó siempre en los labios. No porque añorase el sueño. Al contrario, reconoce su irrealidad y su no razón de existir. Ocurre simplemente que la realidad al despertarlo se le puso delante por el lado más sombrío. Después Palma



ha de constatar que subsisten los lados nobles: el amor al terruño, el patriotismo silencioso, el poder bregar por la trasmisión purificada de los ideales. Pero las circunstancias de su vida han sido tales que el contraste no puede olvidarse. Al lado de la "consabida manzana que tan buenos ratos nos proporciona", de ese pueblo, "colectividad de niños grandullones", está el "mundo embrollón", donde

el hombre es siempre el mismo; cambia el traje  
pero nunca el pelaje.

¡Qué se le va a hacer! El mundo es así con su bueno y su malo, sus dares y tomarses, sus corazones negros y sus castañuelas. Agridulce no más. No que las Tradiciones sean "falsificaciones agridulcetes de la historia". Esto puede pensarlo un sabio sin vida, como el Hugh Ledwidge de Aldous Huxley, por ejemplo. Lo cierto, por el contrario, es que las Tradiciones son la agridulce verdad de este mundo nuestro.

Hay finalmente algo más significativo. El anhelo magisterial de Palma ante su pueblo es modificado por el desengaño que sufrió. Palma no es el escritor que se levanta en cruzada fustigante. Lo han tocado muy hondo para ello. En carta a Julio Hernández confiesa: "Yo de mí soy ya pacífico, tengo la pólvora mojada y no quiero camorra ni con mi vecino el campanero de San Pedro, que bastante me mortifica en ocasiones". Toda su acción concreta la encontramos en la primera parte de su vida antes de 1870, bien en su intervención personal en la política, bien en los versos satíricos de La Campana y otros periódicos. Después se aparta de esa hoguera en la que, como dice, quien no se quema, se tuesta. En su gesto se trasluce el apartamiento de lo prosaico y desnaturalizado del mundo. Sólo que al hacerlo se aleja de la realidad circundante.

Así nos explicamos mucho de la Tradición. Ella denota el esfuerzo desarrollado en el único sendero limpio. Al prescindir del mundo inmediato por lo que tiene de pícaro, queda el pasado, con todo su contenido, bueno y malo, pero ya sin aguijones.

Así, como dijimos, queda redondeada su concepción de la realidad. Palma, abiertos los ojos al mundo tal como cotidianamente pasa por nuestras horas, capta su poesía y su inquina. Y lo acepta sencillamente. Combatirá entonces a la colonia por su aire medievoal y formalista. Atacará a los románticos por su falta de ve-



rismo. Al hombre prosaico le enrostrará su carencia de fe. Contra todos ha de reivindicar lo agrio y lo dulce del mundo. Pero Palma no actuará directamente en él después del sinsabor recibido. Además es preciso libertar de anatema la parte de nuestra vida colocada más atrás de 1800. Así fúndense maravillosamente las inclinaciones personales y las exigencias objetivas, el sentido de la época, de la emancipación, su sentimiento peruano, su naturaleza realista, su optimismo y su dolor. Surge la obra al par recia y alada de la Tradición. Y diríase que ha llegado en un momento justo, a tiempo para reparar los convencionalismos literarios y políticos del siglo. La Tradición cierra la etapa del despertamiento y del tanteo e inicia la del paso seguro. Concluye, y en esto es trágicamente ayudada por el desastre de 1879, con los vuelos irreales del romanticismo. La forma y lo postizo desaparecen; se abre la vena de lo peruano. No obstante, la Tradición es contemplativa. Aunque Palma tiene fe en nuestro porvenir y acrecentamiento, le falta pensar que el progreso, como la candela, puede atizarse.

No es extraño por eso que un buen día de 1887 la voz de González Prada restallase en el Teatro Olimpo en inesperado ataque al tradicionista. Injusto era el ataque ateniéndonos a su significación literal. Pero acomodándonos a las perspectivas del tiempo, desdeñando las palabras y estimando sólo el resorte interno que las dictó, el asombro se despeja. Es sólo el hombre de acción dolido de que no se actúe. Es más que un hombre: un movimiento en pro de la acción.

A la distancia vemos hoy que González Prada es el continuador y superador de la obra gigantesca iniciada por Palma. Este es el demoledor de los "romanticismos" del 22 y del 48, pero más en el terreno de la alta cultura, que no en el de la política. De Palma a González Prada media como un puente la Guerra del Pacífico. Este trascendental hecho histórico barre con las ilusiones y las artificialidades y demanda una acción definida; por eso, de paso, choca con la Tradición.

Pero tiene Ricardo Palma el laurel inmarcesible de haber iniciado en el Perú la época de nuestra verdad, de nuestra verdad más auténtica y antigua. Su aparición dobla una página en el sentido más objetivo que tiene esta expresión. Representa el salto enorme de la forma a la sustancia. Es el caudal de nuestras aguas que se desborda incontenible. Por su acento singularísimo Palma está aco-



gido por siempre en nuestro corazón, en el corazón de América y de todo el mundo castellano.

Walter J. PEÑALOZA R.





# Contribución al estudio de la Geofagia en el Perú

La notable obra sobre *Geofagia* del Profesor Berthold Laufer, publicada hace algunos años, contiene muy pocos datos del geofagismo en el Perú, lo que me ha sugerido la idea de contribuir a este interesante tópico, aportando algunos otros datos sobre la costumbre de comer tierra en la sierra peruana.

En ciertas regiones del país hay la costumbre de condimentar los alimentos con diversas sustancias minerales. Estas son comúnmente las arcillas naturales como la emética y la plástica, escogidas para usar con los alimentos, y las sustancias cálcicas, como la cal viva y los carbonatos de cal, preparadas para usarlas con la coca.

He aquí las sustancias más comunes, conocidas con las denominaciones Keshwa y Aimara:

**ARCILLAS:** *Pasa, pasalla, mitu; Chaqo, qontay, pallpa; Qollpa, millu; Llinki, ñinki, ñeke; Allpa, pacha, laka; y Sumapa.*

**SUSTANCIAS CALCICAS:** *Llipt'a, llukta; T'oqra, ishku, kati; Korma y Salado.*

## I.—ARCILLAS

*Pasa, pasalla, mitu.*—Arcilla emética conocida con estos nombres en los Departamentos de Puno y Junín. Se usa disuelta en agua, unas veces mezclada con sal común, y otras, condimentada con carne seca y verduras. También se come con papas, especialmente con algunas variedades amargas como el *malk'u, qapu, waña*, etc.



Actualmente la emplean los nativos de las provincias de Puno, Huancané, Ayaviri y Lampa, particularmente los indios de Juliaca, Cabana, Taraco, Ayaviri, Orurillo, Cabanillas, Calapuja y Pucara. Parece que el uso de esta arcilla es común en casi toda la región del Kollao, así lo afirman: Cobo (t. I, p. 243); Bertonio (t. I, p. 258); Raimondi (t. IV, p. 49); Valdizán y Maldonado (t. II, p. 16); Chervin (t. I, p. 160); y otros.

Los indios de Charamaya —hacienda situada en el distrito de Cabanillas (Lampa)— preparan una especie de guiso compuesto con carne e intestinos secos de llama y lo comen con la *pasalla*.

Chervin (t. I, p. 161) publica el siguiente análisis químico de la *pasa* o *pasalla* practicado por el Dr. Aloy:

	Nº 1	Nº 2
Eau et partes . . . . .	3.02	2.86
Alumine . . . . .	3.20	3.37
Sesqui oxyde de fer . . . . .	1.80	2.11
Chaux . . . . .	1.62	1.81
Magnésie . . . . .	0.14	0.06
Potasse . . . . .	0.11	0.14
Soude . . . . .	0.08	0.05
Chlore . . . . .	0.01	0.12
Acide sulfurique . . . . .	0.04	0.05
Acides carbonique et phosphorique . . . . .	traces	traces
Silice . . . . .	89.96	89.50

*Ch'aqo, chako, qontay, pallpa*.—Arcilla blanca y plástica conocida con estos nombres en los Departamentos de Puno, Cusco, Apurímac, Arequipa, Ayacucho, Huancavelica e Ica. Se usa en la misma forma que la *pasalla*, es decir con papas.

El uso del *ch'aqo* se constata actualmente en las provincias de Chucuito, Azángaro, Puno, Chumbivilcas, Canchis, Espinar, Aymaraes, Lucanas, Ica, etc., y principalmente en los pueblos de Ilave, Icho, Salinas, Azángaro, Yauri, Santo Tomás, Layo, Langui, Checa, Sañaica, Amoca, Coporaque, Santa Lucía, Puquio, Nasca, etc. El empleo de este ingrediente ha sido también constatado por Cobo (t. I, p. 244), Bertonio (t. II, p. 14), Raimondi (t. I, p. 212), Val-



dizán y Maldonado (t. II, p. 16), Dueñas (Aspecto minero, etc., p. 48), E. Romero (p. 200), y otros.

Por otra parte he constatado el uso del *ch'aqo* entre los indios de Azángaro, quienes lo comen con papas y chuño; y entre los de Lucanas que bajan periódicamente al valle de Kopara (Nasca), quienes lo llevan en polvo o masa para usarlo con yucas y para sazonar los frijoles, pallares y habas.

Raimondi (t. IV, p. 50) publica el siguiente análisis del *ch'aqo* procedente de Puno practicado por J. L. Paz Soldán:

Silice . . . . .	54.40 %
Alúmina . . . . .	23.40
Peróxido de fierro . . . . .	6.90
Cal . . . . .	2.80
Magnesia . . . . .	1.58
Agua . . . . .	10.50
Potasa, litina y manganeso . . . . .	vestigios

*Qollpa, kollpa, millu.*—Sulfato aluminico natural conocido con estos nombres en los Departamentos de Puno, Cusco, Arequipa, Apurímac, Ayacucho y Loreto. Se usa como salsa para comer algunas raíces (papa, yuca, arracacha) y como condimento en lugar de sal.

Los indios de Checacupe (Canchis), recogen las eflorescencias de un terreno pantanoso próximo a este lugar para comerlas con papas. Además, he constatado el uso de la *qollpa* en lugar de la sal común entre los indígenas de Chorunga (Ocoña) y los yanacones del valle de Majes (Castilla). Esta costumbre parece que es corriente entre los indios de las florestas amazónicas, pues, von Hassel refiere que “el uso de esta *coolpa* (quechua) se ha degenerado en vicio y se conoce a los individuos que se entregan a esta mala costumbre por la hinchazón de la barriga. La escasez de sal en Bajo Amazonas y la que exige el cuerpo humano han inducido a estas gentes a comer esta tierra salada”. (Las tribus salvajes, etc., p. 69). Valdizán y Maldonado (t. II, p. 29) también hacen mención de la *qollpa* comestible.

*Llink'i, ñinki, ñe'ke.*—Arcilla plástica de diversos colores, empleada comúnmente en la fabricación de vasijas utilitarias.

En el pueblo de Toro (La Unión), los niños indígenas la comen como golosina al tiempo de fabricar sus juguetes con dicha ar-



cilla. Además las mujeres y niños indígenas de los centros alfareros de Chapa-qoqo, Chillkay-marka, Tintay-marka, Misa-wanka, Orcopampa (Castilla), San Pedro de Kacha (Canchis), Pucara (Lampa), Totorá (Chumbivilcas), Mamara (Cotabambas), Wanka-rukma (Cangallo), Waiwas (Huanta), Quinoa (Ayacucho). Olleros (Huarochiri), Kopara y Quemazones (Nasca), etc., tienen la costumbre de comer la tierra que usan para fabricar cántaros, ollas, platos, etc.

*Allp'a, pacha, laka.*—Tierra natural usada como medicina y alimento. Los niños indígenas de Toro, Tomepampa, Visve, Huainacotas, etc. (La Unión) extraen de los terrenos aluviónicos o sedimentarios los tubos de barro que forman los insectos llamados *wanqoiro* o *waironqo* y se los comen como golosina por la miel que contiene. Asimismo, los niños recogen las flores de ciertas plantas silvestres, p. e.: *chinchirku*, *chinchirkoma*, *wariruma*, *walilma*, *waisillo* y *qanto* o *qantuta*, con cuyo néctar forman unas bolitas de tierra llamadas *manka* y se las comen con avidez.

Además es interesante observar el uso de la tierra limosa llamada *llimu* o *mitu* que las avenidas de agua suelen depositar durante la época de lluvias, o que las aguas de regadío depositan en las oquedades del terreno cultivado. Esta sustancia se recoge y se utiliza como alimento entre los indios de Nasca (Ica), Asia (Cañete), Toro (La Unión), etc. Por último, en Cotahuasi (La Unión), una mujer tiene la costumbre de comer tierra húmeda durante el período de su embarazo y refiere que lo hace impulsada por el agradable olor que despiden la tierra humedecida por las lluvias.

*Sumapa.*—Arcilla untuosa conocida con este nombre en la provincia de Parinacochas. Se extrae de las rocas contiguas a los *pukyos* o manantiales. Yo he constatado el uso de esta arcilla en el pueblo de Toro, donde las mujeres y niños indígenas extraen de los manantiales de *Yaku-llusi* y *Puka-pukyo* y se la comen como golosina. Igual costumbre observan las mujeres y niños de Pullo (Parinacochas).

## II.—SUSTANCIAS CALCICAS

*Llipt'a, llukta.*—Sustancia cálcica preparada con la ceniza de ciertas plantas y utilizada como ingrediente casi necesario para la



masticación de la coca. La *llipt'a* es usada sólo en la región andina del sur del Perú. Se prepara con la ceniza de *quinua* (*Chenopodium quinoa*), *kañawa* o *kañiwa* (*Chenopodium cañahua*), *t'ola* o *taya* (*Baccharis andina*), *marku* o *chullaka* (*Ambrosia peruviana*), *chillka* (*Baccharis*), *apichu* (*Ipomoea batatas*), *wayau* (*Salix humboldtiana*), *chaqanway* (*Apurimacia incarium*), *tuknay* (árbol de la montaña de Huanta), etc. Las plantas más comunes que se emplean para la *llipt'a* son aquellas que contienen mayor cantidad de carbonatos, fosfatos, fierro y calcio; tales como la quinua y la kañawa.

Chervin (t. I, p. 159) publica el análisis químico de tres muestras de *lliptas* procedentes de Bolivia, con el siguiente resultado:

	Nº 1	Nº 2	Nº 3
Eau volatil a' 110 . . . . .	6.81	4.35	5.86
Matières organiques . . . . .	18.74	12.42	15.62
Potasse . . . . .	26.12	30.21	27.50
Soude . . . . .	6.16	8.44	1.27
Chaux . . . . .	8.61	5.72	7.41
Magnésie . . . . .	3.50	1.80	2.63
Alumine et fer . . . . .	1.21	0.96	1.74
Acide phosphorique . . . . .	2.41	1.72	2.04
Acide sulfurique . . . . .	1.25	0.96	1.12
Chlore . . . . .	1.07	0.81	1.21
Acide silicilique . . . . .	3.21	2.50	2.91

Además, José M. Vallenás ha practicado un análisis químico de las *llipt'as* procedentes del Cusco y Puno con el siguiente resultado:

	<i>Llipt'a</i> del Cusco	<i>Llukta</i> de Puno
Sustancias solubles en ácidos . . . . .	11.000 %	11.300 %
Humedad . . . . .	11.240	15.800
Fierro (en Fe2O3) . . . . .	0.5908	3.886
Aluminio (en Al2O3) . . . . .	...	10.886



Calcio (en CaO) . . . . .	11.2956	6.4605
Sodio . . . . .	3.881	9.976
Potasio . . . . .	6.259	1.302
Amoniaco . . . . .	1.327	0.646
Cloruros (en NaCl) . . . . .	2.9275	4.225
Sulfatos (en SO <sub>4</sub> ) . . . . .	4.4106	3.1524
Fosfatos (en P <sub>2</sub> O <sub>5</sub> ) . . . . .	16.608	13.920
Carbonatos (en CO <sub>2</sub> ) . . . . .	20.000	23.000

Los centros principales de fabricación de la *llipt'a* con fines comerciales, son: Sikaya, Wayau, Akulla, Yana-marka, Pomate, Paka, Chunán, Tapu, Koncho, Aqoqropi, Chontaka, Pampa-marka (Junín); Asillo, Arapa, Calapuja, Huancané (Puno); Santo Tomás, Yauri, Chamaka (Cusco); Orcopampa, Salamanca, Cayarani, Cailom (Arequipa).

Hacen referencia al empleo de la *llipt'a* los autores siguientes: Molina (p. 99), Cabello Balboa (p. 30), Falcón (p. 150), Santa Cruz Pachacuti (p. 279), Cobo t. I, p. 351), Bertonio (t. II, p. 207), Middendorf (p. 535), Tschudi (p. 353), Valdizán y Maldonado (t. II, p. 21), Herrera pp. 120 y 189), Romero (p. 200), Mortimer (pp. 155, 165, 174, 209) y otros.

El uso de esta sustancia cálcica parece arrancar desde tiempos muy antiguos, pues, en las tumbas de los primitivos peruanos (Paracas, Nasca y Sub-chanka) se han encontrado restos de ella.

*T'oqra, ishku, katawi.*—Sustancia cálcica preparada de piedras calcáreas, conchas de mar y algunas plantas. Se usa para condimentar cierta clase de comidas y para el ingrediente de la coca.

En Huarochirí (Lima), y Azángaro (Puno) la cal viva se utiliza en la preparación de *ishkupsha* y *katawi-api*, comidas de maíz y quinua, respectivamente.

Se prepara la *t'oqra* calcinando piedras calcáreas, conchas de mar e incinerando plantas como la *chiyaka*, tallo de la quinua, y *chamairo*, corteza de un árbol del Cusco. El polvo que se obtiene se guarda en depósitos especiales llamados *ishku-puru*, *pulucha*, que son calabacitos de cuello largo (*Lagenaria vulgaris*). Para extraer el polvo se emplea un vástago de madera o hueso, bien pulido, llamado *shukanq̄q* o *shipina*, el cual humedecido con la saliva se introduce en el calabacito. Modelos de esta clase de depósitos se encuentran en las tumbas precolombinas con su contenido de cal viva.



Hacen referencia de la *t'oqra* o *ishku*, los autores Cobo (t. I, p. 474), y Harms (pp. 180 y 186).

*Korma*.—Sustancia cálcica preparada de tierras calcáreas y conocida con este nombre en el dialecto *chinchay-suyo* de la provincia del Dos de Mayo (Huánuco). Los indios de esta región la preparan utilizando las tierras calcáreas que extraen del fondo de una laguna vecina, y la usan con la coca.

*Salado*.—Sustancia cálcica extraída unas veces de las tierras salitrosas, y otras preparadas con conchas de mar pulverizadas. Se emplea como un sustituto de la *llipt'a* y de la *t'oqra* y se expende junto con la coca en las casas comerciales del litoral.

M. T. MEJIA XESSPE.

#### BIBLIOGRAFIA

- Bertonio Ludovico*, Vocabulario de la Lengua Aimara, Leipzig 1879.  
*Cabello Balboa Miguel de*, Historia del Perú bajo la dominación de los Incas (Colec. de Libros y Documentos referentes a la Historia del Perú, Lima 1920).  
*Cobo Bernabé*, Historia del Nuevo Mundo, Sevilla 1895.  
*Chervin Arthur*, Anthropologie boliviene, Paris 1908.  
*Dueñas Enrique I.*, Aspecto minero del Departamento del Cuzco en Boletín del Cuerpo de Ingenieros de Minas N° 53, Lima 1907.  
*Falcón* Licenciado, Relación sobre el Gobierno de los Incas (Colec. de Libros y Doc., etc., Lima 1928).  
*Harms H.*, Übersicht der bisher in alperuanischen Graebern gefundenen Pflanzenreste (Festschrift Eduard Seler, Stuttgart 1922).  
*von Hassel Jorge M.*, Las tribus salvajes de la región amazónica del Perú (Boletín de la Sociedad Geográfica de Lima, t. XVII, Lima 1905).  
*Herrera Fortunato L.*, Estudios sobre la flora del Departamento del Cuzco, Lima 1930.  
*Middendorf S. W.*, Woerterbuch des Runa Simi oder der Keshua-Sprache, Leipzig 1890.  
*Molina Cristóbal de*, Fábulas y Ritos de los Incas (Colec. de Libros y Doc., etc. Lima 1916).  
*Mortimer W. Golden*, Peru History of Coca, New York 1902.  
*Raimondi Antonio*, El Perú, Lima 1874-1908.  
*Romero Emilio*, Monografía del Departamento de Puno, Lima 1928.  
*Santacruz Pachacuti Yamqui Joan de*, Relación de antigüedades deste Reyno del Piru (Tres relaciones de Antigüedades peruanas, Madrid 1879).  
*von Tschudi J. J.*, Die Kechua-Sprache, Wien 1853.  
*Valdizán y Maldonado*, Medicina Popular, Lima 1922.



CARLOS SANCHEZ MALAGA

# DOS LIEDER



CUADERNOS DE COCODRILO

UNMSM-CEDOC





VERSOS DE LUIS FABIO XAMMAR



MEDROSAMENTE IBAS

UNMSM-CEDOC



*A Ella' Dunbar Temple.*

Medrosamente ibas  
entre el vago clamor del mediodía.

Nacía el sol detrás de tu garganta  
como una roja hoguera, entre las flores,  
más dulce que las alas de los ángeles.

Todo era estar alegre sin motivo,  
y cantar y medir los cerros altos.

Todo era estar alegre. Y sin embargo  
ahora calla el silencio hasta las cumbres,  
el cielo está vacío, el viento muerto,  
y se quiebra la voz como una rama  
ante una dentellada del torrente.

Todo era estar alegre. Y hoy me dueles  
sobre la piel como una herida abierta  
más honda que el dolor y que la muerte!



*Andantino*

*Medrosamente ibàs.*

Carlos Sánchez Málaga

Piano introduction in 3/4 time, key of B-flat major. The music features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a more active melody in the right hand. Dynamics include *p* and *cresc*. The piece concludes with a fermata over a whole note chord.

*Meno mosso*

*mf* *lanue*

Me-dro-sa-men-te i-bàs en tre el va-go clà-mor del me diao di a

Vocal entry and piano accompaniment for the first line. The vocal line is in a higher register with a melodic contour. The piano accompaniment provides harmonic support. Dynamics include *pp*.

*Poco più mosso*

*cresc*

Na cí a el sol de iràs de lu gar can la co-mou-na

Vocal entry and piano accompaniment for the second line. The tempo and dynamics increase. Dynamics include *mf* and *cresc*. The piano accompaniment features a more active bass line.

*dim*

ro - ja ho-gua-ra-en tre flo-res más dul-ce que las a les de les an-ge-les

Vocal entry and piano accompaniment for the third line. The tempo and dynamics decrease. Dynamics include *dim*. The piano accompaniment features a more active bass line.



*Allegro*

To-do e res-tar a le gra sin mo ti vo

*Meno*

*rit*

*cresc*

*ff*

*a tempo*

y can-tar y me dir los ce rros al los To-do e res-tar a le-gre

*Meno mosso*

*rit*

y sin em-bar-go a ho-ra ca-lae-si len-cio has ta las cum-bres,

*Lento*

*apagado*

El cie-lo es le-va-ci-o, el vien-to mu-er-to, y se que tra-la



vol. co: mou: na ra: ma an le u na den le lla: da del lo rren: le.

*Mosso*  
 To do e: ra es: tor a le gre y hoy me

*Tempo I*  
 due les so: bre la piel co mou: na: heri da a bier la más ton da que el do:

*rall*  
 lor. y que la muer te



# NOTAS

## VIEJAS LEYENDAS DEL PERU

(Conferencia dictada en la Universidad Mayor de San Marcos)

La atmósfera dentro de la cual se produce el mito y la leyenda tiene particulares caracteres. Los cerros, los ríos, el arco del cielo, las estrellas tienen idiomas especiales, saben correr, llorar; hablan y se agitan con las mismas pasiones y necesidades con que lo hacen los hombres. Sirva de ejemplo un fragmento de la ceremonia del GUARACHICO que relata el párroco *Cristóbal de Molina*.

Según *Molina*, los jóvenes que deberían ordenarse caballeros se dirigen al cerro Anahuarque, a dos leguas del Cuzco, "ivan allí pues, esta huaca era muy ligera de pies; quedó así, desde los tiempos del diluvio y volaba mas rauda que un halcón, y como debían correr ellos (se refiere a los jóvenes) por tal negocio se encomendaban a ella". Se aprecia, pues, muy claro cómo estimaban que el cerro Anahuarque podía trasladarse de un lugar a otro.

*Fray Martín de Morúa*, cuenta que el Inca Urcon, hijo de Viracocha Inca, mandó traer una gran piedra, desde muy lejanas comarcas; arrastraban la piedra cientos de operarios. Ya próxima al Cuzco, después de ser arrastrada leguas de leguas, la piedra comenzó a gemir diciendo: SAYCLININ, que quiere decir: "estoy muy cansada" y luego dice la leyenda, la vieron llorar sangre. Así, el mundo: piedras, cielo, agua, plantas y animales se conducen como si fueran personajes de una grandiosa representación. El curso de la leyenda y del mito no es lógico. En ellos se suceden las mutaciones y acontecimientos maravillosos. La rigidez del pensamiento lógico resulta demasiado dominante para este ir y venir esplendoroso. Así uno de los hermanos AYAR, de la leyenda se transforma en piedra y según el Inca Garcilaso las manchas de la luna eran explicadas diciendo: que una zorra se enamoró de la luna y para raptarla subió al cielo y cuando quiso apoderarse de ella se aproximó tanto a su blanca novia que quedó para siempre adherida a ella.

Los viejos mitos y leyendas del Perú, han llegado felizmente hasta nosotros por medio de las *Crónicas*, que son las narraciones escritas por los españoles que formaban parte de la expedición conquistadora, y que nosotros conocemos con el nombre genérico de los *Cronistas*, tales son Juan Diez de Betanzos, Miguel de Estete, Cabello de Balboa, el P. Bernabé Cobo, el P. de la Calancha,



nuestro mestizo el Inca Garcilaso de la Vega y otros muchos. Igualmente, hallamos este precioso material en algunas regiones de nuestro territorio donde aún subsisten plenas de ese ingenuo sabor de las cosas sencillas y aborígenes. En Ayacucho o en Ayaviri, en Huarochiri o en las lejanas regiones de Calca, al Norte o al Sur del país subsisten vivitos mitos y leyendas sobre los antepasados, sobre los fenómenos naturales, los animales y las plantas.

*Arturo Jiménez Borja*, ha recorrido en este sentido el Perú y sus innumerables publicaciones nos dicen al respecto de las supérstitas leyendas de nuestros indígenas. Pero traigamos ahora, en una ligera revista, las principales leyendas y mitos del Viejo Perú.

Según Betanzos, en el comienzo de los tiempos CON TICI VIRACOCCHA, "hizo el cielo y la tierra y todo lo dejó oscuro". Tiempos más tarde volvió por segunda vez saliendo entonces, de una laguna que hay en el Collasuyo e "hizo el Sol y el día y al Sol mandó que anduviese por el curso que anda y luego dicen que hizo las estrellas y la luna". Esta relación de Betanzos, es sumamente interesante pues nos proporciona una imagen del génesis indio.

*Cristóbal de Molina*, en su "Relación de Fábulas y Ritos de los Incas", ofrece una versión del Diluvio: "En la provincia e indios de Ancasmarcha que está cinco leguas del Cuzco, se cuenta que cuando iba a venir el diluvio, un mes antes poco más o menos, los llamas mostraron gran tristeza no comiendo durante el día y por las noches trataban de auscultar el cielo. El pastor alarmado indagó por esta tristeza y averiguación incesante de las estrellas; los llamas respondieron: Mira tú, esa junta o asamblea de estrellas, ellas se han reunido para acordar el fin del mundo, el cual tiene que acabarse con agua... Comprendiendo el pastor la inmensa desgracia que se le avecinaba, consultó con sus seis hijos y resolvió con ellos que se hiciesen reservas de alimentos y ganado hasta lo más que se pudiese, después de lo cual subieron a un cerro muy alto llamado Ancasmarcha. Esta montaña tenía la virtud de ir creciendo en altura a medida que las aguas iban levantando su nivel, no dejándose sobrepasarse. Más tarde cuando la terminación, cuando las aguas se recogieron, el cerro bajó lentamente hasta su primitiva altura. Entonces los seis hijos del pastor bajaron del cerro de Ancasmarcha y poblaron la tierra, fundando la provincia de los Cuyos".

*Molina*, ofrece también otra versión de este mismo acontecimiento; según ella: el diluvio hizo perecer a todas las gentes y cosas criadas hasta entonces, quedando tan sólo un hombre y una mujer que se salvaron en una caja de tambor. Al tiempo que las aguas se recogieron, esta pareja arribó a Tierra Huancaco, distante setenta leguas del Cuzco. Allí les ordenó el Hacedor que se quedasen, mientras El empazaba hacer las gentes y las naciones, las cuales las hizo de barro pintándoles o diseñándoles los trajes y vestidos que cada uno había de llevar y la lengua que cada uno había de hablar y los cantos que habían de cantar; igualmente las cimientos y comidas que deberían de sembrar... Termina esta narración diciendo: "acabado de hacer todo esto, naciones y gentes de barro dió ser y vida a cada uno de por sí, tanto hombres como mujeres y luego les ordenó se pusieran en el lugar que El les indicara, saliendo uno de los cerros, otros de las cuevas, de los lagos y de las raíces de los árboles".



El P. de la Calancha, relata una grandiosa leyenda que pinta la vida de los primeros pobladores de la costa. Es una patética versión a modo de un bellissimo mural: "*Pachacamac*, crió un hombre y una mujer, mas no habiendo que comer, murió el primero sola la mujer. Un día salió ella en busca de alimentos y solo halló raíces y espinas. Dolida y cansada entre abundantes lágrimas imploró al Sol:

"Amado Creador de todas las cosas, para que me sacaste a la luz del mundo, si había de ser para matarme con pobreza y consumirme con hambre?"

Oyendo el Sol sus lastimeras lágrimas le habló amorosamente y le prometió poner término a sus penalidades. Le ordenó luego continuara su labor de sacar las raíces y mientras se ocupaba en ello le infundió sus rayos fecundándola. La mujer concibió un hijo que parió a los cuatro días. Con el hijo renacieron las esperanzas. Pero este nacimiento suscitó los celos y la envidia del Dios *Pachacamac*, quien descontento de la obra del Sol, mató al recién nacido; destrozó mas tarde, su cuerpecito tierno arrojando los fragmentos como semillas por diferentes partes. De los dientes del niño nació el maíz (semilla que tiene semejanza con los dientes), de los huesos y costillas nació la yuca (que tiene proporción en lo largo y en lo blanco con los huesos) y de la carne del infante procedieron los pacaes y demás árboles y frutos que existen. Terminando para siempre la hambruna de los primeros hombres.

---

Como un trasunto de viejas épocas en las que los dioses se movían entre los hombres y que los animales hablaban, se puede ofrecer la antiquísima leyenda recogida en Huarochiri, Departamento de Lima, por don *Francisco Dávila*, cronista que fuera párroco de la dicha doctrina de Huarochiri: El dios Coniraya gustaba de andar tan andrajoso y miserable que aquellos que no sabían quien era, lo zaherían e insultaban. Existía por ese mismo tiempo una hermosísima doncella que se llamaba Cahullaca, muy solicitada por muchos príncipes y donceles; mas ella era tan esquivada que nunca accedió a las amorosas súplicas. Un buen día estando Cahuillaca tejiendo junto a un joven árbol de lúcumo, el dios Coniraya se convirtió en un precioso y finísimo pájaro y cogiendo uno de lúcuma puso en ella su simiente generativa, dejándolo caer a los pies de la bella Cahullaca, quien tomándola del suelo la comió con gran deseo y gusto quedando inmediatamente preñada sin mas obra de varón. A su tiempo alumbró un niño, quedando milagrosamente virgen. Cahuillaca lactó al niño sin saber quien era su padre ni sabiendo cómo lo había concebido. Al cabo de un año cuando el niño comenzaba a caminar, Cahuillaca convocó una junta de los ídolos y gente principal de la tierra para que dijese quien era el padre del niño. La noticia produjo gran revuelo y alegría de todos y cada mancebo y huaca trató de adornarse y vestirse lo mejor posible a fin de parecer mejor ante los ojos de la linda Cahuillaca.

La junta se realizó en Anchicocha, un pueblo distante entre Chorrillos y Huarochiri. Allí tomaron asiento todos los jóvenes convocados luciendo sus



más codiciadas galas y preseas. Cahuillaca dirigió la palabra diciendo: "Os he convocado varones y gente principal, para que sepáis que estoy muy cuidada y apenada de haber parido este niño que llevé en mis brazos hace ya más de un año y aún no sé, ni he podido saber quien fué su padre; bien sabeis vosotros que yo nunca conocí varón ni he perdido mi virginidad, así pues que aquí estáis todos los mozos y varones de esta tierra y de nadie sino de uno de vosotros puede ser. Os pido, al que hizo el daño lo diga y reconozca a este niño por su hijo". Todos guardaron silencio, mirándose unos a otros para ver quien se daba por padre del menor. Nadie lo hizo; mas al final de todos los convocados dicen que estaba, como postergado en su hábito de pobre el dios Coniraya, quien ni siquiera fué mirado por la altiva Cahuillaca.

En vista del silencio, Cahuillaca dijo: "pues si todos callais y no queréis responder, yo soltaré al niño para que él vaya y por instinto reconozca a su padre, que sin duda ha de ser aquel a donde el niño primero llegue y se enderece". El niño fué soltado y arrastrándose y sin detenerse ante ninguno, llegó directamente hasta donde estaba Coniraya, pobre y mal vestido; y ante él, sonrió alegremente y asiéndose a su pierna, trató de enderezarse. La hermosa Cahuillaca enfureció sobremanera; avergonzada tomó al niño y volviendo las espaldas se fué huyendo hacia el mar...

El Coniraya presto, cambió sus harapos por vestidura de oro, y siguió a la princesa clamando su amistad, ante la admiración de los demás jóvenes dioses, que estaban absortos del resplandeciente cambio del Coniraya Viracocha. En su persecución iba declamando a gritos a la Hermosa, sus endechas de amor. Todo él, resplandecía en luminosos destellos que llenaban de claridad el camino; pero Cahuillaca no volvía el rostro, ni respondía a sus querellas; sólo lamentaba haber sido poseida por hombre tan sucio y descuidado. Cahuillaca no se detuvo hasta llegar frente a las playas de Pachacamac, allí ella y su hijo, se lanzaron al mar, convirtiéndose en dos grandes piedras, que a modo de islotes se pueden aún hoy ver desde dicho santuario.

Coniraya deliraba a lo largo del camino suplicante; mas ella no le escuchaba ya. Entonces apareció un cóndor a quien preguntó Coniraya, por la dicha princesa a lo que el cóndor contestó que si se daba un poco de prisa la alcanzaría, pues no muy lejos estaba. El dios le agradeció y lo bendijo, facutándole para que pudiese volar a su albedrío por todas partes, atravesar punas y valles y vivir en lugares altos e innacesibles. Comer las llamas y vicuñas, los corderos y animales que sus dueños descuidaren. Prosiguiendo su camino halló a una zorrilla a la cual le preguntó también por Cahuillaca. Esta le dijo que en vano se apuraba pues ya la princesa se había distanciado mucho y sería muy difícil el alcanzarla. El dios enfurecido le ordenó que jamás apareciera de día entre las gentes, que fuera posesa del mal olor y de la hediondez y perseguida por las gentes de todas partes. Mas allá encontró a un león, éste le manifestó que la enamorada fugitiva iba muy cerca aún, que era casi seguro que momentos después la obtendría; premió el dios al león, donándole el respeto de todos los demás animales, lo instituyó verdugo y castigador de la gente mala y lo autorizó a comer llamas de los indios pecadores. Y para después de la muerte del león ordenó que todos disecaran su cabeza y su piel la aderezaran y curtiesen para llevarla con orgullo en los bailes y ceremonias. Unos momentos después halló un zorro quien le dió malas noticias sobre el avance de la indig-



nada Cahuillaca, por lo cual lo denostó y maldijo: "yo mando se te persiga y que las gentes te apuren y corran a palos y que a tu muerte se bote tu pellejo y te pudras para siempre".

Como un gavilán le diera mejores nuevas le consignó las siguientes mercedes: comer las aves pequeñas y sobre todo el dulce pajarillo *quenti* que es una avecilla que se sustenta del rocío de las flores y ordenó que los hombres lo honraren a su muerte llevando en los bailes y ceremonias su cabeza disecada. A unos papagayos que le dieron noticias negativas sobre la persecución, fueron maldecidos y se les mandó que jamás podrían comer tranquilos ni ocultos ni seguros, pues sus propios gritos y estridencias los denunciarían siendo odiados por todos los hombres y de esta manera preguntando a uno y otro por la fugitiva Cahuillaca llegó hasta el mar. No hallándola retornó para siempre a la sierra.

El mito, dice el doctor Honorio Delgado, es la simiente de la historia; oyendo la leyenda de los Hermanos Ayar se comprueba la profundidad y justeza de este acerto. Según Bernabé Cobo, "después del diluvio universal en que perecieron todos; los hombres salieron de una cueva que está en el asiento de *Tampu* o *Tambo*, llamado *Pacaritampu*, en el que existe una ventana de piedra que es la boca o respiradero de la referida cueva. Salieron de allí los cuatro Hermanos Ayar que iban a ser los fundadores del Imperio. Uno de ellos se llamaba *Manco Capac* y los otros Ayar Uchu, Ayar Cachi, Ayar Cuca y Ayar Rahua con sus cuatro mujeres. Respecto al origen de ellos no concuerdan los Cronistas, pues algunos dicen que se decían venidos del *Titicaca* donde se habían cobijado para librarse del diluvio y de allí los trajo el Hacedor por las profundidades de la tierra hasta salir por aquella cueva de Pacaric-Tampu. Con ellos venían las semillas y alimentos que les había dado el Hacedor; todos tomaron el camino del Cuzco. El acuerdo mutuo y con el Hacedor era que allí donde se detuviesen por el cansancio hiciesen su asiento y habitación. Llegando al cerro Huanacaure el hermano mayor arrojó con su honda cuatro piedras hacia las cuatro partes del mundo y tomó posesión de la tierra.

José de la Riva Agüero, maestro ilustre y dilecto historiador, estima que en la leyenda de los Hermanos Ayar, ellos representan emigraciones de tribus. Que el número cuatro es un número mítico; para ello recuerda que cuatro fueron los barrios del Cuzco, cuatro las regiones en que los Incas creyeron dividido el mundo y cuatro también, las partes en que se dividió el Imperio. En la realidad, dice Riva Agüero, las emigraciones de las tribus fueron más de cuatro, es muy seguro que llegaron a diez.

Nuestro Cronista mestizo Garcilaso de la Vega, dice haber oído de boca de sus mayores la misma fábula, mas apareciendo tan solo muy sugestivas variantes: "El sol que era padre de todos los hombres, viéndolos en tal miseria y des-gobierno se apiadó de ellos enviando del cielo un hijo y una hija suyos para que los adoctrinara y les enseñase a vivir en casas y pueblos, labrasen la tierra, cultivasen las plantas, domesticaran los animales salvajes y aprovecharan de ellos así como de los frutos silvestres de la tierra ya como hombres racionales y no como bestias. Esta pareja salió del *Lago Titicaca*, con la orden que donde quiera que aposentasen para el descanso o la comida hincaran una barre-



ta de oro que el Sol les había dado, que media media vara de largo y de ancho dos dedos y allí donde se les hundiese de un solo golpe, allí quería el Sol que hiciesen su sede y corte".

Dadas estas instrucciones, el Sol despidió a sus dos hijos. Salieron ellos del *Titicaca* y caminaron al septentrion y por todas partes que paraban tentaban de hundir la barra de oro y nunca lograron este propósito; así hasta que llegaron a una tienda o paraje pequeño, que está siete u ocho leguas del *Cuzco* y que se conoce con el nombre de *Pacari-Tampu*.

Esta misma leyenda la trae el cronista *Cabello de Balboa*. Y es interesante por que sugiere que el solar de los fundadores del Imperio Incaico no fué el *Cuzco*, sino la meseta del Collao, tesis que comienza a tener valimiento entre nuestros estudiosos.

El mismo *Cabello de Balboa*, trae una preciosa leyenda que relata la llegada de emigrantes a la Costa Peruana. Apunto cierto nadie sabe la nacionalidad de estos viajeros. La leyenda que es brillante como una joya, dice más o menos así: "los indios de Jayanca, Motupe y Lambayeque cuenta que en época muy lejana llegó una gran flota de balsas. Llevaba la jefatura un hombre de gran talento y de valentía, llamado NAYLAMP; venía acompañado de un séquito riquísimo, su esposa que se llamaba CETERNI; traía consigo un gran número de concubinas, un cuerpo de oficiales principales de su casa en los que se encontraba, PITASOFI su tocador de trompetas o de conchamarina, instrumento muy estimado por los indios; NINACOYA, que estaba encargado de su litera y de su trono; NINAGENTUE, su copero; FONGASIGDE que estaba encargado de repartir polvos de conchas por los lugares que él pasaba; OCHOCALO su cocinero; SAM que cuidaba con esmero de las grasas y los colores que su Señor usaba en el rostro; en fin, OLLOPCOPPOC, que le preparaba sus baños, LLAPCHILULLY, que hacía sus túnicas y vestidos de plumas muy estimados de esa época.

NAYLAMP, desembarcó con su deslumbrante cortejo en la desembocadura de un pequeño río llamado Faquisllanga. Abandonaron los inmigrantes sus balsas y se establecieron en el país y construyeron a una media legua de allí un templo que nombraron CHOT, colocando en él un ídolo que habían llevado con ellos y que representaba la imagen de su jefe. Lo habían confeccionado de una piedra de color verde y se llamaba LLAMPALLEC, lo que quiere decir figura o estatua de NAYLAMP.

El príncipe NAYLAMP murió después de un fructífero y largo reinado dejando muchos hijos por doquier. Pero como querían demostrar que era inmortal, se repartió la voz de que por su poder le habían crecido alas y había volado al cielo.

Aún hoy brillan de labios indios estas leyendas. Su relación y parentesco con los mitos y leyendas que antaño recogieron los cronistas es manifiesto. Hasta hoy late el viejo clima, los cerros hablan entre sí, tiene sangrientas riefigas, hacen apuestas. Viven. El rayo, el trueno, y el arco iris son personajes eternos en este maravilloso escenario mítico. Sirva de ejemplo dos leyendas recogidas por Arturo Jiménez Borja. Para mayor diaphanía de la exposición ofreceré a modo de comparación otras dos leyendas obtenidas por los antiguos cronistas españoles y entre unas y otras se podrá advertir el parentesco evidente que huelgan los comentarios.



Dávila Briceño, primer corregidor de Huarochiri tomó una leyenda que relata la lucha entre los dioses Pariacaca y Huallallo. El primero es un nevado que existe en Yauyos, Dep. de Lima dice así:

"...tres días con sus noches, peleó el Pariacaca con el Guallallo y lo venció echándolo a los Andes, que son unas montañas de la provincia de Xauxa, haciéndose el Pariacaca la sierra y alto pico de nieve que es hoy, el Guallallo otra sierra de fuego y así pelearon: y el Pariacaca echaba tanta agua y granizo, que no lo pudo sufrir el Guallallo, y así lo venció y lo echó a donde es; y de la mucha agua que le echó encima que quedó aquel lago que hoy es, que llaman de Pariacaca, que es el camino real que va al Cuzco desde los Reyes".

La leyenda de "Los dos Urcos", recogida en Laraos, Provincia de Yauyos, Lima por Arturo Jiménez Borja dice así:

"Atachuco y Tunsho-huanca son dos cerros. Atachuco es alto y hermoso. Tunsho-huanca es menor y está colocado un poco atrás como enojado. Hace años los dos urcos eran iguales, solo que Tunsho-huanca era muy atolondrado y hablador: siempre estaba presumiendo: Yo soy fuerte. Yo soy grande...

Atachuco se cansó al fin de oír siempre lo mismo y dijo a Tunsho-huanca: mejor será correr día y noche sin descanso hasta saber cual es mas poderoso.

Apenas salió el sol partieron los dos Urcos. Tunsho-huanca corría sin mirar el camino, por allí se le cayó un brazo, mas allá perdió el otro. Atachuco avanzaba despacio. Tunsho-huanca volaba. Por allí se le cayó una pierna, mas allá la otra... Entonces se detuvo, su corazón golpeaba como tambor grande; como pudo llegó hasta Atachuco y ya no quiso correr mas..."

Si el parecido no hubiese sido advertido, relataré una leyenda recogida por el P. Martín Morúa, que dice:

"Del valeroso infante y Capitán Tupac Amaru y de sus grandes hechos".

"Cuando este Capitán —se refiere a Tupac Amaru— estaba en la fortaleza de Tiahuanaco, dicen que pasó un español en figura de pobre, predicando a los indios el Evangelio, viniendo a verse con el Inca por el camino del Tiahuanaco. Llegó a un pueblo que se llama Cacha, donde se celebraba gran fiesta y había borrachera. El bienaventurado viajero empezó a reprender a la gente por sus vicios y jolgorios y éstos se tornaron contra él como bárbaros y gentiles e hicieron burlas de lo que decía y burlándose de su propia persona. Salido que fué del pueblo este santo varón, cayó fuego del cielo y abrasó a todas las gentes. Ya luego quedaron abrasados y consumidos y sus edificios destruidos".

Jiménez Borja, nos relata la fábula "La laguna de Paca" recogida en Paca (Junín). Admira pues, como la semejanza de estas leyendas siguen resonando a través de los siglos con voz de inmarcesible frescura. La leyenda dice así:

"Hace siglos había un pueblo grande, edificado en la quebrada que hoy ocupa la Laguna de Paca. Cierta vez estando de fiesta uno de los principales del pueblo, se presentó a su puerta un anciano muy andrajoso. El viejo era Dios. Nadie le dió de comer ni de beber. Entonces Dios visitó a una pobre viuda



que vivía con dos hijas pequeñas en las afueras del pueblo. Esta mujer le dió de comer "la pobreza que tenía", y Dios lo tomó en cuenta. Cuando el anciano se despidió de la viuda le mandó que tomase el camino que sube hacia Acolla, pero que no volviese la cara atrás.

Entre tanto en la casa del hombre rico un convidado descolgó del techo un tamborcito pintado de verde y se puso a tocarlo hasta que reventó. Salió tanta agua de la reventasón que tapó a todo el pueblo.

La viuda y sus hijas subían el cerro Shujú cuando sintieron un gran ruido, entonces volvieron la cara y quedaron convertidas en piedra. Tres son, una grande y dos pequeñas. Están en la cumbre del Shujú como quien va de Paca hacia el distrito de Acolla".

José A. HERNANDEZ.

## TEATRO DE RICARDO PEÑA BARRENECHEA

*(Prólogo a la audición de "Bandolero Niño", interpretado por la Asociación de Artistas Aficionados).*

En un mes de Julio lento y neblinoso como el de estos días, Ricardo Peña se alejó del mundo hace apenas dos años. Todavía no acabamos de sorprendernos, ni detener ese oscuro dolor que nos causó la noticia. Era, entre nosotros, por angustia y por vida, el poeta irremplazable, el autor de una cristalina música del lenguaje, el despreocupado descubridor de paisajes de tenues matices invernales. Admirábamos en él su capacidad de calar el mundo para llegar a la esencia luminosa de las cosas, sin premuras, sin furia, pero con la deleitosa fruición del gozo escondido y avaramente descubierto en un mundo maravilloso.

En su breve trayectoria por la vida, nacido en 1896 y muerto en 1939, dejó una ejecutoria lírica difícilmente superada por otro poeta de su generación. Sin embargo, no existen más de cuatro títulos entre los anuncios de su bibliografía. Hubo de iniciarse con su libro primigenio "Floración" allá por el año de 1924, con toda la urgencia sentimental del amor definitivo de su vida. Era, en el Perú, un retoño póstumo del Modernismo, en donde ritmos musicales tejían una guirnalda apasionada pero sobria, en su inspiración.

Con ese recato intelectual que determinaba su vida, escogió el silencio como vigilia de su mundo interior, durante los desbordes estridentistas de nuestra literatura. De pronto, nos sorprende, transcurridos ocho años, con un cuaderno lírico de extraña integridad estética. Estamos hablando de "Eclipse de una Tarde Gongorina y Burla de don Luis de Góngora". Cobran sus poemas, en este libro, tan sensual corporeidad, que su degustación ilustra sobre los paraísos entrevistados de la palabra, y solo alcanzados por altos poetas de la imagen. Alfonso Reyes, estricto árbitro de manjares espirituales, no puede menos que entusiasmarse desde los linderos de "Monterrey", su país transitorio, y decir un entusiasmo sin reticencias, que la amistad personal en Río de Janeiro, sellará perdurablemente algunos años después.

Es frente al Atlántico, y en las inolvidables playas y paisajes serranos del Brasil, que Ricardo Peña publica su tercer libro. El, que del silencio extraía la



armonía, como del cieno obtiene la semilla la divinidad de su fruto, dijo allí el "Discurso de los Amantes que Vuelven". No era elocuencia de auditorio, sino selecto antidiscurso dirigido a los oídos retirados del mundo. Era el discurso del amor, de la amistad o del cariño:

"Damita mía que vienes  
a despertar mi silencio.  
Damita de un cielo blanco  
rubia como un largo beso.

Naciste un día de júbilo  
cuando el sol era una lámpara  
que alumbraba mi camino  
todo velado de lágrimas..."

Como un eco y prolongación de su vida el poeta ve crecer a su hijita, y se reintegra al Perú. Esta época, que se extiende desde 1934 a 1939 —el año de su muerte— es de intenso trabajo. Ordena el material bosquejado en etapas anteriores y se entrega a una labor de creación sin descanso. Poesía, Crítica, Teatro absorben su atención. Veníamos a conversar con él, a Chorrillos, donde vivía rodeado de la comprensiva suavidad de su esposa. Todavía buscando más inconcretas formas de expresión, ensaya una pintura de fuga, de la que han quedado algunos lienzos. El año 1938 publica "Romancero de las Sierras" como documento lírico de un viaje a la montaña, que anota en finos romances. Por estos días compone y corrige su Teatro, casi totalmente inédito. De estos originales es "Bandolero Niño" poema dramático que vais a escuchar.

La bondad fué dogma en la vida de Ricardo Peña. Esta bondad que, cambiante y atenta, presidía sus horas de creación como una entidad maravillosa de la Literatura Clásica, dictaba la doctrina de belleza que el poeta aplicaría a su obra. Así es como Ricardo Peña pudo hacer *teatro popular*, sin dejar su esfera de artista puro. Aquí, donde con tanta frecuencia se confunde servilmente lo popular con lo vulgar, el poeta pudo consiliar magistralmente las dos tendencias, para dar vida a este poema dramático de sabor peruano y de alta calidad lírica.

Toma de la leyenda de nuestro Luis Pardo, el bandolero romántico, toda la emoción y los trazos primitivos de su ingenuidad popular. La emoción era lo que le interesaba a Ricardo, y en torno a su transparente existencia teje el magnífico recinto de sus versos. Logra así la *Metamorfosis* que Franz Kafka intuyó en uno de sus relatos. Pero la de Ricardo Peña es una *metamorfosis inversa*, pues de la simplicidad vital del insecto, logra las admirables resonancias de la vida angustiada del hombre. Gracias a este paso, incorpora a los puros y auténticos dominios del arte, la emoción de la leyenda popular que todos conocemos.

Para su lógica de poeta, la figura del Bandolero y de los otros personajes, goza de particulares prerrogativas. El teatro de Ricardo Peña, es teatro puro, y no está resuelto a descender en concesiones a la realidad. Por eso no debeis sorprenderos del lenguaje de sus protagonistas, ni del ritmo de la acción. Buscó siempre la forma más directa para llegar a la simplicidad. Por eso —tam-



bién— su teatro es, esencialmente, Teatro del Aire, no solo por la inusual materia de su pensamiento, sino porque este ámbito tan grande y tan lleno de libertad sobre el que vais a escucharlo, goza de eternidad y amplitud incomparables.

Ahora surge Luis Pardo generoso y valiente, caballero de bala y de corazón, como el alma del pueblo. María Nieve, la amante, porque le brota el cariño de su vida calladamente acongojada. Don Pedro, el padre de Mariacha, devorado trágicamente por los lobos. Santina, la madre fuerte cuyos hijos se fueron un día del hogar, para transformarse en asaltantes. Doña Venus y doña Sol, "las comadres del pueblo, sabihondas y apañadoras". La acción se desarrolla en el Callejón de Huaylas, alto y orgulloso en sus nieves brillantes, pero tierno y acogedor en sus quebradas tibias. Vamos a oírlos. Aquí, frente a nosotros, inmóvil sobre el aire y sobre el tiempo, Ricardo Peña nos acompaña, y se dispone, también, a escucharlos.

*Luis Fabio XAMMAR.*

### "PANORAMA HACIA EL ALBA": TESTIMONIO Y CLAVE

Al Concurso de Novelas Latinoamericanas, organizado en Nueva York por la Casa Reinhardt & Farrar, en colaboración con la Unión Panamericana, presentó el Perú dos autores: Ciro Alegría, el vencedor continental, y su "EL MUNDO ES ANCHO Y AJENO, y Alberto Ferrando, con su "PANORAMA HACIA EL ALBA". A Ciro Alegría lo recomendó el Jurado de Chile, al par que premiaba una novela chilena, cuyo autor es Eugenio González, fino observador y pulcro estilista, de cuya pluma han salido tres libros: "MAS AFUERA", "HOMBRES" y "DESTINOS".

No voy a reiterar comentarios sobre "EL MUNDO ES ANCHO Y AJENO". Los hechos ya repetidas veces, no bien se supo el otorgamiento del premio. Conceptúo a Ciro Alegría, no ahora en que todos vuelven los ojos a él, sino desde "LA SERPIENTE DE ORO" y "LOS PERROS HAMBRIENTOS" (para mi gusto lo más novelesco esto último), como el primer novelista peruano: primero en el tiempo y en el rango. Pero, no por eso se debe dejar de mirar el contenido del libro de Ferrando, máxime cuando se encuentra en la encrucijada del elogio incondicional o del desdén injustificable. "PANORAMA HACIA EL ALBA" es una novela superior a muchas que se han escrito en el Perú. Sus deficiencias y sus méritos provienen de una misma veta, de un mismo cauce: el exceso de ese mal llamado criollismo que, a falta de posibilidad de afrontar cuestiones trascendentales, viene inficcionando la literatura peruana de hace diez años.

Es posible que muchos se llamen a enojo por lo que aquí diga. Peor sería callar un comentario que, en el más infeliz de los casos, ha de servir para que los críticos y los creadores (o rapsodas) examinen un instante lo que pueden y deben decir. Se ha mistificado a tal punto la crítica entre nosotros, los peruanos, que he llegado a leer, con respecto a una correcta descripción del país, que era un libro comparable con el "FACUNDO" de Sarmiento. No se trata de que Sarmiento constituya una cumbre insuperable. De lo que se trata



es de que conservemos cierta mesura educadora, cierta capacidad de discernimiento y que no confundamos nuestras predilecciones afectivas con los juicios de valor, indispensables para una recta y fecunda educación de la mentalidad nacional.

"PANORAMA HACIA EL ALBA" relata la historia de un "faite", cuyo anecdotario empieza en la costa, en el puerto del Callao, entre chabetazos, y termina, casado y al borde de la opulencia, en la selva. Recorre —si hablamos geográficamente— las tres zonas territoriales, lo cual si bien puede ser una excelente guía turística, no debe, por fuerza, constituir un mérito literario, aunque el Jurado opine lo contrario. En torno a la vida del protagonista, cuyo primer capítulo bordonea el tema del vientre abierto "como caballo de pica" de su contrincante; sigue con otro duelo a chaveta; se prolonga en algunos episodios de amor; en faiterías de barrio; en aventuras en la sierra; en una mujer adinerada que se enamora del vagabundo; en dos asesinatos, una violación y, por fin, la fortuna; — en torno a la vida del protagonista, a mi juicio mero pretexto para lo demás, Ferrando taracea dichos, cantares, refranes, giros, coplas criollas, o sea, zambas, pues no se trata de un criollo como el de Argentina, a base de su arraigo en la tierra nativa, sino a base de su mayor concordia con las costumbres de jarana, con la fiesta típica, con el pisco y la marinera. El criollo del Perú equivale a jaranista desfachatado y zumbón.

Y estos son los principales defectos —y cualidades— de "PANORAMA HACIA EL ALBA". Y si los menciono, no lo hago con ánimo de censura, sino de conversación, a fin de que nos revisemos un instante el alma y su expresión, y, a base de hechos concretos, ensayemos un camino literario que no se confunda, como ocurre, con el folklore.

Me está pareciendo que mucha parte de la literatura peruana adolece del folklorismo. Las causas son fáciles de explicar, pero la tendencia puede y debe superarse. Rastrear motivos nacionales no implica folklore. Sería absurdo decir que "LA VORAGINE" de Rivera se rinde ante el folklore. Nada de eso. La realidad está estilizada, enaltecida a la cima del arte. En "EL MUNDO ES ANCHO Y AJENO", en "DON SEGUNDO SOMBRA", en "CUATRO AÑOS A BORDO DE MI MISMO", lo nativo se fortifica con la estética. El escritor *interpreta*, no rapsodia. Por cierto, la interpretación entraña generalizaciones y ahondamientos más allá de lo circundante, de lo inmediato. Para llegar a dominar el procedimiento se requiere varios ingredientes, uno de ellos completa libertad de expresión, desaparición de todo tabú, no ya a lo estrictamente literario, sino también a los otros cambios de la inteligencia y de la vida. Porque, siendo el escritor un compendio de la existencia, de un pueblo, si se le veda uno de los manantiales, se le trunca y todo él sufre a consecuencia del menoscabo.

José Ferrando, para mí una gratisima sorpresa, posee indudables méritos de narrador. Confieso que la lectura de su libro ha sobrepasado mis expectativas, con mucho. Más todavía: a través de algunos versos suyos publicados después de su triunfo en Lima, me había formado un antejuicio peyorativo. "PANORAMA HACIA EL ALBA" me ha traído la consoladora certeza de que además de Ciro Alegría, el primero sin duda, y de otros relatistas de enjundia, tenemos otro más en Ferrando. Ojalá no se pierda como parece haberse perdido Ernesto Reyna, ni se quede en merodeos zambos como algún afortunado no-



velista de hace una década. Ferrando, no obstante su cualidad de narrador, y hasta un innegable graficismo imaginativo, no ha conseguido vencer las limitaciones de su medio, y ha caído en eso que, lejos de ser criollismo, resulta folklore, utilizando un lenguaje que se queda en la germania o el caló, sin significar el aporte recio de metáforas y palabras "constructivas" que se ve en Fernando Ghilardi, Alegría, Gallegos, Padrón, Azuela, etc.

Nada tan gráfico, desde luego, que giros así: "Como que era del pelo, estaba pintada al duco, de romántico matiz encanelado". "Pese a la distancia que medai entre el negro y la zamba era "primera monta" de Bárbara, la "cintura de cobre" por sus sabias caderas opulentas"... "Lo hicieron, él por gana, y ella, por detalle". De un acto dice que fué "violento como un tiro penal". Esta fruición por las metáforas futbolísticas, signo característico de Lima, donde el fútbol va reemplazando al toreo, se manifiesta también en este otro giro: "Rossi, cortándose hacia el arco, se vino dribleando e hizo un centro preciso en esta frase...". "Sobre las columnas de sus gambas", manera de llamar a las piernas, no a lo italiano, sino a lo argentino, a través del fútbol (gamba, gambeta, gambetear). Miró "basureando a su rival", término muy gráfico y limeño. "Me sonó", imitación argentina, importada al Perú a través de las revistas porteñas. (Lo típico es "me cayó", abreviación de "me cayó la quincha encima").

Al lado de estos modismos y de las denominaciones carcelarias, de mera germania, Ferrando incurre, a veces, en estiramientos de lenguaje, un poco rebuscados. Verbigracia: "esa mujer era un *imperativo categórico* a la violación"; "lucos escintilantes";... "sus rememoraciones se velaron al fulgor de luciérnagas que rubricó la colilla en su postrera parábola hasta las aguas procelosas";... los "lambrequis escarolados de las volutas de su cabello endrino". Lo anotado revela poco ejercicio literario. Ferrando, a medida que recupere su práctica, que se entrene tirando al arco, como le gustaría decir, llegará a rubricar goles de impecable factura, es decir, tiros violentos y precisos, sin mucho dribling, con puntería, oportunidad y coraje, que en literatura se traduce en esto solo: sencillez.

Para un investigador filológico hay mucho material en la novela que comento. "Eso que me lo digas, pero que me lo carambolees", etc., son contribuciones al folklore y a la lingüística, a la dialectología. Pero, la literatura tiene otro campo, no sé si más alto, en todo caso más intenso. De ahí que, por muy cotidiana que sea la expresión, no se adecua ni al momento vital que retrata ni al buen gusto aquel decir del injerto que pretende poseer a la mujer del protagonista: "¿por qué no puedo yo tener mi alita en este lomo con todo?" Imagino que los costumbristas han debido regocijarse con eso; los críticos y los lectores avezados, no.

Comprendo que hacer reparos a un libro, en medios no habituados a la crítica, o en donde se afirma o se niega, rotundamente, ha de causar alguna sorpresa. Para algún lector peruano las líneas anteriores sonarán a censura. No es verdad. Repito, y no por dorar la pildora, sino porque lo creo de veras, que Ferrando me ha producido una sorpresa gratisima. En él hay indudablemente un descriptor, pero no todavía un escritor. ¿Por qué no se le ayuda diciéndosele a la cara lo que se murmura en los rincones? ¿Por qué no contribuir a su depuración, como los buenos compañeros y los buenos entrenadores, pidiendo que corrija lo que debe corregir, ya que se sabe que posee punch suficiente pa-



ra demoler adversarios y se le sabe leal consigo mismo? Un hombre que, no obstante sus aficiones literarias, ha tenido el heroísmo de estarse callado veinte años, merece el homenaje de la sinceridad. A José Ferrando, pues, en el Perú, a donde si pudiera llegar le diría mil comentarios más que me sugiere su libro; a José Ferrando, pues, mi homenaje y (homenaje también) mis reparos. Siga usted escribiendo, José Ferrando. El alba que usted anuncia es la suya propia. Enhorabuena.

Santiago, 1941.

Luis Alberto SANCHEZ.

### ALREDEDOR DE "EL MUNDO ES ANCHO Y AJENO", NOVELA SUDAMERICANA

De pronto emerge ante nuestros ojos, ante nuestra "misma" vista —como diría uno de sus pobladores— la visión apacible y tranquila, laboriosa y potencial de la Comunidad de Rumi.

Las tierras comunales de Rumi se hallan en la Sierra Norte del Perú, cobijadas por las agudas cresterías de los Andes, ahí por las encrucijadas del frío que corta la cara como una hortiga gigantesca e invisible. Distante apenas, se teje y se conjuga el rumor de los ecos y el viento glacial de los ventisqueros, y la palabra del hombre, junto a la grave y vigorosa floración de la tierra, que se amalgama en espinas y arbustos, en pastoreo y en pastales, en soledad e incertidumbre.

En Rumi está la comunidad, diremos más propiamente estuvo la comunidad. De ella sólo ha quedado un hacinamiento de escombros y de imágenes. Sobre ella se abatieron todas las maldades, la asaltaron un día como lobos hambrientos el gamonal y sus caporales y mercenarios, y su voracidad fué insaciable y tremenda.

---

Esa noche cuando se produjo el éxodo final —la escampada a la deriva— las mujeres y los niños tiritarian de miedo y de frío; y en sus sueños, en la torva oscuridad de la noche lóbrega, terrible, soñarían, no ya con los maleficios de Nasha Suro o con el Pato de Oro de la laguna de Yanañahui, o con el maligno Chacho, esa vez serían otros fantasmas los que atormentaban sus espíritus, y en medio de su dolor verían como se pronunciaban a la distancia, acercándose cada vez más, los usurpadores, aquellos que en tiempos de paz blandían sus látigos ululantes y para despojarlos, habían aprendido a silenciar la muerte entre el silbo de la fusilería y el redoblante de las ametralladoras. Y entonces, su caos, no solamente era por el despojo de la tierra propia, de la tierra que los había visto nacer, crecer y morir durante largas generaciones, era también la quiebra de las espigas que crecían lozanas y que pronto llenarían los graneros. No solamente era la amargura de sufrir tan atroz embestida, era también



la agonía espiritual del desamparo con toda su crudeza; era la renacimiento del conquistador, desalmado y turbulento, que, aún después de cuatrocientos años, sigue reencarnándose día a día con atávica e inexorable persistencia.

---

El libro de *Ciro Alegría* es una novela profundamente humana. En sus páginas se ha encarnado, como el sufrimiento que macera nuestros huesos, toda la vieja historia a la que nos hemos acostumbrado hasta el extremo de hacer falta una voz levantada y potente que nos la enrostre, que nos repita que, en ciertas zonas de nuestra América mestiza —tierra de promisión para el aventurero— el mundo es ancho y ajeno para el que no tiene otro horizonte que el lejano florecer de una esperanza, mientras la vida se va desgranando en jirones de angustia y agonías de dolor.

---

¡La soledad! Qué amargo enunciado para quien conoce la altitud de nuestras serranías. Para quien una vez subió a la cimera claridad de una montaña en donde todo parece tender cadenas de aislamiento alrededor de uno. Para aquel que ya desesperado por la inmensa quietud del yermo se decide a gritar y su grito se pierde en lontananza para regresar desde lejos embotándonos los oídos como en una pantomina grotesca que a despecho del que la provocó sostienen regocijadamente los pétreos gigantes que juegan con la palabra del hombre como si fuera lo externo e inesperado dentro de su soledad.

En esa soledad suele guarecerse la vida. Hasta esa altitud va trepando, como una enredadera tenaz, el aliento del hombre, y en su desnudez de tierra árida, visitada tan sólo por el viento que sabe afrancar gemidos de la paja brava o poner curtida la piel del ser humano, transcurrió la vida de Valencio y Casiana, pastores indios. Lo eglógico, el suave tañido pastoral de las esquilas, la flauta de pan, el villancico bíblico, la palabra dulce sobre el blanco cordero pasual no había sido escrita para ellos.

Valencio y Casiana supieron, desde que despertaron a la vida, de la infranqueable montaña de silencio que los aislaba del mundo exterior. Apenas si en el oasis de angustia que fué la existencia de sus padres —la que se venía repitiendo con pavorosa exactitud sabe Dios desde cuando— ellos pudieron entrever algo que no fuera la dura carga del pastoreo, azuzada por el hambre, por el dolor y por la propia consciencia de lo inexorable.

De ahí que sus palabras, las pocas palabras que podía pronunciar aquel que luego devino en el torvo bandolero, eran como parábolas que emergían de un alma caótica en donde apenas si se bifurcaban con precisión: el instinto de la vida en el hambre y el instinto del peligro en la sangre. Así es como sale de su soledad este hombre y se lanza por los caminos del mundo a buscar su propia existencia. Sin embargo, a través de ella se puede observar que hay como un proceso de inflexible lógica; tal vez sea la natural trayectoria del que logrando liberarse de las amarras del destino creado por los hombres continúa aún doblado ante la predestinación que ha ido creando el tiempo.

Casiana dibuja su perfil sobre el silencio, sobre ese su maravilloso silencio que a veces nos hace desdoblarse su personalidad en ilimitadas profundidades. Ella



es como un vértice de hondura en lo macizo de una roca. Valencio es la roca viva, áspera, torva. No obstante, el silencio de ambos no es el fruto de un natural pasivo; no es la mera contemplación, es apenas el encadenamiento del espíritu por el sentimiento de la rebeldía y el orgullo, zumo de un largo proceso espiritual de siglos. Ella es hábil para la acción, está siempre dispuesta a la lucha, a la revancha, y sobre todo, a esa maravillosa fidelidad a los suyos llevada hasta el sacrificio, que es una de las características primordiales de su ser.

---

En la formación espiritual de estos dos personajes, y en su realización literaria, hay una interrogante que deja en el lector algo así como un pesimismo angustioso, más aún cuando la experiencia nos dá a comprender que la estructura de la relación humana presenta las mismas características que a través del desarrollo novelístico nos sobrecogen y abruman.

La predestinación aparece en la vida de los dos personajes citados, no como una proposición individual, como un problema personal; la predestinación no es al individuo directamente, es al medio, es al ambiente que lo ha rodeado y que, aún en el correr del tiempo, paciente e implacable sabe perseguirlo. Y así como en los individuos encontramos caracteres afines, y en las sociedades organizadas hay núcleos y grupos que se complementan y armonizan, así también, en los estratos inferiores, es muy fácil que de la soledad del pastoreo, de la angustia de los ciclos inalcanzables, de la lucha contra un destino hartado y doloroso, de la rebeldía contra el abuso y la infamia, nazca el estado de rebelión permanente, en el que, atado a su soledad, llevándola siempre a costas como una cicatriz demasiado adentrada en la carne, no tiene ningún otro sendero que seguir ni otro destino que cumplir que aquella incertidumbre que oprimirá su existencia mientras viva: el bandolerismo, la vida a salto de mata. Y es la vida misma la que ha creado un puente entre una y otra soledad.

En estos planos inferiores es donde se puede ver más de cerca la forma cruda como juega el destino y cómo, frente a la injusticia, frente a la maldad descarnada, brutal, no queda más remedio que escoger entre dos muertes, o la muerte civil, esa sumisión cruel que tan vividamente nos describe *Ciro Alegría* en el sacrificio de los que emigraron a las minas y a las caucherías, o morir en una encrucijada, en una embriaguez de libertad, hasta el extremo de ponerse al alcance de ese golpe persistente, algo así como el tarjbor redoblante de las fiestas indígenas o el tam-tam frenético de los negros, que en esa pavorosa persecución del hombre por el hombre semeja el ruido de las ametralladoras o de los fusiles.

Rosendo Maqui es la columna vertebral de la Comunidad. En él hicieron troncos corpulentos la justicia y el sentido del buen gobierno. Es el que se ha acercado con mayor interés a la vida exterior, logrando vislumbrar que la existencia de los comuneros no se iba a reducir en el futuro a luchar tan sólo contra los animales que atacan las ovejas y arrasan los sembríos, de ahí que dentro de su exacto sentido tradicional, logró entrever que la vida de la Comunidad no se iba a estatificar eternamente. En sus largos soliloquios con la soledad, ha descubierto muchas verdades, ha salido con la imaginación y con el temor mucho más allá de las quebradas de Rumi, y parece que algo le decía que era ne-



cesario prepararse, preocupándose de muchas otras cosas, que era necesario levantar una escuela en donde los niños indios se prepararían para el mañana, alternando las labores eternas de la tierra, con aquella iniciación a una nueva sabiduría que, rompiendo con lo espiritualmente plano de su vida, les diera un arma con que equilibrar su desamparo frente a los que un día vendrían de fuera.

Pero es que Rosendo Maqui sabía de otras tierras porque su imaginación supo viajar detrás de un ausente. Era su casi hijo Benito Castro, aquel a quien siempre recordaba en la mudez de sus pensamientos, quien lo hacía extraviarse por senderos desconocidos, alejados de toda huella.

Cuando Rosendo Maqui ascendía hasta las cimas de los cerros, para preguntar a la coca por algún extraño designio, seguramente se le ocurriría también, casi con el tímido e inocente temblor del que pregunta por algo que teme y que sin embargo no puede eludir sin angustia, por la suerte de Benito Castro, cuya ausencia de la Comunidad, era para el viejo Alcalde, como una avanzada de aventura en tierras extrañas. Como si el espíritu de la Comunidad, los fueros de su paternal alcaldía, se hubieran desdoblado quien sabe hasta que regiones en donde no era ya lo único que le hacía falta al hombre saber mantenerse firme sobre el lomo de una bestia que por primera recibe carga humana o echar el lazo y atrapar el toro que se escapa en los rodeos.

---

¿Adónde? ¿Adónde?

Sobre el trepidar de los mauser y de las carabinas. Por entre el silbo de los guijarros y el tabletear de las ametralladoras, ha llegado hasta nosotros, para prenderse en lo más hondo de nuestra desorientación, el grito de Marguicha: ¿Adónde? ¿Adónde?...

Frente a lo incierto, a este desgarramiento de la vida que ha de perderse en el yermo, las montañas han jugado una vez más la pantomina grotesca de los ecos con las voces de las mujeres y de los niños, amalgamadas en el grito agónico de los que murieron. Y este conglomerado de rotos avatares se ha convertido en una tempestad sorda, que se avecina en nuestro propio horizonte, y así, de confin a confin, de pueblo a pueblo, de familia a familia, de hombre a hombre, un día sentiremos que una voz misteriosa nos repite: ¿Adónde? ¿Adónde?...

Y ese grito ya no será externo, ese grito un día resonará tan fuerte que ya no nos vendrá de fuera, será nuestra propia verdad que despierta, que ve tenderse ante sus ojos el panorama sombrío de la emboscada.

Y entonces veremos las barricadas al descubierto, las líneas de ataque de aquellos que una vez más querrán darnos la buena nueva de su engaño, de su evangelio y de su signo, utilizados como emblema en el escudo que defiende el brazo dispuesto a herir con el filo de una espada acerada, reluciente. ¡Todo sea por la fe! será su grito de combate, aún las guerras de hermanos con hermanos, de amigos con amigos. Todo sea por la verdad del silencio, por la negación de la libertad individual aún en la altura inalienable del pensamiento humano.

M. F. FUENTES IBÁÑEZ.



## LA POESIA DE JOSE MARIA EGUREN

En ciertos casos el enfrentarnos con la personalidad de un poeta nos conduce a situaciones extraordinarias, o a interpretaciones arbitrarias. Pero es que en realidad, a través de él, nosotros expresamos sólo una forma personal de sentir. Quizás por ésto el presente ensayo, muestre sólo una faceta de la variada personalidad de Eguren. Y en ésta hemos nosotros hecho reflejar el sentido musical de la obra egureniana. Paúl Valery, nos dice: "un poema no se hace con sentimientos ni con ideas, un poema se hace con palabras". Esto vale decir: la música lo es todo en la poesía. Si, pero sólo en aquella que tiende a ser pura desligándose de todo sentido local o de color social determinado. Aquella que su propia esencia está sobre todas las clases de poesía, porque ella es el último peldaño, el más aristocrático de este arte. Ante ella se eleva como un fantasma la música, el arte de los dioses. Apolo tocaba la lira, hacía música... pero recitaba Homero cuya poesía ha superado a los dioses.

Tenemos, entonces, una aparente dualidad: música por un lado y poesía por el otro. Si seguimos la ruta de estas dos artes, buscando el significado que ambas han tenido para el espíritu humano, nos encontramos con un mundo de mitos que constituyen su propio ser en lo que de más hondo hay en el sentimiento, y avanzando el tiempo en el intelecto.

La música nació por una necesidad de decir algo que en sí es casi indecible. Por eso es la más profunda de las artes. Sin embargo, en un principio la vemos acompañando a la poesía o a la danza, que en el fondo no es sino música plasmada en el espacio. Especie de telón de fondo; decorado en el cual el coro encuentra su justo escenario. Pero ya aparecía en ella una fuerza de individualización, un afán de libertarse que la hizo conseguir su objeto. Y tenemos ya la música como expresión pura de estados interiores. Sigue su curso tras las huellas de su propia realización. El mundo de la religión medioeval le da un riquísimo filón que va a saber explotar. Estas primeras épocas de la música occidental se nos presentan como un buscar formas. El músico actual se sabe dueño de un mundo propio y está orgulloso de él, a veces inconcientemente, pero también inconcientemente tiene razón, porque la música con ser el arte más difluente es la que alcanzó primero un reino de las formas. Y eso en el sentido horizontal, en el tiempo, porqué también en profundidad avanzó más que las otras, lo que ha dicho la música no lo ha dicho ningún otro arte, por eso tan pocos la entienden y esos pocos no la pueden explicar. La música es una perla magnífica cuyo brillo está allí en su interior, al alcance de la mano, pero si rompemos esta joya se esfuma ante nuestros ojos todo su lustre interno y ésto "porque la música lleva en sí una especie de vida, que consigue imponérsenos por lo físico". Vale por sí y en sí. Y toda la humanidad occidental lo ha reconocido de tal modo, que la ha colocado como su máximo símbolo artístico.

Las rígidas formas de la música moderna, encuentran su primer fundamento en la obra de Bach. Música por la música misma que prolongándose a través de Mozart va a ser cambiada en su integridad por el genio de Beethoven. La música se asienta, estableciendo una meta para las demás artes. El romanticismo intenta rebajarla pero no lo consigue. Aún la música romántica tiene un inmenso selló de poder y penetración que hace que la vida del sentimiento aflore con fuerza inusitada, pero encausada dentro del marco de las formas. Las



composiciones románticas han trascendido su época porque pertenecen a la época más profunda de la vida esencial del hombre.

Un salto más y pasando a través de Wagner, la música va a caer en el impresionismo. Y aquí su choque con el simbolismo poético. Choque es contacto de dos cuerpos o dos tendencias. Y ésta va a ser representada en Francia, especialmente por Mallarmé.

Preguntemonos: ¿qué es lo que a hecho que la música superando su propio campo, se derrame por todo el ámbito de las artes? Pero antes de responder analizemos la condición misma de toda música. Adolfo Salazar el crítico español nos dice: "Mas el mundo no está inmerso solamente en el océano luminoso. Un nimbo sonoro vibra en derredor suyo y se ha supuesto que todos los mundos que la vista alcanza a ver se bañan en análogas atmósferas sonoras. Si la vista es el sentido de percepción por excelencia, el oído es el sentido de comunicación; sentido de función doble, porque recibe la minuciosa combinatoria del mundo sonoro para enviarla a nuestro yo profundo y alimenta además, la facultad que está en nosotros de hacernos sonoros de retorno. Basta a las cosas estar sumergidas en la luz para que nosotros las percibamos, si no nos aqueja el mal tremendo de ceguera. Pero no nos basta con no estar ciegos del oído, con no estar sordos para comprender los mil matices del mundo sonoro... Las cosas hablan por sí mismas en el lenguaje de sus formas. El lenguaje supone precisamente, esa capacidad de simbolización y de coordinación de símbolos abstractos que es lo que eleva al ser humano sobre el animal y aún al hombre sobre el hombre". Hasta aquí el músico español y aquí la respuesta a la pregunta anterior: la música se impone por su inmensa calidad de símbolo. Toda ella es puro símbolo que sólo desentrañan los "escogidos de los dioses", los artistas de su propio ser, es decir los cultivadores de sus formas propias. Todo arte en general es símbolo y lo debe ser en especial la poesía. Pero hacer símbolo es en última instancia hacer música, porque simbolizar es expresar las formas del mundo de lo real y de lo ideal en meras líneas, que dan su peculiar tono en ese "yo profundo" y como hemos visto es la música la que saca al exterior esas líneas de la malla interior de nuestro ser. Por eso es el arte más profundo, y por eso también, es que la poesía cuya génesis es la misma que la música, el mundo de lo sonoro, aspira a ser como la música, a ser música ella misma.

Y éste fué en realidad el gran problema de los simbolistas, su último afán. Su lucha por entrar en el mundo de las formas musicales. Y en un sentido lo consiguieron. Desde comienzos de siglo la poesía degeneraba en manos de los románticos. Poesía sentimental que a fin de cuentas ni ese nivel alcanzaba, porque ellos no traducían sentimientos, ellos narraban sentimientos. Y el narrarlos es darles muerte desde su origen. Pero ya en la mitad del siglo Edgar Allan Poe, da la voz de alarma, intentando hacer volver la poesía a su sentido primitivo y verdadero. Y Poe es el gran maestro del simbolismo.

"Los poetas salían abrumados de los conciertos" cuenta Valery. Podemos imaginárnoslos, como debe uno imaginar a todo gran poeta consciente de serlo, volver en esas noches a sus hogares, con todo el profundo sentido de la música en ellos, y con la inmensa desesperación de ver —de oír— que sólo algunas notas o acordes traducían todo aquello que sabían vivir en su interior y no podían expresar. Porque la palabra se resiste, es más dura que el metal del cincelador



o que el mármol del escultor. Y comenzaron a revisar el material con que actuaban. Vieron que las palabras tienen una exacta correlación con la anotación musical, que eran ellas las que guardaban el sentido de los conjuros y de las frases mágicas, y que su sentido trasciende al de la mera expresión, llegando a encarnarse en el mundo de los símbolos. Encarnarse digo, porque los símbolos son la carne de la belleza artística. Decidieron hacerse músicos de las palabras porque su dolor los impulsaba a ello, y en el fondo de todo dolor hay una plenitud de vida, siendo ésta, generadora de formas nuevas. Y descubrieron también que la música da "pinceladas luminosas" y que en su exacta correlación a su vez las palabras poseen color.

Pero aquí el gran dilema. El lenguaje de las palabras arrastra tras de sí un mundo de conceptos. Las palabras tienen ya en la mente humana un sentido determinado, el comienzo de un concepto, mientras que el lenguaje puramente musical está libre de estas ataduras. Nadie imagina un sentido determinado a una música que nace, ella es la que va a dar su propio sentido, y este es diferente en aquellos pocos que la comprenden. Pero el lenguaje conceptual ahogaba a los simbolistas. Ellos hubieran querido deshacerse de toda esa tradición oral que les daba las palabras convertidas en cristales, más aún, en diamantes terriblemente duros. El Parnaso les había enseñado que se puede ser un joyero de las formas, pero la esencia de su poesía no estaba en las formas solamente, sino en las palabras mismas. El problema no era hacer joyas sino tallar diamantes, y luego estos brillantes engarzarlos en una armonía única. Pero el tallador es el técnico que lucha con el material menos plástico, y el poeta es el artista que tiene que utilizar el material que más se resiste, el menos plástico, pero el más armónico. Aquel es su gran mérito y éste su mejor premio. La música de un poema es música aún en el silencio, ella supera con el sonido el mundo de lo sonoro. Leer un poema es hacer música con los ojos, tal es su profundidad y su símbolo. Pero, repito, los conceptos ahogaban a los simbolistas, porque la música no traduce conceptos sino estados interiores. Por eso tuvieron que pensar cuidadosamente su poesía o despreocuparse de los temas que arrastraba. Mas una poesía musical pensada es paradójicamente oscura, esta obscuridad es vital en ella, ya que su oficio es sugerir, no informar. Así estos poemas no tuvieron otro sentido que el de ser esenciales para ellos mismos, ni otra meta que el horizonte de la música. Esta vez fueron ellos inspiradores de música, porque eran ya símbolo latente. Mallarmé nos escribía su "Atardecer de un fauno" dando el tema y el sentido de la composición del mismo nombre de Debussy. Y se tocaban por vez primera música y poesía, pero con un contacto ideal. En realidad no triunfaron los simbolistas, porque a su poesía le faltó aún "esa especie de vida que consigue imponérsenos por lo físico". Ella no logra imponerse sino a aquellos que ya llevan la música en sí y no a una totalidad de seres. Por otro lado hubo poetas, que no se preocuparon de este proceso de intelectualización, hicieron poesía ingenua, plena de música, pero de música imperfecta. Nacida sólo en el estrato del sonido puro, sin que éste adquiriese sentido y símbolo en el "yo profundo". Estos poetas sentían la necesidad vital de hacer poesía pero no salían abrumados de los conciertos. Fueron magníficos artistas, pero hicieron poesía impura en un campo que tendía a la poesía pura. Les faltó conciencia de su propio arte y por eso fueron ingenuos. Aún el mismo Verlaine, que nos hablaba de la música sobre todas las cosas, no supo jamás que en él había



un músico que se esforzaba por aparecer, y aparecía a menudo ante la propia sorpresa del poeta.

Y es en esta plenitud de música ingenua en la que creemos poder ubicar a José María Eguren. Pero hagamos una presentación general de la obra del poeta, de sus características esenciales, para luego incidir en el sentido musical que le es indispensable.

Agonizaba el siglo, comenzaría un buen romántico, más por suerte, con el siglo agonizaban los románticos, cuando nuestra poesía comienza a sentir impulsos diferentes a aquellos plañideros, aunque muchas veces exquisitos de los románticos franceses. Desde Melgar, en los albores de nuestra independencia, toda la poesía peruana, había seguido las huellas del romanticismo europeo, aunque éste no se impondría aquí hasta veinte años después del triunfo de Hernani. Y Melgar es uno de nuestros más sinceros románticos, porque su plañir se basa en pena propia, en su dolor y en el de su raza. Al decir de Ventura García Calderón, es de Arequipa de donde viene una gran parte de los románticos, porque es ella: "la ciudad estimulante y sentimental donde se escucha de cerca el lamento del indio y su flauta tenebrante". Pero Lima no era horno propicio para fundir esa extraña mezcla de sentimentalismo e ironía propia del limeño, y nuestros románticos (reconozcámolo) salieron un poco porosos, un poco sonando a hueco, y sin lograr una verdadera conciencia sentimental. En Francia Lamartine, Vigny y Musset, lloraban con "sollozos puros", Víctor Hugo gritaba en forma genial, pero los nuestros: ¿por qué iban a llorar o por qué iban a gritar? A pesar de esto, se lloró y se gritó demasiado en el romanticismo peruano. Carlos Augusto Salaverry aunque imitando siempre, consiguió los versos más originales de su época, logrando aciertos terribles; terribles digo, porque cuando un romántico acierta es peligroso para los seres de fina sensibilidad. Después nadie hizo aporte alguno de originalidad, ni Ricardo Palma, quien tuvo la buena ocurrencia de poner suavemente en ridículo a sus compañeros de bohemia, evitando e impidiéndonos que lo hiciéramos nosotros.

Pero González Prada es ya indicio de un nuevo camino para la poesía. Sólo un indicio, porque su aporte a esta nueva ruta estriba más en lo formal que en lo esencial. No fué un gran poeta, pero supo que lo primordial no era solamente la pura inspiración, que había que poner ese 98% de transpiración, de que nos habla Edison, refiriéndose esta vez a la creación científica. Investigó e intentó nuevos ritmos o resucitó antiguos, y por el camino de la variación de las formas llegó en cierto modo al de la variación del espíritu. Había de alentar a Eguren aunque no influirlo. Porque la verdadera influencia en Eguren parte paradójicamente de él mismo, del acondicionamiento interior de su ser.

Eguren comienza a publicar sus primeros versos en 1899, en diferentes periódicos, hasta 1911 en que aparece su primer libro: Simbólicas. Y estos versos son una sorpresa para el mundo literario peruano. No se le comprende o se le comprende mal. Parece obscuro, vago. ¿Qué voces nuevas son éstas, que con su inmensa suavidad, desalojan a los timbrados versos anteriores? La crítica lo recibe con indiferencia, con algunas excepciones por supuesto. Y en efecto, jamás se habían oído versos como éstos. La poesía había sido para grandes masas, había explotado el filón más fácil de explotar, el sentimentalismo. Pero



ahora este nuevo poeta cambia todo el panorama; él no nos narra todo, nos lo sugiere todo. Pero el sugerir es trabajo más difícil que el narrar. Y sobre todo, ahora entra a tomar parte en la interpretación del verso. La sugerencia choca con muros difíciles de romper, la tradición es fuerte, pero el profundo sentido de estos poemas tiene que dejar sentir su poder. Versos los de los "Reyes Rojos":

Desde la aurora  
combaten dos reyes rojos  
con lanza de oro.

Por verde bosque  
y en los purpúrios cerros  
vibra su ceño...

hacen pensar en una sutileza extraordinaria, en un riquísimo mundo de imágenes. Eguren es, entonces, el creador esencialmente original. Antes de publicar el libro había conocido a González Prada y adquirido la admiración del viejo escritor. Pero la influencia de éste, no va más allá del impulso aprobatorio. También para él, es esta poesía extraña, pero adivina en ella una poderosa razón de ser. Estuardo Núñez hace notar una probable, aunque inconsciente, imitación del poeta de Minúsculas y Exóticas, de esta poesía que sugiere tanto y con tanta sencillez. Sin embargo, aún este primer libro tiene un sabor romántico, pero suficientemente tenue, porque su romanticismo se halla más en las imágenes que se presentan al autor, que en el sentido que a ellas les da. La Walkyria:

Yo soy la walkyria, que en tiempos guerreros  
cantaba la muerte de los caballeros.

Mis voces oscuras, mi suerte lontana,  
mis sueños recorren la arena germana.

Paisaje gótico, germano, medioeval. Pero más que paisaje es pura imagen. El medioevo es crisol del cristianismo, éste de romanticismo. Así es también la línea curva del romanticismo de Eguren. Demasiado lejana, se pierde en la bruma de las palabras.

Después, 1916 nos trae un nuevo libro: "La Canción de las Figuras". "La niña de la lámpara azul" escogida por Federico Onís en su "Antología de la Literatura Hispanoamericana". Porque este poema como los que le siguen, no es ya una ruta, sino una plena realización. Y desfilan: Los Angeles Tranquilos, El Dios Cansado, Lied V, Peregrín Cazador de Figuras, Antigua, etc., que traen a la poesía peruana, ya no una imitación europea, sino una creación propia. Max Daireux llama a Eguren el más artista de los poetas americanos. Y esto es cierto porque toda su obra tiene como sello peculiar la ambición estética. Nada disuena, todas las palabras son exactas y precisas para sugerir una extraña belleza. Si en el libro anterior, poseía aún Eguren versos sonoros, —dentro de los límites de lo sonoro en Eguren— como la Walkyria, aquí esta rima se apaga en una sensación de lejanía, no en el tiempo ni el espacio, sino en esa



otra dimensión, que es el mundo de las imágenes en Eguren. "Efímera" tiene el mismo metro que la "Walkyria" y sin embargo, compararemos:

Da vespertino rayo la zarca luna,  
ronda efímera verde por la laguna.

Por las aguas doradas dichosa vuelas  
celebrando la vida con tarantelas.

El poeta corrige su música. Da plenitud a las sombras que van dominando los ritmos. El asonante predomina, como en la mayor parte de su obra.

En los años subsiguientes "Amauta" va a recoger los versos que integra a "Rondinelas". Y en 1929 se publica "Poesías", que contiene Simbólicas, La Canción de las Figuras, Sombra y Rondinelas, aunque excluyendo algunos poemas anteriormente publicados. Se cierra así la obra del poeta. En Sombra van a repetirse los tonos oscuros; hay un sentido más profundo de la noche, la tristeza sin ser melancolía absolutamente personal como en un romántico, toma aquí caracteres de motivo estético. El "Lied VI" nos trae sugerencia de dolor, quizá por vez primera tan intenso.

Rondinelas tiene caracteres similares, en cierta forma es continuación del anterior. Aquí el verso es más corto pero la imagen cobra nitidez por la misma razón:

Al acantilado  
Las aves regresan  
con celeste geometría.

Pincelada exacta, luminosa de un paisaje casi real. Condensar las formas es muchas veces ampliar el sentido. Pero en Eguren no encontraremos jamás rigor, sino aciertos constantes. Toda su obra es un constante modular esa nota del acierto.

Sólo una voz en la poesía americana, encontramos similar a la de Eguren, aunque partiendo desde distintos puntos y arribando a diferentes metas. Esta es la de Julio Herrera y Reissig, poeta intelectualista que desentrañó un sentido de la música. Y es la primera década del siglo la que los ve actuar. Y en ambos lados del continente fabrican los dos simultáneamente un nuevo cuerpo para una poesía que recién nace. Pero el poeta uruguayo partió de la conciencia de su propio ser, mientras que Eguren vivía esa doble vida del sueño trasladado al papel y no pensado. En "La Muerte del Arbol" Eguren nos dice:

Cómo los ancianos druidas  
lo cercan ensimismados;  
y en fetiquista concierto,  
ululan al sauce muerto,  
gigantes arrodillados.

Y en "La Oración del Monte":

Reza el olmo secular,  
el afligido sinsonte



y el insecto militar...  
rendida la mustia frente.  
De la montaña el varón  
dice su bronca oración  
desde el ocaso al oriente.

¿No nos hacen recordar estos versos, los octosílabos del uruguayo? Pero la claridad de Herrera y Reissig tenía que acabar en esa atroz lucidez de "Tertulia Lunática", mientras que Eguren vive siempre un reino del claroscuro y no se aparta de él.

No conocemos al poeta, pero su obra nos hace pensar en una extraña y simultánea confluencia de voces interiores en Eguren. A veces creemos que nos quiere decir varias cosas a la vez y lo consigue, y es que existe un contrapunto íntimo egureniano. Ante una palabra, ante un objeto o aún ante un sentido, se presentan innumerables imágenes. Todas quieren obtener primacía y Eguren no escoge, conduce esa multitud de voces y las engarza en una forma de expresión propia. Contrapunto destinado a integrar un mundo que rebalsa el concepto lógico. Y ésta es una intención musical, apuntémosla. También a Eguren lo ahogaban los conceptos, pero se desprendía de ellos con un juego de imágenes puras. Poeta de imaginación, llega a presentar ante nuestros ojos y oídos imágenes de imágenes, que nos inducen a entrever todo en estos versos y sin embargo, a no poder definir nada. A Mallarmé no le hubiera gustado Eguren, pero en cambio lo habrían amado Verlaine y Paul Fort, porque hay en toda su obra la presencia de extraños sentidos. Las imágenes se confunden en un misterio asombroso y su íntima relación y sentido se hallan en las palabras mismas. Las formas no delirán, se arrastran apagadas en una noche que parece pertenecerles. Es el capitán de "Viñeta Oscura", o "La Nave Enferma" y los hombres que la tripulan:

El rojo timonel antaño  
lo vió una vez cuando encalló la Andana  
en la tarde melancólica.

(Viñeta Oscura)

Con agudas voces  
y desgarradoras,  
tembló su sirena  
en las quemadas horas.

(La Nave Enferma)

¿Quién es este capitán? ¿Quiénes estos tripulantes a quienes no volveremos jamás a ver y a quienes nunca hemos visto? Se les divisa junto a los aparatos, y al capitán siempre enlutado de su muerte. Nos preguntamos: ¿no será el capitán patrón de esa nave enferma? Y la enfermedad es la muerte. La muerte tiene un sentido de bruma y lejanía en Eguren. Es como esa avenida interminable que caminan siempre los lejanos caminantes. Forma parte de una obscuridad paradójicamente diáfana. Y es casualmente la música la que posee esta diáfana obscuridad.



Se ha dicho que Eguren es un simbolista. Bien, pero ¿en qué consiste el simbolismo? Valery lo define diciendo: "la intención de recobrar de la música lo nuestro". Y así el simbolismo no simboliza nada y lo simboliza todo a la vez. "No contiene sino lo que uno quiera" como en la música, y habíamos dicho anteriormente que el afán del simbolismo fué entrar en el ámbito de la música, y que en cierta forma lo consiguieron. Max Daireux considera como esencial el sentido musical en la obra de Eguren, pero Estaurdo Núñez sin negarlo por completo lo rebaja a calidad de mero accesorio. Pero veamos. Si es manifiestamente cierto que Eguren poseía cualidades y métodos similares a los simbolistas, también poseerá ese último sentido de musicalidad intensa, pero ingenuamente, un poco a la manera de Verlaine.

La música romántica va a caer a través de Wagner y toda su intención melodramática en el impresionismo. Podemos aceptar así también que Eguren más que influenciado directamente por los simbolistas, lo fué indirectamente por Baudelaire. Pero el autor de "Las Flores del Mal" es quien eleva el primer grito de reacción contra el romanticismo de su época, aunque su vida sea la del perfecto romántico. Y es el primero que busca un sentido de plenitud musical en la poesía. A través de Baudelaire va a alcanzar la poesía el campo del simbolismo. Y si Eguren bebió de estas fuentes, el resultado habría de ser igual o parecido, llegándose al mismo punto final ya que el tronco de donde partió es el mismo. Si ubicamos pues, a Eguren en el simbolismo, no como imitador de los poetas franceses, sino como creador de formas propias, tendremos que considerar que también él sufrió esa neta influencia de la música. Pero Eguren no se sentía abrumado por la música, porque ésta para él no tenía carácter de problema objetivo, sino de mera presencia interna. No se propuso hacer música ni poesía pura, pero inconscientemente tendió a ello. "Tendió" ya que en esto hay una ley de rigor: los horizontes no se alcanzan jamás.

Basadre cree ver en la obra egureniana un goticismo de carácter germánico. Y hay una gran certeza en esta afirmación. En forma clara y precisa se nos presenta inspiración de esta clase en "Walkyria", en "Bodas Vienesas", etc., pero lo que es más, a través de toda su obra sentimos algo de esta eterna fuga de lo gótico... Pero el gótico en la arquitectura establece la primera ruta hacia una musicalización de las formas. En él, las líneas parecen quebrarse para volver a integrarse en una sucesión interminable de capiteles, que tienden al infinito. Se integran como la melodía de un canto, armonizando todas en un sólo punto, viniendo de todas direcciones, para acabar engarzadas en lo alto de la nave. Es la música del estilo enseñoreando en la arquitectura occidental. Y el estilo gótico trasciende a la literatura como una ambición musical, pero con sentido de extraña obscuridad. Y en Eguren esta fuga de las formas va a ser uno de los puntales de su profunda musicalidad.

Analizando la psicología egureniana, habíamos hablado de un contrapunto interior. Y esto que es una figura explicativa, no es en cambio una afirmación antojadiza. Porque de la lectura de su obra sacamos la sensación y el conocimiento, que un poema no sugiere una determinada idea, sino varias a la vez, confundidas y desleídas en una bruma de imaginación. "El Caballo":

Viene por las calles  
a la luna parva



sus cascos sombríos...  
trepida, resbala;  
da un hosco relincho  
con sus voces lejanas.

Con ojos vacíos  
y con horror se para.

Y esta es la obscuridad egureniana. Sólo existe cuando el lector anda a la caza de conceptos. Debía como Peregrín andar a la caza de figuras, y de figuras musicales. Toda esta vaguedad no tiene otra explicación que la íntima necesidad de música. Y Eguren hizo música de su obscuridad, por hacer de sus imágenes las conductoras de mil ideas comprimidas dentro del sentido de un ritmo. Y superó así el concepto determinante en la poesía romántica, ya que dejó de narrar para sugerirlo todo. "Las cosas hablan por sí mismas en el lenguaje de sus formas", y el lenguaje de la poesía narrativa es fácil de desentrañar porque es esencialmente superficial, pero el de la poesía cuyas formas pertenecen al mundo de los sonidos es mucho más inextricable, "y no nos basta con no estar sordos" para comprender todo su inmenso significado. Porque es necesario que sepamos recibir ese símbolo que flota en el sonido y hacerlo parte de nosotros mismos, haciendo música de retorno y entrando así a tomar parte en la creación del poeta. Y así el simbolismo musical de esta poesía, está siendo incessantemente creado por el lector que la intuye, comprende y desentraña. Y para eso hasta los colores hay que hacerlos música. Eguren, como Herrera y Reissig, hace música de la luminosidad por profundizar sentido en la rima y en el ritmo... Para el uruguayo el paisaje es violeta o lila. Nos dice: "por el camino violeta", y hasta la belleza femenina posee estos colores: "la senda en flor de sus ojeras lilas". Mas en realidad la intención pictórica es aquí musical, porque violeta es una maravillosa rima y lo mismo ese evanescente color lila, que puede rimar con pupila formando un extraordinario acorde musical. Sucediendo lo mismo en Eguren, pues no existe un verdadero sentido de paisaje en éste y su reino de lo real está todo "adornado de espejos" que nos devuelven estos colores transformados en el eco de una rima, suave y apagada pero esencialmente musical. O en todo caso entra a formar parte de ese joyel de la palabra egureniana. Porque también Eguren sintió que la esencia de su problema poético residía en las palabras, y para demostrárnolos tenemos a "Bodas Vienesas".

En la casa de las bagatelas,  
ví un mágico verde con rostro cenefío...

Y son, entonces, el mágico verde, los infantes oblongos, la chinesca pantalla, el rútila extraño, y el rostro cenefío una sucesión de acordes perfectos que se resuelven en la melodía de todo el poema.

En otros versos Eguren destruye esa línea melódica con el fin de evitar la acentuación monótona, y logra con esto otras extrañas sugerencias musicales. Y esta vez más profundas y más modernas. "Los Delfines":

Es la noche de la triste remembranza;  
en amplio salón cuadrado,



de amarillo luminado,  
a la hora de maitines  
principia la angustiosa contradanza  
de los difuntos delfines.

Se rompe la melodía en una armónica sensación, pero renace:

Tienen ricos medallones  
terciopelos y listones;  
por nobleza, por tersura  
son cual de Van Dyck pintura.

Aquí un silencio que nos evoca la música. No olvidemos que en la música el silencio tiene la misma importancia que el sonido. Y esto que podría ser considerado como falla de acento, es en realidad íntima conquista musical, porque al espíritu de Eguren lo cansa la pura melodía, y es necesaria toda una renovación armónica de la música para satisfacer su necesidad estética.

Todo esto nos haría creer en la meditación del poema egureniano, pero en realidad no es así. Hemos dicho que su música entra en la categoría de ingenua, porque son los poetas intelectuales, Mallarmé, Valery, Herrera y Reissig los que reciben directamente el estímulo sonoro mientras que los otros recibiendo sólo imágenes, en su interior las musicalizan sin pensarla. En esto no hay inferioridad, simple estructura íntima. Y si Verlaine nos hizo música partiendo de un mundo de imágenes representativas, también en Eguren hay un músico que esfuerza por aparecer y aparece casi siempre, quizás ante la propia sorpresa del poeta.

Raúl DEUSTUA.

#### MYRTIA DE OSUNA EN LA UNIVERSIDAD DE SAN MARCOS

Myrtia de Osuna, trajo en su voz nuevos jardines de palabras y de versos, y los trajo para la alegría y escorzo de gentes del norte. Cada nota de su voz íntima y señora de trinos era para el oído extranjero como una antigua música castellana que llegara desde muy lejos, condecorada con la expresión estrechamente fina de la artista.

Los portales de San Marcos supieron acatar el arte de Myrtia de Osuna y su mensaje lleno de intimidad en el comentario y de nostalgia confundida de nubes y destellos peninsulares, hacia que al calor de la oración lírica de cada poeta, creciera más y más el aliento de su verso. Porque ese encendido fervor, esa hilandería de exquisito decir que tiene Myrtia, va dejando pasar a través de su pálida voz de tórtola, un mensaje más hondo y un sentir que sus grandes ojos saben comunicar.

Y de ellos cayeron lágrimas alguna vez, cuando la ponencia de la ausencia y el recuerdo lo requirieron y su voz tembló unos instantes, y el verso tremoló en su boca como queriendo no decirse, para dar prelación a aquellos otros versos que sus ojos tejieron al impulso intenso de su añoranza.

Recitales, de fino clima y de fino derrotero: voz que se filtra entre la nivea blancura de su rostro y ese añejo y señorial fluir de su sangre hispana. Myrtia de Osuna trajo en su voz —lo repetimos— nuevos jardines de palabras y de versos...

José A. HERNANDEZ.



# Bibliografía

AMADO ALONSO. — *Poesía y Estilo de Pablo Neruda*. — Buenos Aires, 1940.

Fué singular acicate para la curiosidad de Amado Alonso, esta condición hermética de la poesía de Neruda. No puede sustraerse de confesarlo en el subtítulo de su obra, como cumpliendo con una obligación espiritual, que poniéndose en evidencia así, permitiera un tránsito más libre por las circunscripciones de su balance literario. Porque, verdaderamente, Amado Alonso, para acercarse a la poesía de Neruda, traza sucesivos círculos concéntricos que, estrechándose a medida, ponen en dramático sitio lo más erizado de su pensamiento estético, y preparan con éxito, la captura final del pensamiento.

No es el tipo de la crítica de Amado Alonso, aquel que con tanta frecuencia se ha producido en América. Con igual cuidado se aparta de la tarea estilística, que oculta su simplicidad inicial con alardes ingeniosos de forma y de aquella otra posición, casi genealógica, en la que una exitosa erudición permite descubrir raíces y más raíces del presente, y tanto se entretiene en su propia labor, que olvida fijar el verdadero horizonte vital del libro analizado. Frente a la poesía de Neruda, Alonso adopta una actitud científica. Está persuadido de que para elevarse, con fuerza de ala, a cualquier concepción universal, se debe partir de una base y de un trabajo preparatorio, estrictamente científico. Hay pasajes, por ejemplo, en que Alonso da a su libro un sabroso tono gramatical, que podría desconcertar al lector poco avisado, si no dejara percibir en su médula, tantas y tan poderosas razones para justificarlo.

Para quien se interese por conocer una posición analítica moderna dentro de la crítica literaria, la meditación del libro de Amado Alonso contiene valiosas enseñanzas, en un sentido general, como expresión de un tipo de trabajo literario objetivo, aun prescindiendo del comentado mismo, Neruda, que concita de por sí, otro campo particular de atención. El *sumario* que cierra estas páginas críticas, permite apreciar un plan concebido en siete capítulos, de los cuales, el primero se titula "Angustia y Desintegración" y el último trata "Sobre la Indole de la Fantasía de Pablo Neruda". Los capítulos interiores resuelven problemas relativos a la *intuición* y el *sentimiento*, al *ritmo*, a la *sintaxis*, o a la *forma*. Como se podrá apreciar, Alonso ha planteado primero, las grandes formas del mundo *nerudiano*, y partiendo de su posición metafísica, ha ido verifi-



cando sucesivas reducciones de su campo, para concentrar su atención en aspectos particulares, cuyo estudio ha realizado con implacable insistencia, como el de la sintaxis, pongo por caso.

Cada una de estas zonas del libro, a su vez, descansa en individuales ángulos de enfoque, que gozan de gran autonomía los unos respecto de los otros, aun dentro de su coordinación central. Y es tan grande esta autonomía que hago notar, que el autor se ha visto obligado a estampar en la parte superior de cada página, el motivo que la nutre, resolviéndose, así, este estudio, en un engranaje de microscópicos títulos, que son índice no de un estado caótico, sino, por el contrario, de una gran riqueza vital en el pensamiento.

Es admirable lo hondamente cómo Alonso ha leído a Neruda, hasta racionalizar esta poesía intrínsecamente irracional (en los profundos cauces irracionales de esa fantasía y de esa pasión que el mismo crítico reconoce en Neruda). Solo después de una íntima y afectuosa confrontación con el poeta, el crítico español ha podido ingresar en el secreto de varias de sus islas inexpugnables que, luego con una simple insinuación de sendero, con cuánto esplendor y con cuánta luz se presentan ante nuestros ojos! Amado Alonso piensa en la santa objetividad de su crítica, como un dogma purísimo. Sin embargo, aún él, no ha podido librarse de la particular sugestión que ciertos pasajes de la poesía nerudiana han ejercido sobre él y que en cierta forma han presionado en su espíritu en tal o cual dirección. Pero es resultado del mismo sentido de su crítica que ha buscado su centro de gravedad en la íntima almendra de su protagonista, y no fuera de él, como ocurre en aquellos que no hacen análisis intrínseco, sino muy preciosos y aireados paseos *al exterior* sorteando, en esta forma, sus más elocuentes dificultades.

L. F. X.

---

DANIEL J. DEVOTO. — *El Arquero y Las Torres*. — *La Salamandra*. — Gulab y Aldabador, Editores. — Buenos Aires, 1940.

Con espléndida elegancia formal, Daniel J. Devoto, publica en Buenos Aires tres cuadernos de poesía que titula "La Sirena de Sombra", "Canciones de la Rosa Coronada" y "El Aire Florecido", todos los tres correspondiendo a un título general que es el de "El Arquero y Las Torres".

Devoto es un poeta de estirpe; es un poeta que siempre sabe lucir un verso claro inyectado con lirismo de calidad. Tiene además el sentido justo para investirlos con la elegancia bibliográfica obsequiando así fondo y forma con honrosa correspondencia. No está demás señalar que Devoto sabe coordinar las ilustraciones y decoración de los poemas con el talento y la línea de dibujantes de la talla de Enrique Molina (h), en el primer cuaderno, María Luisa Laguna Oruz en el segundo y finalmente en el tercero Pedro Del Soldato.

Hasta aquí hemos reseñado la presentación de los libros. tócanos realizar ahora una comprobación de los valores poéticos de estos cuadernos de La Salamandra bajo cuya advocación se cobijan. Decía líneas más arriba que Devoto es un poeta de estirpe y realmente lo es por su sensibilidad aguda, su formal desembarazo de la frase desde el punto de vista retórico y su real posición ante



el tema poético, todo esto lo acondicionan y circunscriben como un poeta de calidad. Conocerlo personalmente, escuchar su palabra ribeteada de leve ironía francesa, es comprender que su juventud —también irónicamente— disimulada por una hermosa barba valleinclanesca, no es óbice para la declaratoria de su madurez poética. Al encontrar así en sus versos la realidad circundante de los días, de la tangente prueba humana de nuestra época dice:

Hay mucha muerte suelta rondando las esquinas  
y mordiendo con dientes de cabellos y pámpanos  
y esperando con turbias gargantas silenciosas

para terminar con esta elegantísima impetración:

Que un racimo de nubes llene tu pecho frío...

(La Sirena de Sombra).

Devoto siente con fervor humano la vida, esa sensación muchas veces inherente y feliz que existe entre el poeta y el hombre y deja eludir muchas veces también con leve nostalgia ese "algo" o ese "alguien" tan eternamente buscado e inhallado; y después dice:

...veo tu cuerpo de luna y tus brazos sin hojas.  
Quizás alguna vez volvamos a encontrarnos  
tras la esquina de un otofio lejano.

Así envuelto de ese rumoroso aliento de poesía sin complicaciones van los tres cuadernos que corresponden a *El Arquero* y *Las Torres*. La independencia de su voz, voz de auténtica propiedad, debería defenderse quizás de extrañas influencias que el poeta ya no debe acatar. Nos referimos concretamente al título general del poemario, hay en él cierta noble cortesía amistosa para ese otro poeta argentino, tan poeta y tan señor que se llama Ricardo Molinari. Devoto debe eludir aún estas pequeñas cortesías de admiración, pues ya su propia energía y calidad poéticas deben haberlo hecho sentir en su plena hora en la divina hora de su fervor y potencia poéticos.

J. A. H.

---

ALBERTO ULLOA. — *Posición Internacional del Perú*. — Lima, 1941.

Una larga tradición intelectual mantenida con señorío a través de sucesivas generaciones, crea en Alberto Ulloa esa actitud suya, que lo incorpora al grupo no muy numeroso de los auténticos obreros de la inteligencia peruana. No se ha dejado, sin embargo, seducir por el fácil y brillante espejismo de la carrera literaria, donde muchos de nuestros positivos talentos malgastaron aptitudes que hubieran rendido más severo fruto en otros campos. Respondiendo a su prosapia periodística, fué uno de los redactores de "La Prensa", en su mejor época,



y asiduo compañero de una bohemia no solo atrabiliaria, sino también constructiva, como aquella donde descollaron Valdelomar, Mariátegui, Cisneros y tantos otros. Ulloa, no obstante haber participado de sus inquietudes estéticas, pensó que existían fecundas orientaciones para la investigación en nuestra patria, y del periodismo juvenil derivó a una etapa de hondo estudio, sobre los fundamentos jurídicos de nuestra vida diplomática.

Así es como lo hemos conocido en esta doble esfera, y anotando, de tiempo en tiempo, la publicación de obras relacionadas con nuestra actividad internacional. Pero, en su más íntima decisión, siempre albergó un cálido recuerdo por sus labores periodísticas, y cuando Alberto Ureta pensó revivir con dinamismo, las nobles cenizas de la antigua Revista Peruana, acogió lleno de entusiasmo esta idea, y en estrecha colaboración con Mariano Iberico, fué uno de los directores de la "Nueva Revista Peruana". Verdadera empresa romántica, esta publicación logró siete números de una vida hazañosa, en este Perú, *via crucis* de revistas de cultura. El triángulo intelectual que la animaba era verdaderamente significativo por su sentido de integridad: Ureta, Iberico, Ulloa; y aunque la dura realidad económica acalló la voz de la revista, nos dejó la conciencia, en el camino recorrido, que un clásico equilibrio intelectual, siempre la llenó de nobleza.

Podría argüírseme, que es peregrino hablar de todas estas cosas, en una nota crítica a un libro de Derecho. Pero yo no lo juzgo así, pues todas éstas, que se podrían calificar de remembranzas, contribuyen a formar el marco espiritual de Alberto Ulloa, y son muy útiles para tener la impresión de cuál puede ser su posición al enfocar problemas de otra índole. No es, pues, el libro que comentamos un libro especializado, rígido y hermético, donde el tranquilo ciudadano se tropieza con un lenguaje inaccesible o extraño por no pertenecerle. La efectiva vocación literaria de Ulloa, y la claridad de su pensamiento, permiten que su obra sea pronta y llana en simpatía, tanto para el iniciado u orientado en formas jurídicas, como para cualquier confiado viandante de nuestros problemas nacionales.

"He hecho un esfuerzo muy extenso, muy desapasionado y muy sincero, para colocarme en la posición de un observador independiente y leal con la verdad, que me parece ser uno de los mejores atributos que los hombres que expresan sus ideas para sus conciudadanos pueden ofrecer a su patria" dice el autor, en palabras prologales. Para respetar y justificar este propósito, toma una posición lo más objetiva posible, para enfocar y enjuiciar en algunos casos, la gestión política interna y de política externa. Desde luego que, con fines sistemáticos, agrupa el proceso de nuestra diplomacia, tomando como puntos de referencia, los diversos países colindantes. Por su palpitante actualidad, su libro se inicia con nuestro problema limitrofe con el Ecuador, realizando un minucioso y progresivo análisis de sus diferentes fases y concluyendo con una "Hipótesis sobre una posible solución". Luego revisa las contingencias de nuestra convivencia internacional con Colombia, ubicando el tratado de 1922 en el verdadero lugar que le corresponde y sus conocidas consecuencias para nuestro futuro, derivadas del particular carácter de su gestación. En capítulos posteriores se refiere al Brasil, Bolivia y Chile. Japón ocupa una sección aparte, que más que una revisión de hechos realizados, interesa en cuanto al futuro por las proyecciones que puede significar, muy pronto, en nuestra vida nacional, y que dado el



giro que están tomando los acontecimientos mundiales, en breve tendremos que afrontar.

La última sección del libro tiene valor de una síntesis. Se titula "Posición Continental", y es útil, porque después de habernos dado la visión fragmentaria del Perú, en sus diversos frentes jurídicos, reconstruye su figura internacional para apreciarla en conjunto y a través del tiempo, en su curva ascensional y en sus períodos de crisis. Y a esto debe tender todo estudio pues el conocimiento de su posición respecto a las demás naciones, es esencial a nuestra patria, por su acentuado carácter de pueblo joven. De este conocimiento debe derivarse toda política, y este "saber estar", no es accidente, ni movimiento natural, sino muy sutil sabiduría de la vida internacional.

L. F. X.

---

LEOPOLDO LUGONES. — *Antología Poética. — Selección y Prólogo de Carlos Obligado.* — Colección Austral, Espasa-Calpe Argentina S. A. — Buenos Aires.

En un tomo especial, la Editorial Espasa-Calpe, —Col. Austral— rinde homenaje a la memoria del poeta argentino Leopoldo Lugones, muerto lamentablemente en 1938. Mucho y bien se escribió en aquel entonces sobre el poeta cordobés; poeta y hombre discutidos con la misma intensidad de estimación y encono, y ahora a los pocos años de su perecimiento viene su extensísima obra recopilada con sentido preciso y clara necesidad.

Lugones había escrito desde su mas fresca juventud, versos cristalinos y nítidos con sabor de tierra serrana, y regados con aromas también rotundos y graves. Con líneas tan precisas de paisaje como con sentimiento indeclinables de un profundo interior. Los regia con cetro de elegancia verbal y retórica y con señorío y potestad de poeta auténtico. Pero dentro de la proficuidad de su obra, dentro de la múltiple actitud —múltiple y multiforme— el genio de Lugones ha venido después de su muerte a concentrarse en su primera antología poética que es una obra de especial selección, extraída de sus diez volúmenes publicados. Para ello ha habido que emplear tacto y sentido muy especiales para gestar una panorámica vista de su obra. Esta selección fué confiada a Carlos Obligado quien en planas liminares razona sobre el poeta y su trabajo; nadie mejor que el académico argentino que acabamos de citar para hacerlo; él que por abolengo intelectual y biológico sabe de poesía, ha logrado integralmente su intención: dar del poeta desde Las Montañas de Oro (1897) hasta Romances de Río Seco (1938) cincuenta años de su canto y de su esfuerzo; de su vida por encima de todo y de todos, vida y obra de poeta.

No sólo la obra de Lugones afecta, afecta y gana su vida. Inquieto con indomable espíritu, captaba y percibía la realidad efectiva. Vibraba ante los hechos mas tenues y mas culminantes. Cambiaba. Para ello tenía tras de sí o dentro de sí una sensibilísima cámara de repercusiones: su espíritu. Se le acusó acremente por su mutabilidad y al mismo tiempo se le guardó pleitesía como poeta. Las acusaciones cayeron al abismo, los homenajes alcanzaron la cumbre pasajera de la gloria, pero Lugones, el prosista, el filósofo y el político-social to-



dos ellos mudaron su fisonomía para dejar vivir siempre y sobre todo para dejar morir, —como murió— el poeta Lugones, en su único y definitivo vivir de poeta.

J. A. H.

HORACIO REGA MOLINA. — *Oda Provincial*. — Buenos Aires, 1940.

No necesitaba Horacio Rega Molina, la consagración del Premio Nacional que se le ha concedido, para que sus virtudes de poeta fueran objeto de un amplio y unánime reconocimiento de la crítica. Tiempo atrás lo conocíamos nosotros, ya como recatado y sobrio lirida, ya como crítico de serena pero vigorosa videncia. Una amplia cultura, que completó inobjetablemente durante su permanencia en Europa, supo dar a su palabra el sello inconfundible de seriedad y de ganancia espiritual. De regresó a Buenos Aires, estableció, desde las columnas de "El Mundo" una interesante cátedra, donde recibía e irradiaba los movimientos y los sucesos de más interés en la literatura europea y americana. Esta profesión suya de crítico, no consiguió, sin embargo, ahogar su definida vocación lírica, y siempre lo conocimos como uno de los más seguros, audaces e irónicos cultivadores de un soneto, al mismo tiempo, ciudadano y rural; con igual intensidad castizo y modernista. (Permítaseme esta inocente licencia de hablar de un "soneto modernista"; sin que mis palabras quieran significar ninguna alusión a las innovaciones rubendarianas).

Con esta nota tan característica suya, Horacio Rega Molina, subtítulo su libro con una advertencia humana y otra retórica. Estampa debajo de "Oda Provincial" estas palabras: "Sonetos con sentencia de muerte y otras poesías de Arte Menor". Su aclaración se refiere a la segunda y a la tercera parte de su libro, respectivamente. La sección inicial está denominada con señorío por las amplias estrofas de su "Oda Provincial", en la que el poeta hace discutir por el cauce de sus endecasílabos, toda la sabia poblana y acallada de la vida rural.

Horacio Rega Molina se distingue por su forma métrica, conseguida en su plenitud, por una disposición natural, sin esfuerzo. Contrasta su poesía con la de aquellos cultivadores del soneto, que a fuerza de retorcerlo, creen conseguir *tono clásico* o eruirse en sacerdotes de aquello que ellos piensan que es la "poesía pura". El mayor número de veces, solo caen en una afectación de renacimiento sin Renacimiento, o de provenzalismo sin Mediodía, que constituye una farsa verdaderamente grotesca y que ya engaña a muy pocos. Este es un fenómeno muy común en estos últimos años, en donde se refugia ese permanente contrabando de malos poetas asoladores y desoladores de los campos poéticos. Rega Molina tiene suficiente agilidad rítmica para burlarse de todas estas angustias de forma, y para construir la suya propia, y burlarse también, de la materia de las cosas, cuando así le viene en gana.

La modernidad de su soneto estriba en eso. No cultiva un soneto adusto, ni *trascendentalista*. Su poesía puede ser y es *trascendente*, sin necesidad de buscar trascendentalismo. Busca en el motivo lo esencial, y, en ocasiones, llega tan hondo, que puede darse el lujo de prescindir de su seriedad, para fugarse en un juego de luces espirituales, de muy pura gallardía:



"¿Qué me importa tu muerte decidida  
sin luz, sin aire, sin azul, sin ola  
si desde la cabeza hasta la cola  
sigue viviendo para mí, tu vida?"

(Pez.)

Verdaderas virtudes descriptivas, producen como efecto un sentido pictórico en su poesía. Sabe el valor de luz, con verdadera vocación impresionista, y la composición de su soneto obedece a leyes tan presentes en su creación que sus resultados acreditan la firmeza de sus trazos:

"Un frío popular torna más viejo  
el bodegón. Un pájaro atraviesa  
la miniatura de la calle impresa  
con su sello postal en el espejo".

Reverbero de azufre. Ágrio pellejo  
el humo es sombra ya, móvil y espesa  
sobre el cuadrado en que cuelga de cabeza  
la tierna desconfianza de un conejo".

(Bodegón.)

La alegría del soneto de Rafael Alberti coincide con el ambiente risueño de muchas de estas páginas. Inclusive Rega Molina no se escapa de la sugestión marina del poeta español; pero si el primero fué verdaderamente *marinero en tierra*, este poeta argentino es un auténtico *navegante en tierra*, porque se traslada con euforia salina por los escondidos mares de la tierra provinciana:

"Te veo en las provincias de la altura  
con trebol de tres hojas deshojado  
sonando siempre un aire embalsamado  
que dice de tu genio y tu figura".

(Don Leopoldo.)

o la *pax* que reclama y saborea:

"Gula de largo pico y de gusano  
el pájaro en el techo de pizarra  
y el canto moscatel de la cigarra  
y el higo espeso y el panal liviano..."

(Pax.)

o cuando habla del *generalísimo* y nos hace recordar cualquier *almirante* condecorado:

"Te vas generalísimo del trigo,  
a las paniegas hasta ayer sujeto..."  
(A un labrador que abandonó las araduras).



Así discurren estos poemas llenos de fertilidad. Versos verdes, sin serlo demasiado. Discreción en la forma al tratar el tema, tan peligroso en sus derivaciones hacia la vulgaridad. Alegría en el tono campestre que lo anima, y esa noble seguridad en la inspiración, que condecora a su autor, a su vez, en *Mariscal del Aire* de las Musas.

L. F. X.

---

ESTUARDO NÚÑEZ. — *La prosa literaria del Perú en los últimos veinte años.* — (Sobretiro de la Memoria del Segundo Congreso Internacional de Catedráticos de Literatura Iberoamericana). — Los Angeles, California.

Dentro de la obligada concreción que en cuanto al tiempo ha tenido que guardar, Estuardo Núñez, acaba de publicar en la ciudad de Los Angeles, California en América del Norte la memoria que presentara en un certamen de índole internacional de profesores de Literatura Iberoamericana. La concreción del tiempo a que nos refiriéramos líneas mas adelante está comprendida dentro de los últimos veinte años transcurridos y el tema llevado es el de la prosa literaria en el Perú.

Declara Núñez ya desde sus primeras líneas que "este bosquejo panorámico de la prosa literaria en el Perú no pretende constituir, ni siquiera en parte, un cuadro definitivo de la vida literaria en estos últimos tiempos. Pretende ser apenas un aporte todavía provisorio, un derrotero de lecturas no siempre recientes de las obras en prosa aparecidas después de 1920, matizados con algunos juicios más o menos personales sobre obras y sobre autores". Y es evidente que el conocido crítico peruano cumple con su cometido que nos pergeña en las primeras líneas de su memoria, sondeando todo el ambiente que parte de hace veinte años y empieza con la demostración de las nuevas inquietudes y nuevos senderos que aiboreaban en aquel entonces. Luego trata de la novela con sus nuevas influencias y su tendencia hacia lo peruano; el cuento como fuente peruanista en la que relieves sobre todo la figura la nueva concepción o mejor dicho la iniciación de dos tipos humanos novelables: el indio y el mestizo. Núñez tiene un verdadero acierto en esta parte al tratar y auscultar en contraposición con Arturo Torres-Río seco sobre los personajes de la novela de Ciro Alegría: "La Serpiente de Oro". Las conclusiones a las que llega Núñez son atinadas, precisas y llenas de experiencia.

Por eso es dable anotar que en estos seis capítulos la sobriedad del autor enrumba a un mayor énfasis de calificación y dá a cada género y autor una localización substantiva; creemos que Núñez se ha sentido mas liberado de cualquier compromiso y ha nutrido así, su sentido calificador con pluma mas fuerte y teniendo su responsabilidad futura muy presente; por que claro está, que quien "critica" tiene contraída cierta responsabilidad histórica para con las generaciones futuras que han de tomar como guía y derrotero las páginas del crítico; y si de éstas se van a desprender juicios falsos o endebles, el autor habrá mistificado toda una época o toda una obra o generación. Y fatalmente este el "caso" peruano, la falta de una sana crítica, de mayor lealtad para juzgar y valor para rechazar, han dado ya los resultados de tener toda una colonia de miserables traficantes de la literatura y poesia consagrados y resonando feblemente como



glorias nacionales. Núñez en este folleto de su memoria presentada en el certamen de los profesores de literatura iberoamericana ha salvado felizmente estas notas que dejamos señaladas y ha —volvemos a repetir— calificado con mayor énfasis y localizado con verdadero acierto.

J. A. H.

---

**OBRAS COMPLETAS DE LUIS BENJAMIN CISNEROS** mandadas publicar por el Gobierno del Perú.

Por Resolución Suprema expedida en el mes de Junio de 1937, el Gobierno del Perú, con motivo del Centenario del poeta peruano, ordenó la publicación de sus obras completas. Para el efecto nombró una comisión integrada por los Doctores Jorge Basadre, Diómedes Arias Schreiber y Ricardo Vegas García, quienes con la eficaz colaboración de la familia, pudieron reunir todo el material escrito por nuestro ilustre poeta romántico, y agruparlo en tres nutridos volúmenes que, con un sentido sistemático, dan cabida a las más diversas manifestaciones de su ingenio. El criterio seguido por los compiladores ha sido, dividir la obra de Luis Benjamín Cisneros, en: 1) Poesía; 2) Prosa Literaria; y 3) Política, Finanzas, Obras Públicas e Instrucción. Aun para quien desconociera la biografía, ya esta clasificación revelaría las diversas facetas del espíritu y la obra del poeta laureado. Sabemos que Cisneros, sin perder su esencial preferencia por las musas, en más de una ocasión, dirigió su ingenio al cultivo de una novela, fiel trasunto de nuestra realidad. Y muy pronto lo vemos ocupar puestos dirigentes en la marcha administrativa del país.

La publicación de estas obras completas, no tiene exclusivamente, el significado justo de un homenaje a quien fuera uno de los preclaros talentos de nuestro movimiento romántico (de tan capital interés, tan denostado, tan desconocido y con tanta ligereza juzgado); es importante, además, por facilitar la consulta de diversas obras, como por ejemplo las novelas "Julia" y "Edgardo", que constituían verdaderas rarezas bibliográficas.

Precediendo el primer tomo aparecen diversos juicios críticos, no tanto ensayos modernos, cuanto las ya clásicas apreciaciones de José de la Riva Agüero y Ventura García Calderón. Luego "De Libres Alas", donde se incluye "El Pabellón Peruano" juvenil alegoría teatral que Cisneros estrenara el 28 de Julio de 1856 cuando tenía 19 años, viene su poema inconcluso "Aurora Amor" drama romántico que tuvo la virtud de enredar a su autor en los vaivenes de una polémica.

En el II volumen se transcriben ensayos más recientes sobre la personalidad de Cisneros, como el de José Jiménez Borja o el discurso de José Gálvez. Aquí el atractivo fundamental radica, como ha quedado dicho más arriba, en la transcripción íntegra de sus novelas "Julia, o escenas de la vida de Lima", "Edgardo o un joven de mi generación" y hasta sus cuentos "Amor de Niño" y "Cecilia". También se da cabida a diversas apreciaciones críticas y a "Un epistolario fraternal". El tomo III está integrado por sus diferentes actividades, relacionadas muchas de ellas, con sus esfuerzos por el progreso de la educación en nuestro país.



Debido a las limitaciones editoriales con que siempre se ha luchado en el Perú, un gran número de obras de importante valor en la evolución de nuestro pensamiento, se encuentran agotadas, o es muy difícil su adquisición. Este vacío se llena con publicaciones como la que comentamos en estas líneas, cuyo beneficio debería ser completado con la edición de muchas más. Por ejemplo es inaplazable que se haga en el Perú la colección de las obras completas de Ricardo Palma, que pese a su prestigio continental, no es accesible a los lectores peruanos con la integridad ni con la facilidad, que cualquier extranjero pudiera imaginarse.

L. F. X.

---

PAUL MARCOY. — *Viajes por los Valles de la Quina*. — Col. Austral, Espasa-Calpe Argentina, S. A. — Buenos Aires.

Un libro realmente interesante, es decir un libro de viajes interesantes, escrito por un autor francés, es este que la Editorial Espasa-Calpe Argentina, pone en nuestras manos. Paul Marcoy su autor, es un viajero de pupila acuciosa y de palabra suelta y desenvuelta, goza de un sencillo estilo que gusta y enseña con fácil propiedad.

Se desarrolla el viaje en tierras peruanas y en parte también de territorio boliviano, esta circunstancia lo hace de particular interés para nosotros. La época —primeros años de nuestra independencia— es una época intensa y quizás por ella más presta a una cálida y aguda descripción por parte de este científico viajero que en un peregrinaje en pos de la quina se internara por nuestras breñas y serranías.

Conocedor del mapa peruano enrumba su viaje con un sentido utilitario y en consecución de su mágico arbusto para extirpar los males de la malaria y nos entretiene con sus gráciles notas y su captación fresca y lozana de las bellezas naturales: a su base médica aúna continuamente sus observaciones pinceladas de un finísimo "espíritu" francés. Su gracia europea sabe hacer resaltar afectos y defectos de la América novata y joven que en esos años se despeñaba de la vida colonial para entrar en un plano de nación independiente y recién emancipada. La picardía y el saber se alían para resumir en final de cuentas, un libro realmente simpático.

J. A. H.

---

VICENTE HUIDOBRO. — *"El Ciudadano del Olvido"*. — Ediciones Ercilla, 1941.

El criterio estructural o de totalidad, reflejo de la época, impera también en la poética actual. Lo comprueba, esta vez, la obra "El Ciudadano del Olvido", de ese otro ciudadano chileno Vicente Huidobro. Esta estructura en la presentación se da en dos formas: como conjunto de variaciones intemporales de un mismo tema, aspectos en un momento dado, sentido estático; y como exposición de fases ascendentes en el tiempo, sentido dinámico. En el segundo



caso la base es invariable, pero susceptible de cambios por el conocimiento. En esta última forma es la obra de Huidobro; es el hombre que evoluciona.

Este poeta tiene como casi obsesión la conciencia de su propia evolución, demostrada ya en la advertencia preliminar de sus "Canciones en la Noche" (1913). A grandes rasgos la notamos; comenzó con "Ecos del alma", adolescencia romántica en palabras, le sigue su Creacionismo, y termina por ahora con su etapa actual, sin calificativo seguro.

De su Creacionismo decía: "Crear un poema como la naturaleza crea un árbol".

"Que el verso sea como llave  
que abra mil puertas  
Una hoja cae Algo pasa volando  
Cuanto miren los ojos creado sea  
Y el alma del oyente quede temblando".

Y posteriormente afirma en "Pasajero de su destino" (1930):

"Los mendigos en agonía milenaria que se arrastran atados por la ley de las alucinaciones buscando una evidencia".

Refiriéndose a la poesía de Huidobro, dice Hernán del Solar: "Dentro, un mundo que nace siempre". Y esto es el "Ciudadano del Olvido", dinámica en la poética, movimiento, evolución, vida.

Pero, ¿qué evolución es la que nos presenta? ¿La de su temperamento? ¿Es él, todo él, el que evoluciona? ¿Hacia dónde?

El lo ha dicho:

"He aquí la sed de otros contornos  
He aquí el impulso hacia otra cosa  
Al cambio de si mismo  
A otras sombras y distintos torbellinos  
He aquí la tiniebla en las entrañas".

Sigamos a este ciudadano. Vislumbremos su camino.

Hombre y sensaciones.

"Sientes adentro de ti mismo  
Los impulsos del mundo los latidos de la tierra".

"Y contemplas de un lado el empezar del mundo".

Solicitud.

"Siento venir el torbellino siento el atardecer hermano  
la sed de mundos que se elevan



Y un inmenso futuro de hombres realizados  
y la violencia del sueño ardiendo en mis adentros  
exige tal destino que yo no sé que podría pasar".

Higiene.

"Cambio de palomas en el cielo"  
"Los potros del circo galopan sobre los sentimientos indeseables".

Visión y busca de espacio. "Controlad la geografía y decidme en dónde  
está la muerte electrizada, en dónde está la Tierra Prometida".

Nacimiento. "¿Qué me decís de la gruta del monje en donde se oye el ruido  
de un pájaro que picotea el huevo por salir?"

Vagancia. "Ebrio voy sobre el barco de rumores bayo ese rocío volup-  
toso. Prisionero de un hambre que se ahonda".

Resentimiento. "Nada me importa, nada deseo, todo lo he visto, todo lo  
he vivido".

Intento de suicidio. "Huir de sí mismo y de las trampas que nos tienden  
nuestras alas, saltar al vacío del más avanzado promontorio de las quimeras".

Lo dado. "No he regateado las descargas de mi corazón, ni la electrici-  
dad de las pupilas".

Razonamiento. "Pero no pudo ser, acaso no debió ser".

Optimismo. "Ahora soy el fantasma que huye vestido de grandezas y  
de dolor.

¿Pero mañana?

El mañana es mío. Será mío otra vez como el destino inapelable de la  
luz, como el terciopelo de los besos que miden la eternidad.

Y un día habrá un pañuelo entre estrellas y será el adiós definitivo".

Cambio de tendencia. "¿A qué los laboratorios y las geografías de la pa-  
sión? Mi sangre conoce mucho más y nadie ha alcanzado aún la temperatura  
de mi mirada".

Y estando nunca más cerca, lanzó el mensaje. ¿Creacionismo?

"Y pasará más allá de la muerte  
porque viene de antes de la vida  
Una voz más larga que la mirada del moribundo  
Y nadie sabe lo que significa ni a dónde va a parar  
Pero si crece dentro de nuestro pecho  
También crece en la eternidad".



Seguro. "Mi porvenir me está esperando sentado en el horizonte".

Identificación.

"Voy a unirte con mis palabras  
Y del nacimiento de un grito que va haciendo olas  
Y no tiene limite porque vosotros no conocéis su limite  
Ni el nombre de la estrella que se irá inflando con mi voz".

Retorno. ¿Santiago? Pero no se da allí. Es otro ambiente.

"Sus árboles no cantan en sus orillas deseadas  
Pero la noche tiene una agua suave  
Hay cosa puras como el muerto entre sus velas  
Hay cosas dulces como la aldea en sus ventanas y sus  
enredaderas  
Hay cosas tristes como la lámpara de ciertas tumbas  
para leer un nombre".

Hastio de lugar. "Y llora tu vida en el hastio de las cosas".  
"Estoy fatigado de morir en los periódicos".

¿Imploró al Señor su regreso? Si; fue un Viernes Santo.

Está cambiando. "Pero dónde está mi sed Donde mi hambre".

"Imposible saber cuando ese rincón de mi alma se ha dormido.  
Y cuando volverá otra vez a tomar parte en mis fiestas íntimas.  
O si ese trozo se fué para siempre  
O bien si fué robado y se encuentra íntegro en otro".

Se ha perdido. "Nadie comprende nuestros signos y gestos de largas raíces  
Nadie comprende la paloma encerrada en nuestras palabras".

Otra vez el camino. ¿París? "El camino existe".  
"Germinarán al otro lado en plenitudes y vivir de tierra.  
Germinarán los días y las horas de luto".

Avanza confiando.

"Los horizontes vienen a mi pecho  
Buscando palabras en mi sangre  
Realizanse en mi carne transitoria  
Se componen en formas que me son habituales".

Pero no tiene meta.

"¿Por dónde vamos y hacia dónde vamos?  
Perdidos para siempre.



Perdidos en la noche y en el tiempo  
Como la primera lágrima del mundo".

Retorno a lo que fué.

"Basta de andanzas  
Basta de sombras hacia el lado de la tierra  
Basta de sed hacia el lado del espacio  
Basta de días y de noches".

Pero allí no encuentra nada.

"Pero el árbol vacío y la ola vacía  
Es la sombra de su propio fantasma de infinito".

Y la búsqueda continúa.

"Mejor es que te vuelvas a tu sitio  
Con tus ojos y tus manos como fondos de cisterna  
Con esa parte de tu pecho  
que estruja nubes irresponsables  
Mejor es que te vuelvas a tu episodio de corolas  
De aire y sueños".

"Cerremos nuestros ojos aquí y abrámoslos allá".

Y la muerte no se deja seguir; espera.

"Un hombre a la muerte  
Siente un deseo destructor  
Un tal anhelo que cree no caber en la muerte  
Siente amor a su sangre  
Y a los caminos recorridos con inútiles pasos".

Desconsolado dice:

"Prefiero un alma donde nadie ha escrito nada  
Donde no han crecido plantas".

Pero el quedar es instinto.

"Delirantes como aquellos que quieren ser inmortales".

"Y esta ansia de ser que somos.  
Estoy vivo y estaré muerto  
Muerto como un sonido que atravesó la tierra".

Y su angustia crece. Crece. Crece.



¿A dónde va? ¿Ansia de qué? ¿Y después de toda ésta su vida, que llega a desear este ciudadano?

“Un bello país de olvido  
Entre ramajes sin viento y sin memoria  
Olvidarte de todo y que todo te olvide”.

La obra es compleja en todo sentido.

El poema creacionista nacerá solamente de un estado de superconciencia o de delirio poético — dice Huidobro al puntualizar su doctrina estética.

La obra que hoy nos presenta tiene sentido, evidente.

En la concordancia está la complejidad.

El “Paris Time” ha dicho: “La poesía de Vicente Huidobro representa la historia en síntesis de toda la revolución poética de estos últimos tiempos”.

La Editorial Ercilla ha dado con esta obra mayor realce a su Colección Poetas de América.

L. A. R.

---

RAFAEL HELIODORO VALLE. — “Índice de la Poesía Centroamericana”. —  
Editorial Ercilla. — Santiago, 1941.

Faltaba, sin duda, el conocimiento de la poesía centroamericana, que a excepción de la de Rubén Darío, nos parecía en extremo lejana y desapegada de la fraternidad espiritual de estos países de tradición paralela y de fuentes iguales. Y esta noticia esperada sobre la inquietud poética y el ritmo centroamericano nos la ha traído Rafael Heliodoro Valle en su “Índice”, impreso por la Editorial Ercilla, y que viene a sumarse a los que sobre el Perú, Chile, Argentina, Ecuador, Uruguay y la poesía negra americana tiene impresos la mencionada editorial chilena.

La obra de Rafael Heliodoro Valle, tan conocida aquí donde le unen lazos estrechos de amistad y afecto, es una de las más sobresalientes en calidad y alto sentido poético. Más ahora no es ya su poesía la que nos trae en el mensaje de su “Índice”. Es el estudio serio, el lugar inédito ocupado por su trabajo y la noticia certera de la poesía de su patria, de su mundo y de su ambiente, la que nos muestra tomando de ella lo más representativo y original.

Abarca la presente antología el siglo XVIII con Rafael Landívar y Caballero y con Trinidad Reyes, ingresando al XIX que se prolonga hasta la voz genial de Rubén Darío, para darnos después la moderna poesía de los tiempos presentes entre los que sobresalen Juan Felipe Toruño, Claudio Barrera, Claudia Lars y el mismo Rafael Heliodoro Valle con aquel magnífico “Azul de Huejotzingo”.

Acusa la poesía centroamericana, un marcado sentido de la tradición. Sus voces más destacadas cultivan esta norma clásica del soneto, unas veces, y del romance otras, advirtiéndose aquella tónica modernista, reflejo e influencia de Rubén Darío. No obstante, ya se anuncian nuevos ritmos, con Francisco Figueroa, Joaquín Pasos Argüello y Luis Cardoza Aragón.



A Rafael Heliodoro Valle esta felicitación cordialísima por su importante trabajo, síntesis y resumen de las alejadas voces de Centroamérica, para quienes el vínculo intelectual con otros puntos del Continente ya existe.

Raúl María PEREIRA.

D. H. LAWRENCE. — *La Serpiente Emplumada*. — Ed. Lozada. — Buenos Aires.

D. H. Lawrence, nuevamente ingresa al tema mexicano, para darnos una magnífica novela y no se crea que este adjetivo sea desorbitado, por que realmente se trata de una sobria y elegante novela. Es más; es una novela que bien puede servir de modelo o patrón, máxime cuando hoy en día nosotros los americanos nos hemos agitado intensamente con un llamado concurso panamericano de novela.

Lawrence después de haber escrito "La mujer que se fué a caballo", reincide en el tema azteca con esta su "Serpiente emplumada"; obra que tiene todas las características de la novela actual y contemporánea: novedad, envergadura, fuerza literaria y por último *integridad* (falta que hallamos en casi todos, sino es en todas las novelas americanas), pues la mayoría de estas nuestras no son sino numerosos relatos mal hilvanados sin *organicidad* efectiva. No serían insuficientes estas notas favorables que acusamos en la novela de Lawrence sino que aún hay otras: hay sentido artístico para conducir con efectiva atención sus personajes y sus pasiones. Alcanza igualmente penetración psicológica en las profundas raíces de lo popular, del pueblo. La alcanza y la anima dando a cada personaje su mas íntima cualidad que defiende con altivez y arrogancia ponderables dentro de esa gallardía de la raza azteca.

Don Ramón es un hermoso ejemplar de hombre mexicano, lleno de vida y pensamientos aborígenes y sanos; quizás irrealizables pero impelidos por una avasalladora fuerza indestructible; doña Carlota representa a la mujer de México, católica y tradicionalista, conformada a la antigua, defensora de su credo y de su doctrina a través de las tantísimas y peculiares persecuciones que ha tenido su Iglesia en ese país, dando lugar a una honda querrela que subsiste aún entre los estados pontificio y mexicano.

Doña Carlota es una noble mujer que a pesar de sus divergencias interiores, ama a su marido y lo juzga dolorosamente en el ideal de salvar a sus hijos de este renacimiento de la religión antepasada. Don Cirilo, el general, acre y severo apasionado es de una formidable línea racial, así como Kate la inglesa viajera, que tanto tiene que hacer en la trama general de la novela, están estudiados e impelidos con vida propia.

La batalla, la lucha ya lo hemos dicho es por el predominio de religiones, una recia cuestión de credos que enfrenta una doctrina universal y católica contra la otra, la que deseaba para su pueblo don Ramón: la de *Quetzalcóatl* y *Huitzilopochtli*, que renace los mitos y las leyendas de la raza. Don Ramón gana adeptos y se hace un pontífice tranquilo y melancólico, que resurge en sus feligreses la fe y la esperanza en sus antiguos dioses.



Todo este tema es para el escritor inglés un magnífico estadium de tramas y enlaces de la mejor habilidad e ingenio, que responden noblemente a crear un caudal novelístico para el desarrollo y logro de una real y efectiva novela.

J. A. H.

*ELENA DUNCAN. — Las Vivas Llagas. — Cuadernos del Viador. — La Plata, 1941.*

Como forma acondicionada en el más fuerte amarramiento de su sensibilidad que procede de ralgambres de neta poesía, Elena Duncan, mujer de exquisito trato y amistad, escribe tres poemas que ata con un férvido título: "Las Vivas Llagas".

En Sudamérica la poesía femenina, con raras excepciones, se ha cobijado siempre en un cálido romanticismo de giros sentimentales y a un más o menos exaltado erotismo versificado. No cabe duda que nos estamos refiriendo a pesar de todo a la poesía femenina digna de tenerse en cuenta y no a la otra de abarrote y baratija que tanto pulula por nuestras patrias. Decíamos que ese acoblamiento dentro de una atmósfera romántico-sentimental era unánime brisa para toda mujer que pulsara su lira; por eso al hallar poesía de efectiva calidad, poesía germinada en los firmes y eternos contornos de lo clásico era ya un caso extraordinario y encomiable y más aún, si como en el caso de Elena Duncan, se asocian mujer y poetisa que ensamblan una personalidad definida.

Elena Duncan, vive en poesía, en cálido y equilibrado clima poético: sin pretender exteriorizar en su finísima conversación Elena Duncan se rodea de un hálito y un acento de mujer superior. Horas cordiales las de su casa en La Plata, su voz silenciosa y grave, su mirada grande, serena; todo perfumaba verdad en ella, ámbito y vida de mujer humana y de poetisa efectiva. Allí han crecido estos versos rectilíneos y acerados de "Vivas Llagas", versos caudalosos de amor frenético y dominado, de amor erguido y madurado:

"Hablen y resuenen alto  
tus heridas enconadas  
A mis heridas sin voz  
les dejen desnuda el habla.

Quien muere por esas puertas  
de esas puertas renace,  
puede, si abiertas, surcarlas  
y si entornadas, mostrarse.

Su voz, como hemos escuchado, no es pequeña. Es fervorosa y mística: grave mensaje de humano tono, florilegio de símbolos, eco para las almas abiertas que esperan consuelo y aspiran caricias desnudas.

No son ni pretenden ser estas líneas nota congratulatoria a la poetisa, son tan solo líneas que demarcan su riquísimo territorio poético, territorio con abo-lengo y blasones propios.

J. A. H.



Ya desde las cálidas páginas del proemio, Alberto Jochamowitz nos revela la intención esencial de su evocación: "El objeto de este libro —dice— es dar a conocer la persona y la acción de uno de los hombres más eminentes que ha tenido el Perú". Subraya, con grave seguridad psicológica, que es un objetivo primordial suyo, relieves *la acción* del ilustre pintor desaparecido, y todos los esfuerzos que pone en juego en la estructura noble de sus páginas, demuestran que ha sabido ser consecuente con la fidelidad de su propósito.

Pintar la acción es grave problema literario, como pintar el espíritu es grave problema en la intuición de los pintores. Donde está la anécdota medular, se encuentran las mejores zonas defendidas del hombre; allí es donde se refugian las *horas cero*, las *tierras de nadie*, y aquellos decisivos *algunos lugares* de las naciones en guerra. Y no es que el espíritu se encuentre siempre, en sangrienta pugna con los otros, sino que hay una muy alta beligerancia espiritual que se place en ocultar las reservas humanas y encubrir sus mejores acciones, con recato militar contemporáneo. Hay necesidad de intensas sorpresas de los aviones picando en crítica, para lograr el dominio de tan erizadas realidades. Valor, conocimiento, estrategia y —aquí paradójicamente— cariño, permiten el éxito de estas batallas del espíritu. General de estas lides será Alberto Jochamowitz, quien con tanta seguridad y fecundo acontecimiento ha llegado a su objetivo.

La obra de Jochamowitz se encuentra dividida en tres capítulos angulares: Vida, Carácter y Arte. Hay una finura de espíritu que se percibiría en la más ligera revisión de los subtítulos. Al referirse a su vida, habla con aguda emoción de sus años: sus años en Lima, sus años en Roma, sus años en París, sus años en New York... Es como una gama de matices dentro de un color central y eterno. *Vivir sus años*, es sentir la honda responsabilidad de la vida. No todos viven sus años, ni siquiera se aproximan a la *antevida* de ellos. La enfermedad de los artistas es vivir demasiado, a veces, en un tono menor donde se perciben los tenues matices del silencio. Así se justifican las palabras que uno de los protagonistas de Aldoux Huxley lee descuidadamente en un libro antiguo. En "Viejo Muere el Cisne" plantea este problema de vida y luego anota: Existen tres formas de silencio. El silencio de las palabras, el silencio de los pensamientos y el silencio de los deseos. Y quien expresa grande y alto es por su misma capacidad de entrar en esos vacíos de música donde el espíritu procrea agitadamente.

Los capítulos siguientes tienen estrecha e íntima afinidad. Carácter y obra no podrían nunca constituir islas singulares en el cambiante mar de su inspiración. Un innominado y seguro puente de violencia, las une con gozo y supremacía. Las consideraciones estéticas que Jochamowitz inserta en la tercera parte de su libro así las configura. Influencias clásicas que Manuel Vicente Villarán, su ático prologuista, anota en la obra de Baca-Flor, aureolan con muy pura claridad los motivos tratados, y hacen que este revivir del artista discurra en la atmósfera permanente de muy cristalina serenidad.

L. F. X.



PASCUAL VENEGAS FILARDO. — "Música y Eco de tu Ausencia". — Ediciones Viernes. — Caracas, 1941.

Pascual Venegas Filardo, joven poeta de la última generación venezolana, nos envía su reciente libro "Música y Eco de tu Ausencia", finamente editado, y que corresponde a una sensibilidad exquisita. Es notable comprobar que en esta breve obra se encuentra un sabor ciertamente clásico, unido a una moderna visión de la poesía. Porque no quiebra el ritmo lógico ni las normas antiguas esta clase de poesía. Quizás sea, en el fondo, la más sincera. Una tónica romántica, alejada de la rudeza o exageración de las imágenes, nos manifiesta el sentido de expresión de este poeta. Puede ser, tal vez, una poesía hecha de matices finos, de armonías tenues, desvitalizada en el fondo, pero agradable, hermosa y sincera. El autor emplea con sobriedad sus recursos y su inteligente inspiración, dándonos una muestra a todas luces auténticamente valiosa.

Raúl María PEREIRA.

MARION EVELYN WRIGTH. — "Juanito, el frejolito mexicano saltarín". — Lima, 1941.

Con un animado prólogo del Dr. Manuel Beltroy y una introducción de Percy Mac Lean y Estenós, acaba de aparecer este libro de Marion Evelyn Wriqth, el cual viene a enriquecer las cifras de nuestro incipiente balance infantil. Meritísima la actitud de M. E. Wriqth, si bien se tiene en cuenta su posición de mujer norteamericana, que acredita en grado notable su simpatía por el Perú.

Mientras que nuestros literatos y pedagogos se entregan, en el aspecto infantil, al cultivo del terreno extraño —debidamente aprovechado por los suyos—, olvidando lo que ofrece el pasado peruano, una norteamericana con grandes dotes y magníficas cualidades, crea un héroe —que no tardará en ser favorito de nuestra infancia— y se aprovecha con el noble empeño de divulgar el emporio y grandeza de una cultura que floreciera antaño en las tierras del Perú. Ya María Wiese —haciendo un paréntesis— con la unción de su talento de eficaz narradora, dedicó para solaz de los niños peruanos, una colección muy apreciada de leyendas incaicas, bajo el rubro de "Quipus".

Es *Juanito, el frejolito mexicano saltarín*, que un día de hermoso sol salió en pos de aventuras. Metido en un costal de frijoles, llega a las comarcas del Perú, acompañado más tarde y muy gratamente de Camarita. En Pachacamac tiene oportunidad de hablar con el hijo del Inca, a quien dijérase Juanito hace una interviú. Luego conoce a Vicuña y asiste, en un día de Fiestas Patrias, a la Feria Nacional. Pasa a visitar finalmente la Sierra, con el objeto de internarse en Chumbivilcas, Cuzco y el Lago Titicaca, de donde envía un adiós a sus andanzas.

De *Juanito, el frejolito mexicano saltarín* nuestros chicuelos hallarán la inocente balanza que sabrá pesar con deleite sus conocimientos de geografía, historia y costumbres patrias.

Escribir para los niños supone la primacía de tres elementos, de los cuales lo maravilloso es el núcleo que da vida a la célula infantil. Marion Evelyn



Wright no desconoce esa perspectiva y la ha circunscrito, por otra parte, en el alba de todas las confraternidades.

La obra se ha editado con impecables ilustraciones, trabajadas por el artista nacional "Apu-Rímac" (Alejandro González Trujillo), dignas de ser celebradas por la ingenuidad de un infante, aunque para su completa acogida falta el fértil y saludable juego de colores.

Antonio OLIVAS.

---

*CULTURA PERUANA.* — N° 4. — Setiembre de 1941.

Con la misma pulcritud editorial que la ha caracterizado desde sus comienzos, ha salido a luz el 4° número de esta revista cultural profusamente ilustrada. Bajo la dirección de José Flores Araoz, constituye un verdadero esfuerzo por renovar las formas tradicionales de nuestra tipografía, dándole un corte de muy moderna presentación.

Contiene: Santa Rosa de Lima en una Crónica del siglo XVII, por Luis Fabio Xammar. Las Nuevas Propiedades del Maíz (cuento), por Héctor Velarde. — Baca-Flor, hombre singular, por Alberto Jochamowitz. — Gloria y Locura de Quiroz, por Aurelio Miró Quesada. — Antología de Plenitud, por Xavier Abrill. — Iconografía de Francisco Pizarro, por José Flores Araoz. — Carlos D. Gibson (reportaje), por César Fco. Macera. — Tesoro de Arte Virreynal en Puno, por Hart-Terré. — Orquídeas y otras cosas más, por Marion E. Wright. — Pablo Picasso, por Greta de Verneuil, y las secciones acostumbradas. La portada luce una muestra de cerámica mochica, en una magnífica fotografía de Abraham Guillén.

---

*LETRAS.* — N° 19. — Segundo Cuatrimestre de 1941.

Se encuentra en circulación la última entrega de esta interesante revista, órgano de la Facultad de Letras de la Universidad Mayor de San Marcos. Bajo la dirección del Dr. Luis Miró Quesada, y al cuidado de un comité de redacción integrado por los doctores José Jiménez Borja, Roberto Mac Lean, Julio Chiriboga y José M<sup>a</sup> Valega, reúne en sus páginas la expresión de la actividad intelectual del claustro.

El número que reseñamos contiene: El Problema del Bilingüismo en el Perú, por José Jiménez Borja. — Táctica Lírica de Carlos Augusto Salaverry, por Luis Fabio Xammar. — Quechua o Quichua?, por J. M. Farfán. — Saber Ingenio y Saber Crítico, por Francisco Romero. — Además las secciones permanentes de Seminario, Conferencias, Bibliografía, etc.

---

*MERCURIO PERUANO.* — N° 174. — Setiembre de 1941.

Bajo la dirección del Dr. Víctor Andrés Belaunde, su fundador, y con la colaboración del Dr. José Jiménez Borja y de Jorge Puccinelli, continúa man-



teniendo su aparición regular esta revista de cultura de tan larga tradición intelectual.

Contiene el presente número: Peruanidad e Hispanidad, por Víctor Andrés Belaúnde. — El Contador Agustín de Zárate por Raúl Porras Barrenechea. — Antecedentes de la Moneda Española antes del Descubrimiento de América, por Manuel Moreyra y Paz Soldán. — La Cultura en América, por Isaias Bowman. — Myrtia de Osuna y los Poetas Españoles, por Luis Fabio Xammar. — Calendario y Notas Bibliográficas.

---

*PERUANIDAD*. — No. 1. — Noviembre de 1941.

Publicada por la Dirección de Propaganda e Informaciones y bajo los cuidados de Esteban Pavletich, ha realizado su aparición esta revista, órgano antológico del pensamiento nacional. El objetivo de su publicación no ha obedecido al impulso de lograr una revista de elite, sino más bien, una publicación dirigida a la gran masa ciudadana, poniendo al alcance de todos, una serie de artículos y ensayos seleccionados de otras revistas, que den una visión integral de nuestra cultura. En este sentido "Peruanidad" ha cumplido equilibradamente y con acierto su propósito, como se puede apreciar en el contenido de su primer número.

En él aparecen, entre otros, los siguientes artículos: Las Cinco Regiones Geográficas del Perú, por el Ing<sup>o</sup> Pedro Paulet. — Leyendas del Perú, por Arturo Jiménez Borja. — Semblanza Limeña de Octubre, por Ricardo Walter Stubbs. — El Principio de la Libre Determinación de los Pueblos en la Historia Internacional del Perú, por Alberto Ulloa. — La tortuga, el cangrejo, la casa-buque y la casa-blonda, por Héctor Velarde. — Lo Romántico y lo Antiromántico en el Perfil de Palma, por Luis Fabio Xammar. — La Marinera, por Abraham Arias Larreta. — La Página Olvidada. — La Carta Histórica. — Notas Bibliográficas, etc.



TALLERES GRAFICOS DE LA  
EDITORIAL LUMEN S. A.  
PESCADERIA 133-137 - LIMA



TAQUIES  
SEGUN  
GUAMAN POMA



CUADERNOS DE COCODRILO



CON LA COLABORACION DE  
J. M. B. FARFAN



# ABRIL CAMA-INCAPAIM



*fiesta del ynga*



# LASES TA COIA CVCICHÏBOMAMA MICAÏ



quci



# FIESTA DE LOS CHINCHAISVIO NAVCO TAQVNA COM



Juanes  
Sampa  
Pucapam  
p.a.

fes ta

la fes ta



# FIESTAS DE LOS ANDISVIOS CAACUAVARMIANCA



curipatm an h

fies ta

fies ta



# FIESTA DE LOS CONDES VIOS ALAMILLA ZAIMATA



coropo napampa saynata

fies ta

la fies ta



# FIESTA DE LOS COLLASVIOS HAVISCA MALCO CABA

CA·COLLA·



colla pampa  
sanchalli -

fus ta

la fiesta





# PRINCIPALES LOS HIJOS DE LOS PRINCIPALES

les ellos propios ante sanzar selante  
el sanctu mo sacramento y se  
lante dela virgenmaria y  
selante de los sanctos -



enes te eey no

q los



# COMEN DERO Q̃ELCOMEN DERO

se haze llevarse en unas andas como ynga cō  
taquies y danzas quando llega a sus pue  
blos ya no le cas tga y maltrata en est Rey<sup>o</sup>



comen dero

q̃ los



Las danzas en el antiguo Perú se llamaban taquies. "Casi no tenían baile, dice el PADRE BERNABE COBO, que no lo hiciesen cantando, y así el nombre taqui que quiere decir baile, lo significa todo junto, baile y cantar; y cuantas eran las diferencias de cantares, tantas eran las de baile".

La importancia de los taquies fué grande; a través de las crónicas se vé a los reyes danzando en público durante el curso de las ceremonias. Llegado el mes de Abril, dice GUAMAN POMA "el ynga tenía muy grande fiesta conbidaua a los grandes señores y principales y a los demas mandones y a los indios pobres y comia y cantaua y danzaba en la plaza pública". GARCILASO informa sobre el particular. "El mismo rey, escribe, bailaba algunas veces en las fiestas solemnes por solemnizarlas mas".

Los reyes participaron también como coreógrafos. Pachacuti Inca, según G. P. "compuso fiestas y meses y pascuas y danzas" este señor dice G. P. fué "gentil hombre alto de cuerpo". SANTA CRUZ PACHACUTI proporciona parecidas noticias. Al nacimiento de Viracocha, Yahuarhuaca Inca ordenó grandes festivales "en donde enventaron representaciones".

También fueron muy aficionadas a la danza las señoras princesas. La coya Cucichinbo, según G. P., "era amiga de cantar y mucica y tocar tambor hazer fiestas y uanquetes". Esta coya era "alegre de cara y regocijada". Como pintura opuesta G. P. ofrece la imagen de la octava coya de quien dice era "muy humilde, de tan humilde no se metía en fiesta ni taquis y danzas". Mas ninguna señora al parecer de G. P., superó en brillo a la onceava coya Mama Raua Oclo quien tenía "mil indios rregocijadores, unos danzauan otros baylaua otros cantauan con tambores y mucicas flautas y pingollos y tenía cantores harauai en su casa y fuera de ella". Otros cronistas dicen igual de estas grandes señoras. MORUA cuenta que la infanta Chimpu Urmu, mujer del valeroso Maita Capac, tenía a su servicio muchedumbre de músicos y danzantes. "Salían en las fiestas muy galanes, tiznados de mil colores y bailaban sin des-



cansar". La ñusta Chimpu Occlo, mujer del famoso Capac Yupanqui, tenía "truhanes del Inga, chocarreros de piés, como acá entre nosotros de manos, muy sueltos; a maravillan hacian delante de esta gran señora unos como matachines".

Los bailarines y farsantes se movían en la corte con desenvoltura. En palacio, según G. P. "avia truhanes", "estos eran yndios de guancabellica" "auia farsantes" "que eran yndios yungas". Los ídolos y los señores, a lo largo del reino, también los tenían para su entretenimiento remedando en esto a la corte. La relación de idolatrías escrita por los primeros agustinos que fueron a Huamachuco los mencionan "todos los caciques o los mas, tenían truhanes y chocarreros y algunas guacas en todo el reino del Perú".

La corte sostenía colegios de cantoras. Eran niñas, según G. P. "edad doze años escogidas de buena boz y donzellitas" "cantan al ynga y a la señora coya y a los señores capacapoconas y a sus mugeres y para fiestas y pa sus casamientos y bautismos uarachicos rutochicos y fiestas del año y meses todo lo que mandan los yngas". MORUA también dá noticias de estas niñas, según el cronista formaban un colegio llamado Taqui aclla, "eran cantoras y escogidas para este efecto, que cantaban unas y otras tañían con unos tambores al Inga y a sus capitanes y gente principal cuando comían y se regocijaban y holgaban". Como se sabe, la palabra taqui comprende canto y baile conjuntamente, así estas taqui-acllas quizá fueron cantoras y bailarinas de corte.

Los músicos y danzantes llegaban a la metrópoli desde los puntos mas lejanos del reino. Eran ofrecidos por los curacas a modo de tributo. Dice G. P. "dauan oficiales" "cantores - flauteros - tamboreleros - mucicos - barberos - escriuianos - contadores farsantes". La relación escrita por el LICENCIADO FERNANDO DE SANTILLAN es mucho más precisa al respecto. "También le daban de tributo y llevaban al Cuzco indios bailadores de cada provincia, para que bailasen en los taquies". POLO DE ONDEGARDO dá parecidas noticias y añade "e porque los chumbivilcas eran vailadores, tenyan muchos en el cuzco para este efeto".

Músicos y bailarines vivían en la corte con holgura. Según G. P., el Inca les daba "tres o quatro mugeres y chacras y ropa y



otras galanterias y eran libres ellos y sus mugeres y hijos y hijas en todo en rreyno”.

Los taquies en el antiguo Perú, no eran comunes a todo el país sino particulares a la distintas circunscripciones. G. P., dice al respecto “cada ayllu tiene sus cantares y fiestas” “cada uno tiene sus vocablos y en ellos cantan y danzan y baylan”. El PADRE BERNABE COBO dice igual, pero con mas puntualidad “cada provincia de las de todo el Imperio de los Incas tenía su manera de bailar, los cuales bailes nunca trocaban”. Tal diversidad de fiestas y danzas invita a G. P. a dar algunas noticias sobre ellas.

Inicia G. P. su informe sobre bailes con Taqui Cachihua (cá-chua). De esta danza dice el PADRE BERNABE COBO: “El baile llamado Cáchua es muy principal y no lo hacían antiguamente sino en fiestas muy grandes; es una rueda o corro de hombres y mujeres asidos de las manos, los cuales bailan andando al rededor”. Como la palabra taqui significa baile y cantar, vá a continuación una cachua recogida por G. P. y transcrita y traducida por J. M. B. FARFAN.

Chanka, sawayllapani,  
Chanka, misayllapani,  
Aya, misallaypani.  
Maytacha kayta sawakurisaq  
Kutama Ilijllaqta —  
Maytacha kayta misakurisaj  
Sikisapaqta.  
Aya, misayllapani  
Chanka, misayllapani —  
Maytacha kayta sawakurisaq  
Payakamaqta —  
Maytacha kayta pusakurisaq  
Tirachupaqta.

Chanka, sawaylla sawakurimay.  
Saqra, winchuykeq mesakurimay.  
Ppitichumpiykeq  
Wikayru-wikayru, apayru-apayru.

Chanka, voy alcanzando,  
Chanka, voy ganando,  
Aya, voy ganando.  
Yo no sé dónde voy alcanzando  
La de la manta de costal;  
Yo no sé cómo voy a ganar  
La de la gran-trasera.  
Aya, voy ganando,  
Chanka, voy ganando —  
Yo no sé cómo voy a alcanzar  
La de la envejecida —  
Yo no sé cómo voy a guiar  
La de la cola-postiza.

Chanka, sigue alcanzando  
Saqra, cortéala tu cinta.  
Faja-rotá,  
¡Véncela!; ¡gánala!



Suyrur piñi sallsall,  
Wayrur piñi sallsall.  
Chiwilluyki puqoqtin  
Payyallapas samunqan  
Chiwilluyki puqoqtin  
Chichullapas samunqan...  
Chiwillullay chiwillu.

Perlas grandes, sallsall.  
Perlas primorosas, sallsall —  
Cuando tu fruta madure —  
Aun una vieja vendrá;  
Cuando tu fruta madure,  
Aun una preñada vendrá,  
Mi fruta querida!

A continuación G. P. menciona el Hally. De este cantar y baile dice el P. COBO: "La danza de los labradores se dice Halli; es de hombres y mujeres con los instrumentos de su labranza: los hombres con sus Tacllas, que son arados, y las mujeres con sus Atunas, que son unos instrumentos de palo a manera de azuela, de carpintero, con que quebrantan los terrones y allanan la tierra". MORUA dice compendiado más o menos lo mismo "danzaban todos juntos con las propias tachas" (tacllas). G. P. incluye la letra de un hally transcrito y traducido, aquí, por J. M. B. FARFAN.

Ayau haylli yau haylli  
Uchuyoqchu chajrayki,  
Uchuy tumpaylla samusaq.  
Tikayoqchu chajrayki  
Tikay tumpaylla samusaq.

¡Chaymi goya!

Ahaylli! chaymi salla,  
Ahaylli! patallampi.  
Ahaylli! chaymi ñustta.  
Ahaylli! chaymi sijlla!  
Ahaylli!

(Los hombres:)

Ayau haylli yau haylli  
¿tiene acaso así tu sementera,  
que en su nombre podré venir?  
¿Tiene acaso flores tu sembrío,  
Que en nombre de ellas vendré?

(Las mujeres responden:)

¡Esa es la reina!

(Una mujer contesta:)

Ahaylli, ésa es la bailarina,  
Ahaylli, sólo por el borde.  
Ahaylli, ésa es la princesa.  
Ahaylli, ésa es la moza.  
Ahaylli!

Aparece luego Uaricza Araui. La palabra arauí significa canto. SANTA CRUZ PACHACUTI cuenta que Apo Manco Capac



salió a buscar tierras; al llegar a su destino apareció en el cielo un doble arco iris de modo tal que Manco quedó en el medio y debajo, lo cual pareció magnífica señal; entonces dice el cronista "se paseó con gran alegría y lo comenzó a cantar el canto de chamaiguariza". En otra parte el mismo cronista cuenta que Inca Roca, que según SANTA CRUZ, "era gran amigo de baylar" y "que en su tiempo no entendió otra cosa que de baylar y holgarse" mandó hacer muchas solemnidades y fiestas al nacimiento de su hijo Yahuarhuaca Inca; entre las cosas que al efecto se hicieron fué inventar "ocho tambores temerarios" para acompañar los cantos "chamaihuariza y hally y cáhua alabando al Hacedor". Aquí como en otras citas el sentido de la palabra canto es un tanto ambiguo; empero G. P. escribe con mucha claridad "cantar y baylar uaricza".

Otro de los taquis que menciona G. P. es el de los llameros o danza de los pastores "llamamiches". El canto pertinente, que recoge G. P., ha sido transcrito y traducido por J. M. B. FARFAN.

(Los llama-michis cantan:)

—Llamallay llamal  
Yuyaylla llamal

¡Llama, mi llama,  
Recuerda, mi llama!

(Las mujeres responden:)

—Sauka taki,  
Qqochu taki,  
Ayawa ayawa.  
Ayawaya ayawaya.

Cantar alegre,  
Cantar gozoso,  
Ayawaya ayawa,  
Ayawaya ayawaya.

Esta danza se conserva aún en algunos lugares del Perú; en Junín se llama Llamish, en Puno Llameritos, etc., e imita costumbres y atavíos de pastores.

G. P. describe luego algunas fiestas. La fiesta de los Chinchaysuyos se llamaba Uaco y durante ella se danzaba un taqui llamado Uacon. Un dibujo de G. P. muestra a las mujeres cantando y tocando tamborines mientras los hombres, con vestidos de plumas, acompañan el canto soplando unas cabezas de venado. De estas cabezas dice el P. COBO: "el son hacen con una cabeza de venado seca, con sus cuernos que les sirve de flauta". El P. ARRIA-



GA menciona también estos instrumentos: "Tienen, dice, de mas de lo dicho para estas fiestas de sus Huacas, muchas cavecas, y cuernos de Tarugas y Ciervos". El nombre de la fiesta (Uauco) dimana, al parecer, de estos instrumentos. El P. ARRIAGA lo dice bastante claro "unas cabezas de venado que llaman Guaucu". En cuanto al nombre de la danza unos cronistas la llaman Uacon (G. P.), Huacon (POLO), y otros, Guacones (COBO y ACOSTA).

La fiesta de los Andesuyos la describe G. P. así: "van tocando una flauta que llaman pipo y al son de ello hazen fiesta andan al ruedo acidos las manos unos con otros se huelgan y hazen fiesta y baylan Uarmi Auca todos los hombres vestidos como muger con sus flechas dize aci el que tañe el tambor".

Warmi auqa, chiwanwaylla,

Chiwanway guerrera,

Uruchaq apanasqatan,

Adornada de arañas,

Anti auqa chiwanwaylla.

Chiwanway guerrera.

El canto ha sido transcrito y traducido por J. M. B. FANFAN.

Los condesuyos según G. P. "haze fiesta y danzan los saynatas". Una lámina describe la fiesta y sobre ella G. P. ha escrito: "Fiesta de los Condesuyos AIAMILLA SAINATA. R. PITSCHMANN traduce así: "Máscara de cadáver pútrido". Los figurantes, en efecto, aparecen con los rostros cubiertos por unas pequeñas máscaras. Sobre el uso de máscaras realizadas con piel humana informa D. FRANCISCO DAVILA, cura de Huarochiri, quien el año de 1609 escribe al P. PROVINCIAL ESTEBAN PAEZ y le cuenta entre otras idolatrías de los indios de su doctrina lo que sigue: "Usaban también otra invención y era traer unas máscaras o caratullas cortadas del rostro de un hombre con el mismo hueso y piel como estaba antes".

Durante la fiesta de los collasuyos, según G. P., "desde el Cuzco cantan y danzan". Se inicia el festejo con el canto del curaca principal, luego tocan tambor y cantan entonces las señoras y doncellas. El tambor de fiesta es grande y según aparece en un dibujo pende de un marco.



Pasado el tiempo ardido de la conquista los españoles se maravillaron de la gran cantidad de danzas que tenían los peruanos y la afición que mostraban por ellas. El P COBO escribe: "Eran tan dados a sus taquis, que así llamaban a sus bailes y cantares, que con ellos y con beber de su vino o chicha celebraban así los sucesos alegres como los tristes y lúgubres".

Los doctrineros pronto se dieron cuenta que muchos de estos bailes formaban parte de viejas ceremonias e hicieron entonces lo posible por terminar con ellos. El PADRE ARRIAGA dice: "Quando les veían hazer estas fiestas todos entendian que no havia malicia en ellas, sino que eran sus regocijos y danzas antiguas". MORUA a su vez avisa a los doctrineros y les hace ver la necesidad de estar despiertos "cuando tienen fiesta y bailes, porque entonces es cuando ellos hacen mil géneros de supersticiones y maldades". En medio de estas voces suena conmovedora la de G. P. "los quales danzas y arauis no tienen cosa de hechiseria ni ydulatria ni encantamiento ci no todo huelgo y fiesta rregocixo ci no ubiese borrachera seria cosa linda".

Empero era difícil cegar este cauce de la expresión popular. Así fué cómo, poco a poco, aparecen muchas danzas asimiladas al nuevo culto. Movimiento muy político que el P. ACOSTA expresa de esta manera "conforme al consejo de San Gregorio Papa, procurar que sus fiestas y regocijos se encaminen al honor de Dios y de los santos".

Al respecto informa G. P. de algunas obligaciones de los hijos de los curacas, dice así: "Que los hijos de los caciques principales y sus indios o las yndias sus propios hijos legitimos que dancen y hagan taquies" "y danzas de españoles y de negros y otras danzas de los yndios an de danzar delante del santicimo sacramento y delante de la virgen nuestra señora y de los sanctos".

Las danzas no solo sirvieron para aumentar el brillo del culto cristiano; en veces se utilizaron para fines menos altos. "Los encomenderos y sus mugeres, denuncia G. P., se hazen llevarse en andas como bulto de santos con prociones le reciben con taquies y dansas y saynata haylle por mejor decir se hazen llevarse como ynaga y no se los paga".

A. J. B.



