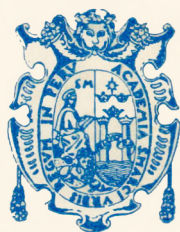


san marcos



Enero
Marzo
1976

14

San Marcos

Revista de Artes, Ciencias y Humanidades, editada por la
Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Rector: JUAN DE DIOS GUEVARA

Director de Biblioteca y Publicaciones: Francisco Velasco Gallo

Director de "San Marcos": Alberto Tauro

Nueva época

Lima, Enero-Marzo de 1976

Nº 14

AURELIO MIRO QUESADA

*La imprenta de Antonio Ricardo: la primera en
América del Sur* 3

CARLOS RADICATI DI PRIMEGLIO

Los quipus: características y significado 27

EMILIO MENDIZABAL LOSACK

La pasión racionalista andina 39

LUIS MILLONES

El proceso de urbanización en el Perú 83

RODOLFO CERRON—PALOMINO

Calcos sintácticos en el castellano andino 93

AUGUSTO TAMAYO VARGAS

*Estudios latinoamericanos en los Estados Uni-
dos* 103

GUILLERMO UGARTE CHAMORRO

Ricardo Palma, autor teatral 127

LAURA RIVKIN

El cromatismo en Trilce 167

WINSTON ORRILLO

Primeras huellas de Mariátegui en Cuba 185

LUIS HERMAN RAMIREZ

Luis Valle Goicochea, poeta de la soledad y la ternura 195

MEILACH BURNSTEIN PAIT

Valor productivo de la educación 203

FERNANDO VIDAL

El mundo que a escondidas miro 209

NOTAS Y COMENTARIOS 215

DE AQUI Y DE ALLA 223

"SAN MARCOS" solicita especialmente sus colaboraciones y no mantiene correspondencia sobre trabajos no solicitados. Puede reproducirse su contenido, siempre que se indique su procedencia.

Redacción: Avenida República de Chile, 295, Of. 504; Lima.

LA IMPRENTA DE ANTONIO RICARDO:

LA PRIMERA EN AMERICA DEL SUR

No voy a contar la gran historia de la imprenta en Lima, que dio sus pasos iniciales cuando aún no se habían cumplido cincuenta años de la fundación de la ciudad, sino la pequeña historia de las primeras prensas limeñas, de los instrumentos materiales que hicieron posible esa valiosísima empresa espiritual.

José Toribio Medina¹ ha documentado la odisea de Antonio Ricardo, o Riccardi, turinés, en su paso de México al Perú. Impresor en la capital de Nueva España por dos años, con libros aparecidos con su sello de 1577 a 1579, encontró allí tal vez que la competencia era muy ruda desde que en 1558 se había abolido el monopolio que favoreció al primer impresor, Juan Pablos, y se declaró libre el uso del oficio. En cambio, no había hasta entonces ninguna imprenta en el Perú y por lo tanto aquí el porvenir se le abría magnífico. Su imprenta propia —si es que pudo llevar una propia desde España— era pequeña; y por eso compró parte del taller del francés Pierre Ochart (o españolizado Pedro Ocharte), mercader convertido en impresor por su matrimonio con María de Figueroa, hija precisamente del italiano Juan Pablos². Ricardo, como se sabe, estuvo asociado un tiempo con Ocharte, en 1578, aunque después siguieron por rumbos distintos. Por lo menos ese año apareció en México el *Vocabulario*

¹ José Toribio Medina, *La Imprenta en Lima*, tomo I, Santiago de Chile 1904; documentos, pps. 439-443.

² José Toribio Medina, *La Imprenta en México*, tomo I, Santiago de Chile 1912, pág. LXXXV.

de la lengua *çapoteca*, de Fray Juan de Córdoba, con el sello conjunto de "Pedro Charte (sic) y Antonio Ricardo".

Según el expediente reproducido por Medina³, Ricardo decidió el viaje aprovechando que pasaba al Perú el Inquisidor Alonso Fernández de Bonilla para ocupar su nuevo cargo de Obispo de Charcas. La obtención de licencia era difícil, dada sobre todo la condición de extranjero de Ricardo. Así, cuando acudió al Fiscal Cárcamo y Arteaga, quien pasaba también al Perú como Oidor, éste lo desechó. Ricardo volvió donde el Obispo para que intercediera ante el Virrey, que lo era Don Martín Enríquez (quien iba también a ser trasladado al Perú poco después, en 1581). Pero igual negativa: Ricardo era extranjero y se hallaba además casado con mexicana.

Comenzó entonces una curiosa y expresiva aventura. Ricardo expuso a su amigo y favorecedor el Obispo de Charcas que "pedía por amor de Dios que con la recua que hubiese de enviar la ropa al puerto de Acapulco le llevasen algunas cosas suyas", que él iría adelante con las demás. La mujer de Ricardo, por su parte, lloraba; y con más eficacia que las lágrimas, según observó un testigo, "truxo ciertas caxas a la posada del dicho señor Obispo para que las llevasen al dicho su marido", lo que, con generosa complicidad, el Obispo aceptó.

Pero el decidido impresor no tuvo más remedio que esconderse. De los dos oficiales de imprenta que pretendió que fueran con él, Gaspar de Almazán y Pedro Pareja, sólo éste había logrado licencia en regla. La estratagema de Ricardo fue fingir que ya había zarpado el barco en que iba el poco amistoso Doctor Cárcamo y Arteaga y meterse en el "Sant Josepe", en que el Obispo Fernández de Bonilla siguió hasta el puerto del Realejo en Nicaragua; (otro testigo añadió más tarde que Ricardo y sus cajas tuvieron que ir mudándose a "diversos navíos")⁴.

Por fin, el 16 de octubre de 1580, después de siete meses de salidos a ocultas de la ciudad de México, el Gobernador del Realejo Diego de Artieda (no sin que rumorea-

³ "Expediente tramitado en León de Nicaragua a fin de averiguar cómo Antonio Ricardo, impresor de libros, embarcó para Lima sin licencia", 17 de marzo de 1582; en *La Imprenta en Lima*, tomo I, pps. 439 y sigs.

⁴ *ibid.* pág. 441.

ra que por ciertos favores) dio licencia a "Antonio Ricardo, impresor de libros, ... con imprenta, para pasar a los reinos del Perú a usar del dicho oficio e imprimir libros de doctrina cristiana así en lengua natural como latina y de español y otras cualesquier lenguas, de que resultará utilidad a los naturales de aquella tierra, y para el efecto tiene registrados y cargados los moldes y aparejos necesarios en el navío nombrado Santa Lucía que va al presente a los dichos reinos del Perú..."

Los primeros impresos limeños

Son bien conocidas las angustias que padeció Antonio Ricardo en los primeros años de su vida en el Perú. Recién instalado en Lima, con gastos cotidianos y sin los ingresos económicos que esperaba y deseaba, se enfrentaba al impedimento de hecho —si no la prohibición— de que se imprimieran libros en el Perú. La solicitud del Cabildo de Lima al Rey, el 12 de agosto de 1581, dice que no ha habido ocasión de usar la imprenta "por tener Vuestra Majestad prohibido que no se puedan imprimir libros en estos reinos". Una carta del Padre Juan de Atienza, Provincial en Lima, al General de la Compañía, Claudio Aquaviva, reitera tres años después que la Audiencia entonces gobernante no otorgaba licencia "por aver cedula del Rey que no hubiesse impression en esta tierra"⁵; pero aparte de las restricciones generales para América no se ha reproducido ninguna Cédula particular para el Perú. Por ello, en todo caso, y con el obstáculo mayor que representaba su condición de extranjero, Ricardo tuvo que recurrir a toda su diligencia y su capacidad de persuasión para conseguir el apoyo del Cabildo y de la Universidad.

Obtuvo sobre todo la protección de los Padres jesuitas, con quienes tantas veces había trabajado en México y que lo ayudaron definitivamente en el Perú. Fue así como la Audiencia, gobernadora por muerte del Virrey, lo autorizó a llevar sus cajas y sus prensas a "la casa y lu-

⁵ Las solicitudes del Cabildo y de la Universidad de Lima a Felipe II, de 12 y 13 de agosto de 1581 respectivamente, para que se permitiera hacer uso de la imprenta, han sido publicadas por Medina en *La Imprenta en Lima*, t. I, documentos, pps. 437-438.—La carta del P. Atienza, 8 de abril de 1584, en *Monumenta Peruana*, vol. III, Roma 1961, pps. 396-397.

gar" que ella señalara y "no en otra parte alguna". Y ese lugar fue después precisado como el que se le acordara en la casa y colegio de San Pablo de la Compañía de Jesús, con la condición además de que no se moviera nada sino bajo la vigilancia del Padre Rector⁶.

Es bien sabido que las prensas llegaron a moverse sin esperar la aprobación expresa del Rey. La ocasión la dio el III Concilio, efectuado en Lima en 1582 y 1583, que acordó difundir el Catecismo y el Confesionario para curas de indios aprobado por los Obispos y traducirlos a las dos lenguas generales del Perú: la quechua y la aimara. Como hubiera sido difícil y costoso enviar a España, para que se imprimiesen, los textos aprobados y punto menos que imposible que viajaran también los correctores en las lenguas indígenas, y se podría incurrir en graves errores si se recurriera a hacer copias a mano, la Audiencia resolvió la impresión en Lima sin dilatarla "hasta lo consultar con su Magd"⁷. Terminada la obra, avanzó un paso más. En uso de la autorización otorgada a los Virreyes y Gobernadores (la Audiencia gobernaba por el fallecimiento del Virrey Martín Enríquez en marzo de 1583), expidió la Provisión Real del 13 de agosto de 1584, que dio curso oficial a la edición. Fue justificadísimo ese recurso al derecho supletorio, porque todavía nueve días después, el 22 de agosto, sin conocer lo que ocurría en Lima, Felipe II preguntaba a la Audiencia si era conveniente dar licencia de imprimir a Pedro Pareja, que tres años antes la había solicitado como representante de Ricardo.

Pero lo que quitó todos los escrúpulos y aseguró la libre marcha fue una circunstancia excepcional. El 29 de setiembre de 1582 se había expedido en Lisboa la Real Pragmática que ordenó la adopción del calendario reformado por el Papa Gregorio XIII y que se quitaran diez días al mes de octubre, "contando quinze de octubre cuando se avían de contar cinco". El 14 de mayo del año siguiente, 1583, se repitió en Aranjuez la Real Pragmática,

⁶ Preliminares de la *Doctrina Christiana* de 1584.— El Rector lo era entonces el Padre Juan de Atienza; pero la intervención directa y decisiva fue la del ilustre jesuita Padre Joseph de Acosta.— Sobre la valiosa gestión de los jesuitas véase Rubén Vargas Ugarte, *Historia general del Perú*, t. II, Lima 1966, pps. 293-295.

⁷ Auto del 12 de febrero de 1584.

PRAGMÁTICA

SOBRE LOS DIEZ DIAS DEL AÑO.



On Philippe por la gracia de Dios, Rey de Castilla, de León, de Aragon, de las dos Sicilias, de Hierusalem, de Portugal, de Navarra, de Granada, de Toledo, de Valencia, de Galicia, de Mallorca, de Sevilla, de Cerdeña, de Cordoua, de Corcega, de Murcia, de Jaen, de los Algarues, de Algezira, de Gibraltar, de las yslas de Canaria, de las Indias orientales, y occidentales, Yslas, y tierra firme, del mar Oceano, Archiduque de Austria, Duque de Borgoña, de Brabante, y Milán, Conde de Habsburg, de Flandes, Tirol, y de Barcelona, señor de Pizcaya, y de Molina, &c.

Al Serenísimo Principe Don Philippe, mi muy cara, y muy amado hijo, y a los Infantes, Perlados, Duques, Marqueses, Côdes, ricos hñobres, Maellies de las Ordenes, Prioros, Comédadores, y Subcomédadores, A'caydes de los Castillos, y Casas fuertes, y llanas, y a los del nuestro Còsejo, Virreyes, Presidentes, y Oydores de las nuestras Audiencias Reales, A'caldes, Gouernadores, Veyntey quatro, Cavalleros, Escuderos, Oficiales, y Hombres buenos, de todas las ciudades, villas, y lugares, de las n'ras Yndias, Yslas, y Tierra firme, del mar oceano, así a los que agora son, como a los q' adelante fueré, y a cada vno, y qualquier de vos. Sabed, q' nuestro muy sancto Padre Gregorio XIII. conformanduse con la costumbre, y tradition de la Yglesia catholica, y con lo dispuesto por el sacro Concilio Niceno, y con lo que ultimamente se desio en el sancto Concilio de Trento, en razon de q' las Pascuas, y otras fiestas se celebrassen a sus devidos tiempos, ordeno vn Kalendario ecclesiastico, en el qual para enmendar, y reformar el yerro, q' se auia ydo causando en la cuenta del curso del Sol, y de la Luna, se mandaron quitar diez dias del mes de Octubre del año pasado de ochenta y dos (como se hizo) còtando quinze de octubre, quando se auia de contar cinco, y de ay adelante, consecutiua'méte hasta los treinta y vno, y q' todos los otros meses del dicho año, y de los demas corriessen por la cuenta q' hasta agora. Cò lo qual, y cierta declaracion, q' su Sanctidad haze, q' do el dicho año, y quedan los venideros reformatos: de suerte que las dichas Pascuas, y fiestas se vendrá a celebrar perpetuamente, a los tiempos que deué, y q' los Padres sanctos antiguos, y q' el sancto concilio Niceno determinaron, segun q' en el dicho Kalendario, y breue, q' m'ndo despachar su Sanctidad largamente se contiene. Y queriendome yo conformar en todo (como es razon) seó io q' su Beatitud ha cò tanto cuydado, y deliberacion ordenado, he m'adado escrivir a los Arçobispos, y Obispos, y Prelados de sus partes, q' hagan publicar el dicho Kalendario, y guardarle en todo, segun, y por la forma, q' en el se còtiene este presente año de M. D. LXXXIII. Y por q' si esta cuenta se viese de guardar para solo celebrar las fiestas de la Yglesia, podria en su còfusión, y otras dudas, en daño de mis subditos, y vassallos. Y para q' esto esse, queriendo proueer en ello de remedio placido a mi Còsejo, y còmigo

El primer impreso peruano: la "Pragmática sobre los diez dias del año" (1584).

particularmente dirigida a las regiones distantes de España. Esta segunda orden se recibió en Lima el 19 de abril de 1584. Inmediatamente, como es lógico, fue "vista y obedecida por los Señores Presidente y Oidores de esta Real Audiencia".

El interés de Antonio Ricardo no se hallaba por cierto en días menos o días más del calendario. Lo fundamental para él estaba en la Real Cédula dirigida al Virrey del Perú, en la que al enviarle la Pragmática se decía: "la qual hareys imprimir en essa Ciudad y las copias della repartireys, para que se entiendan por todos esses Reynos y provincias...". No cabía obtener mejor permiso. Las prensas de Ricardo se podían —más aún, se debían— mover. Para ponerse a cubierto, sin embargo, el auto de la Audiencia del 14 de julio mandó "que la dicha Pragmática Real se imprima en esta Ciudad en letra de molde, por el impresor que en ella ay" y cuidó de añadir: "poniendo por cabeza la Real Cédula".

Por su parte Ricardo, diligente, se protegió también; suspendió, ya confiado, su trabajo en la *Doctrina Christiana y Catecismo para instrucción de los indios*, que estaba por terminar; e imprimió rápidamente las volanderas cuatro páginas en folio de la *Pragmática sobre los diez días del año*, que fue así el primer impreso que apareció en América del Sur, que antecedió por sólo unas semanas al primer libro: la mencionada *Doctrina Christiana*⁸.

Las desventuras de Francisco del Canto

¿Cuáles fueron "los moldes y aparejos" que Ricardo había traído desde México y que le sirvieron para esa impresión? No se pudo aclarar entonces y sólo ahora lo sabemos nosotros. La pista ha venido a darla un abultado legajo de 460 folios existente en la Colección Harkness de la Biblioteca Pública de New York, con el largo proceso que registra las dificultades económicas del segundo impresor limeño: el activísimo Francisco del Canto⁹. Las

⁸ La Real Pragmática ha sido reproducida en facsímil por la Biblioteca John Carter Brown de la Universidad de Providence, Rhode Island, U.S.A. y de allí por José Toribio Medina en Santiago de Chile 1916.

⁹ New York Public Library, "Documents relating to early printers in South America (1584-1628)" — Harkness Gift, s.n.

primeras noticias de ese importantísimo legajo las proporcionaron brevemente el bibliógrafo Roschenbach y luego Margaret B. Stilwell en su *Incunabula and Americana* (Columbia University Press, 1931). Pero quien lo recogió y aun comentó, con un índice pormenorizado, en el Perú fue el Padre Rubén Vargas Ugarte en su utilísima relación de manuscritos peruanos existentes en las bibliotecas de Europa y América ¹⁰.

Son veinticinco años, de 1589 a 1614 (el primer documento es uno de agosto de 1589), en los que Francisco del Canto lucha, es demandado por deudas, se defiende, demanda, consigue fiadores, repetidamente cae preso. Su perseguidor más constante es Pedro de Salvatierra, que incluso después de muerto figura en una nueva demanda a través de su hija y sucesora Agustina de Salvatierra, mujer de Jerónimo de Soto Alvarado. De los documentos aparece que del Canto estuvo detenido en Lima varias veces: en 1591, en 1592, en 1593, en 1594, en 1599, en 1603, en 1608, en 1611, en 1612, en 1613, en 1614; con excarcelaciones sucesivas y con problemas que nunca llegaban a acabarse ¹¹. Tan no acabaron, que se sabe que volvió a estar detenido en 1617. José Toribio Medina anota que del Canto fue ejecutado y llevado a la cárcel en agosto de ese año por falta de pago de arrendamiento de la casa del canónigo Bartolomé Menacho, que del Canto ocupaba con su mujer Lucía Martínez de Guzmán ¹².

No hay que dramatizar mucho estos sucesos, sin embargo. Eran frecuentes en la vida de entonces los tropiezos con la justicia, los reclamos de los acreedores, el ir y venir donde escribanos, las querellas con los rivales del mismo oficio. Como ocurría a menudo con los cómicos, por ejemplo ¹³, no eran extraños esos pleitos, cuyos contendientes se ponían después de acuerdo, pleiteaban contra otros, volvían a separarse y así sucesivamente.

¹⁰ Rubén Vargas Ugarte S.J., *Manuscritos Peruanos en las Bibliotecas de América*, Biblioteca Peruana, tomo IV, Buenos Aires 1945, pps. 212-219.— Véase también Guillermo Lohmann Villena, *La "Preciosa Margarita" del Licenciado Diego Flores*, en *Documenta*, IV, Lima 1965, pps. 323-337.

¹¹ Legajo Harkness, folios 7, 34, 68, 89, 121, 162, 201, 218, 321, 386, 404, 430.— Vargas Ugarte, loc. cit.

¹² Medina, *La Imprenta en Lima*, t. I, Santiago de Chile 1904, pps. 443-446.

¹³ Lo relata con todo detalle Guillermo Lohmann en *El arte dramático en Lima durante el Virreinato*, Madrid 1945.

Igual cosa sucedía con los impresores, que por lo común además de su oficio —y a veces sobre su oficio— eran también mercaderes de libros, de cartillas, de estampas y aun de naipes. Así ocurrió con Francisco del Canto, de notable familia de impresores y libreros de Medina del Campo. Según los datos aportados en Lima por sus procesos y los recogidos por Pérez Pastor en los archivos españoles ¹⁴, Francisco del Canto era hijo del célebre impresor del mismo nombre, experto en el arte tipográfico, como lo demuestran las muy cuidadas impresiones que realizó desde 1554 hasta su muerte en 1590; entre ellas los dos volúmenes de las *Repúblicas del mundo*, del agustino Fray Jerónimo Román y Zamora, con varios capítulos dedicados al Perú ¹⁵.

De su matrimonio con Isabel Lozano, Francisco del Canto, padre, tuvo tres hijos ¹⁶. Sólo uno de ellos, Santiago, permaneció en España y continuó con el taller después de la muerte de su padre, aunque ya la imprenta estaba desmedrada y tenía más deudas que provecho. Los otros dos hijos viajaron a América: Alonso, de quien la huella se pierde al poco tiempo, y Francisco, que pasó al Perú al parecer hacia 1584, se avecindó en Lima y heredó la vocación tipográfica del padre y los contactos de mercader de libros de su tío Mateo del Canto.

Del mismo nombre que este último, y posiblemente hijo suyo, fue otro miembro de la familia que un tiempo después figura también en Lima; según es de suponer para atender la venta de los libros enviados desde España. En varios documentos de la Colección Harkness se le ve a este Mateo, al lado siempre de Francisco, como fiador o segundo deudor. Alguna vez, por esa circunstancia, ca-

¹⁴ Cristóbal Pérez Pastor, *La imprenta en Medina del Campo*, Madrid 1895, pps. 486-488.

¹⁵ Las noticias sobre el Perú se hallan en la Segunda Parte, o tomo II, bajo el título "De la República de las Indias Occidentales" (en lo alto de las páginas: "de las Indias"), dividida en tres Libros con 21, 16 y 15 capítulos respectivamente.

¹⁶ El Padre Vargas Ugarte, por error, da como casado con Isabel Lozano no al padre sino a un supuesto hijo del impresor limeño (loc. cit. pág. 219); pero este mismo lo aclara en una ocasión en 1612: "yo fracº del canto ympressor de libros, natural de medina del Campo en los rreynos de españa, hijo lexítimo de francº del canto ympressor de libros y de ysauel lozana su muger difuntos, bezinos que fueron de la dha. villa de medina del Campo" (legajo Harkness, f. 337 r.).

yó también preso por deudas¹⁷. Pero no siempre se trataba de negocios de librería. Las actividades comerciales de los del Canto se extendían a diversas materias; unas veces relacionadas con telas y adornos de vestidos: terciopelos, ruanes, rasos, paños, botones, medias, pasamanos, vainas de cuchillos, etc.; y otras de mercaderías como "xavon de la tierra", "botijas de vino aniego" o "botijas de miel"¹⁸.

De los problemas y los riesgos de las empresas de Francisco del Canto en el Perú ha quedado constancia en los registros notariales. Se sabe, como se ha visto, que en sus negocios de librero fue unas veces amigo y otras competidor de Pedro de Salvatierra, también como él vendedor de libros y cartillas¹⁹. Más de una vez, en esos tratos, Salvatierra demanda a del Canto, lo lleva a la cárcel, lo persigue; pero posteriormente se concierta con él y hasta figura nada menos que como su fiador en la compra que hizo del Canto de la Imprenta de Antonio Ricardo.

Es el documento sin duda más interesante para la historia de la imprenta en Lima y en toda la América del Sur, de los que se guardan en el valiosísimo legajo de la Colección Harkness.

Las relaciones de Ricardo y del Canto

Antonio Ricardo se sentía fatigado y enfermo. Ya el 22 de abril de 1586, cuando hacía cinco años que había llegado a Lima y sólo dos que había podido mover sus prensas, tuvo una dolencia de seguro tan grave que le llevó a redactar un primer testamento²⁰. Uno de los testigos de ese documento fue precisamente Francisco del Canto, a cuya familia al parecer había conocido Ricardo cuando su paso por Medina del Campo y que le había ayudado eficazmente en Lima en la difícil edición del *Arte*

¹⁷ Harkness, f. 89.

¹⁸ Harkness, ffs. 73-74.

¹⁹ El yerno de éste, Jerónimo de Soto Alvarado, declaró años después que Salvatierra tenía privilegio para imprimir "provisiones, cédulas y demas cosas" tocantes al real servicio; — Medina, *La Imprenta en Lima*, t. I, pág. 448.

²⁰ Luis Antonio Eguiguren, *Las calles de Lima*, Lima 1945, pág. 360.

y *Vocabulario en la lengua general del Perú llamada Quichua y en la lengua Española* (Lima 1586). En un codicilo extendido tres días después, el 25 de abril, Ricardo dio una nueva prueba de su vinculación. Declaró "que de los Vocabularios que estaba imprimiendo tenía cien cuerpos, propiedad de su oficial Francisco del Canto, y dispuso que se le entregaran y que se cumpliera el concierto que con él tenía pactado"²¹.

En el testamento, por lo demás, como no podía dejar de hacerlo, Ricardo mencionó la imprenta con que había viajado desde México, en buena parte con la compra hecha a Ocharte. Era una compra desde luego parcial, porque Ocharte retuvo lo suficiente para seguir imprimiendo en México por varios años más y no sólo con letra romana sino con la gótica, que ya se usaba poco y que por eso Ricardo no adquirió. (No dejó en cambio de comprar el bello molde con el perfil de Cristo circundado por la leyenda "*Speciosus forma prae filiis hominum*", que Ocharte utilizó en la *Doctrina Christiana en lengua Mexicana* en 1578 y que adornó también la *Doctrina Christiana* limeña de 1584)²². También el pago que hizo fue parcial: Ricardo quedó debiendo 2,300 pesos, que le reclamó después en Lima el representante legal de Ocharte, Melchor Pérez del Rincón. No sólo se los reclamó, sino hasta consiguió contra él una orden de prisión de la que lo salvó oportunamente la fianza de Diego Tineo, boticario en la calle de las Mantas²³.

¿Cómo no iba a serle decisivo entonces, más que el servicio discutible del oficial Pareja que llevó desde México y de los inexpertos aprendices que contrató en Lima: Juan García, Pedro Alvarez, Francisco Martel, Juan Fernández Portichuelo (que no sabía siquiera firmar)²⁴, el

²¹ Eguiguren, cit. pág. 359.

²² La viñeta de Cristo se estampa no exactamente después de la *Doctrina* sino después del *Catecismo mayor*, f. 73 v.— Para su uso por Ocharte en México véase la portada de la *Doctrina Christiana en Lengua Mexicana*, obra de Fray Alonso de Molina (México 1578).

²³ Eguiguren, cit. pág. 335.

²⁴ Los contratos de Antonio Ricardo con esos cuatro servidores, de fechas 23 de junio, 3 de agosto y 15 de noviembre de 1584, se agregan como hojas sueltas al citado legajo de la Colección Harkness, ffs. 1125-1126, 1323, 1719-1720; y han sido también resumidos por el Padre Vargas Ugarte en sus *Manuscritos peruanos*, cit. pps. 219-220.

encuentro con Francisco del Canto, de tradición librera, joven despilfarrado pero lleno de bríos?

Las relaciones de Ricardo con del Canto, sin embargo, aunque sin duda más intensas que las que tuvo con otros oficiales, parece que sufrieron también alternativas. En el legajo de la Colección Harkness se ve unas veces a del Canto como “librero” —es decir, con oficio propio—, otras trabajando con Ricardo como impresor, y otras al lado de Salvatierra haciendo y vendiendo naipes. El 4 de setiembre de 1589, en la primera denuncia de Salvatierra contra del Canto, Antonio Ricardo se ofrece como depositario de los bienes del demandado; entre ellos cuatro retablos de lienzo y de madera con pinturas de Santos y los libros de “la tienda de librería que está en la plaza de esta ciudad”²⁵. En 1592, del Canto alega que ya ha pagado a Salvatierra con “quinientas y cinquenta dozenas de barajas de naipes”. En 1594 y en 1595 consta que sigue trabajando “en casa de Pedro de Salvatierra, a cuyo cargo está el estanco de los naipes”²⁶. En 1597 aparece que Juan de Belveder, aragonés, va a pagar por él una cantidad, “a cuenta del libro que hace en la emprenta de Antonio Ricardo”²⁷, o sea el *Libro general de las Reduciones de Plata y Oro*, impreso ese año en Lima aunque con privilegio del año anterior. En 1599, sin especificar con quién trabaja, Andrés Martín Santos, Antonio de Palomares (como heredero de Juan de Segovia) y Pedro de Ortega piden que se le suelte de su prisión por deudas, “porque está muy pobre e ymposibilitado de poder pagar” (Ortega añade que “algunas personas se lo han rogado”), en tanto que libre podría trabajar y pagar.

Pero de que la mayor vinculación de del Canto era con Ricardo, que al fin y al cabo era el dueño de la única imprenta que entonces había en el Perú y por lo tanto le era indispensable, no queda duda alguna. Por los documentos ya citados y por algunos posteriores se les ve unas veces como maestro y oficial, otras como asociados y otra ya definido del Canto como indudable sucesor. Así se deduce, por ejemplo, de un privilegio de 1604: la autorización del Virrey para la publicación del *Tratado que*

²⁵ Legajo Harkness, ffs. 11-16.

²⁶ Harkness, ffs. 121 y 123.

²⁷ Vargas Ugarte, cit. pps. 213-214.

contiene tres pareceres graves en Derecho, del franciscano Fray Miguel de Agia (Lima 1604), en la que dice que el autor “me pidió y suplicó le hiciese merced de mandarle dar licencia para que Antonio Ricardo o Francisco del Canto, impresores que residen en esta ciudad, los pudiesen imprimir”.

Todavía a comienzos de 1605 sólo figura al pie de los libros el nombre de Antonio Ricardo. Así se lee en la portada del *Sermón* que predicó en el auto de fe de la Inquisición el franciscano Fray Pedro Gutiérrez Flores y que obtuvo licencia del Virrey el 23 de marzo. Pero ya en la *Relectio legis* del ilustre Feliciano de Vega, con licencia del 4 de setiembre del Virrey Conde de Monterrey, se estampa por primera vez que la obra se imprime: “Ex Typographia Francisci á Canto”.

La venta de la imprenta

¿Qué es lo que había sucedido entre tanto?

José Toribio Medina en *La Imprenta en Lima* (vol. I, pág. XXXIV) supone acertadamente que “Ricardo, aunque vivía aún, parece que ya no trabajaba, bien fuese por enfermedad o por haber vendido el taller al nuevo tipógrafo”. Luis Antonio Eguiguren, en sus documentados capítulos sobre Antonio Ricardo en *Las calles de Lima*, anota con perspicacia (pág. 361) que cuando el 17 de agosto de 1605 Ricardo arrienda una nueva casa al Doctor Juan de Soto, el escribano Francisco Ramírez Bota lo llama sólo “residente en esta Ciudad de Los Reyes” y no le da el título de “impresor” como en todas las escrituras anteriores. Pero las que hasta entonces eran atinadas conjeturas se aclaran y se confirman con el legajo de la Colección Harkness.

Ricardo —se sabe ya con precisión— estaba muy enfermo en 1605. Francisco del Canto, con experiencia de veinte años en el oficio, era sin duda el más indicado para que se le traspasara la imprenta, que seguramente otros codiciaban. Pero como andaba siempre alcanzado de dinero, del Canto tuvo que buscar un fiador que, aunque parezca extraño, no fue otro que su repetido contrincante Pedro de Salvatierra, quien —pensando tal vez en el futuro— le concedió su confianza y su firma.

La venta se hizo el 18 de julio de 1605 por la suma de 3,000 pesos de a nueve reales, que se pagarían en tres años (los primeros mil pesos se entregaron de inmediato en cuatro partidas); y en ella se hallaban comprendidos prensas, moldes, estampas y aparejos, o “aderentes” como se dice en la escritura. (La mujer de del Canto, Lucía Martínez de Guzmán, “muger que fue de fernan garcia difunto”, iba a afirmar después, en 1612, que la imprenta había sido comprada por su esposo con 3,300 pesos dotales que ella había llevado al matrimonio, incluso con la venta de “una negra”, María²⁸. Pero parece que esta declaración hubiera sido sólo para favorecer a su marido).

La escritura de venta de la imprenta, extendida ante el escribano Pedro Gutiérrez de Contreras y firmada, además de los contratantes, por los testigos Andrés de Hornillos, librero, Antonio de Ribera y Pedro de Zamora, tiene el interés especialísimo de que incluye el detallado inventario del taller. Se trata, por lo tanto, de un documento invaluable para la historia de la impresión de libros y el desarrollo cultural no sólo del Perú sino de América. Como no se sabe que haya sido publicado, es imprescindible reproducirlo íntegramente²⁹:

El inventario

“Sepan quantos esta carta vieren como yo francisco del canto morador en esta ciudad de los reyes del Piru como deudor principal y Pedro de salvatierra otrosi morador en ella como su fiador e principal pagador que salgo y me constituyo del susodicho y sin que contra el ny sus bienes preceda escursion ni otra deligencia alguna aunque de derecho se Requiera Porque este beneficio con el de las esPeras y esPensas Renuncio y ambos a dos Principal y fiador juntamente y de mancomun a voz de uno y cada uno de Nos y de Nuestros bienes Por si y Por el todo ynsolidum Renunziando como Renunziamos las leyes fueros y derechos que Disponen en Razon de la mancomunidad divission y escusion como en ellas se contiene otorgamos que Nos obligamos y que daremos y Pagaremos a

²⁸ Escrito de Juan de Torres, en nombre de Lucía Martínez de Guzmán, del 12 de abril de 1612; legajo Harkness, f. 335.

²⁹ Legajo Harkness, ffs. 173 r- 178 v.

antonyo Ricardo ymPessor de libros que esta presente o a quien su Poder y cabssa obiere Dos mill Pessos corrientes de a Nueve Reales que le devo yo el dicho Principal de Resto de tres mill Pessos corrientes de a nueve Reales que Prozeden de comPra de las prensas moldes y estancias y demas adherentes para ynpresion de libros que yran declarados porque los Un mill Pessos de a Nueve Reales a cumplimyento a la dicha cantidad se los e pagado al dicho antonyo Ricardo en esta manera — quatrocientos pessos de a Nueve Reales en dos partidas, la una de cient pessos y la otra de trescientos que le di y pague en la tienda de miguel de veLilla y de ambas partidas se dio carta de Pago firmada de su nombre — y otros quatrocientos pessos de a Nueve Reales que le libre a Jhoan de bustamante mercader — y los doscientos pessos rrestantes que le di y libre en andres de hornillos y asi quedo e Resto debiendo los dichos Dos mill pessos corrientes de a Nueve Reales deste deudo y las cossas de que Prozeden son las siguientes

- Primeramente Veynte y tres ynstrumentos Para fundir letras
- Mas unas matrizes del salterio grande de sebilla
- Otras matrizes de la taNasia grande de dos linyas
- Mas otras matrizes del gran canon cursiva
- Otras matrizes del rromanze de Antonio Ricardo
- Otras matrizes del Romançe grande
- mas otras matrizes del rromançe Mediano que llaman Glossa
- mas otras matrizes de la glossa del mysal sevillano ...
- Mas otras matrizes del Romançe mediano
- Otras matrices del Romançe pequeño
- Matrizes de dos lineas grandes
- Matrizes de fray Luis con sus versales
- Matrizes del BreBiario castellano
- Matrizes antiquissimas
- Otras matrizes del mysal sevillano
- Otras matrizes de canto llano mediano
- Matrizes del BreBiario Pequeño
- Matrizes de un avezedario de letras lumynadas de rromanze
- Matrizes ylumynadas de Dos liNeas de rromanze en cobre
- Matrizes del BreBiario
- Matrizes del Grifo cursiva

- Otras matrices de ataNaccia mediana
- Punzones de versales de l atanassia
- Matrices y luminatur del Romanze por justificar
- Punzones Grandes de luminaturas
- Matrices de la glosa del mysal sevillano
- Letras fundidas de dos lineas en que se ymprimio el salterio grande
- Matrices de la glossa del mysal
- Quarenta y cinco Punzones de diferentes letras
- Matrices del canto grande en que fundi el salterio y No llevan pauta Porque la corte de madera
- Una caxetilla con justificaciones e matrices de todos los moldes
- Una Petaquilla llena de matrices del Libro de canon llanas
- Ciento y cinquenta y seys letras grandes de abezedarios cortadas de madera y las ocho grandes hasta a.b.c.d. e.f.g.h. Ricas cortadas en bronze
- Sesenta y siete PrinciPios para de a Pliego y de a quarto y de a otavo y armas y otros frissos para adornos de libros
- Ciento setenta y seys estampas de ysoPo
- Sesenta y Nueve estanpas de deboción chicas y grandes de diferentes santos de nuestro señor y de Nuestra señora
- Quinientos y cinquenta estampas y figuras del flos sanctorum grande y chico con otros del diurnus y oras y otras cossas diferentes
- Quarenta y ocho estanpas de Pliego de santos y santas y apostoles de todas diversas suertes
- Dos Prensas coRientes y molientes como estan y an travaxado hasta agora con siete rramas de hierro chicas y grandes con sus torNillos llaves y frasquetas y junturas y seis balas de dar tinta
- Labador donde las formas
- Mas el saco con su cazoleta donde se hace humo para la tinta
- Mas siete cajas cumplidas en que se compone y descomponen las letras y mas otra media
- Mas los vancos en que se ponen las dichas cajas
- Mas diez y seis tablonas de ymPoner formas y moxar PaPel
- Mas dos Bancos grandes en que se asientan Para componer

- Mas diez galeras grandes y dos Pequeñas para compo-
ner letras
- Mas cinco tablonos grandes en que se Ponon las letras ..
- Mas una olla grande bidriada y un serbidor y una olla
chica con berNiz para la tinta
- Mas una caja de guarNizion de madera para ymPoNer
las formas de toda suerte
- Un Par de cardas para cardar la lana de las balas de
dar tinta
- Los colgadores con sus cuerdas en que se cuelga la obra
- Ochenta mill letras de la letra de fray luis en que abra
seys formas
- Mas de la cursiva de fray Luis forma y media
- Mas otras formas de letra de latanassia grande
- Mas seys formas de letra del Romanze en que estan
conPuestas de ordiNario quatro formas de cartillas
grandes y dos de chicas e lo demas que quedan en la
caxa y cajon
- Mas media forma de letras de dos lineas y de lo vaxo
grandes
- Mas todos los Patrones de todas las Estanpas brochas
escudillas platos y colores que obiere fechos

Todo lo que de susso va Referido lo tomo en my com-
Prado yo el dicho principal en los dichos tres mill pessos
corrientes De a Nueve Reales y todo ello lo e Rescivido
e tengo en my poder Realmente y con efeto de que ambos
a dos principal y fiador Nos damos por contentos y en-
tregados e Renunciamos la exzeccion e leyes del entrego en
Prueba del y los dichos Dos mill pessos de a Nueve
rreales de este Dicho deudo debaxo de la dicha mancomu-
nidad ym solidum le daremos y Pagaremos en esta mane-
ra. Los un mill pessos dellos de oy dia de la fecha de esta
carta en un año cumplido primero siguiente y los otros
mill pessos rrestantes en otro año en adelante que anvos
plazos an de ser dos años que corren desde oy dicho dia
y se los daremos y pagaremos en esta ciudad o en otra
cualquier parte que nos fueren Pedidos, o demandados,
o los bienes de nos a cualquier de nos hallados con las
costas de la cobranza e Haziendo la Paga de los dichos
Pessos fuera desta dicha ciudad hasta llegar a ella venga
transferido el señorío dellos en el susodicho e Por nues-
tra quenta costo y Riesgo y a la Paga y cumplimiento de
ello obligamos Nuestras personas y Bienes habidos y por
haber y no ynovando ni alterando la obligación geNeral

a la especial ny Por el contrario ypotecamos por espeçial y expresa ypoteca las dichas prensas moldes estanpas y demas adherentes de ympresion que van declarados que son de los que Prozedes este deudo para no los poder vender ni parte alguna dellos hasta hauer Pagado los dichos Dos mill pessos y la venta y enaxenación y otra dispossizion que de otra manera se hiziere sea en si Ninguno e de Ningun valor ny efeto — e yo el dicho antoNio rricardo que Presente soy acepto esta escriptura y declaro hauer Rescivido del dicho francisco del canto los dichos un myll pessos corrientes de a Nueve Reales a cuenta de los tres myll Pessos en que le e vendido los dichos moldes y adherentes segun e Por el orden y forma y en las cantidades y partes que va declarado de que me doy e otorgo por contento y entregado a my voluntad y Renuncio la exceszion e leyes de la No Numeratta Pecunia e Prueba del entrego porque de Presente no paresçe y me obligo al saneamiento de los dichos moldes estanpas e todo lo demas que va declarado en tal maNera que le sera çierto y seguro y si pleyto o demanda a ello o qualquier parte dello le fuere puesto e mobido le sacare y Reservare a paz y a salvo hasta le dexar con ello y cada una cosa e parte dello sin Ningun ymPedimento Ni contradizion y No lo Haciendo y cumpliendo ansi le bolvere e Restituyre los dichos tres mill pessos de a Nueve Reales haviendolos rescibido, o la cantidad que De ellos le salieren inciertos con mas todas las costas y daños que en Razón dello se le siguieren e Recrescieren y al cumplimiento dello obligo mi Persona e vienes habidos e Por hauer e todos tres contrayentes en esta scriptura al cumplimiento y paga de lo que a cada uno toca damos Poder cumplido a los juezes y iustiçias de su magestad de quelesquier partes que ssean y en especial a los desta dicha ciudad y corte que en ella Resside a cuya jurisdición e fuero nos obligamos y sometemos con las dichas Nuestras personas y bienes y ReNunciamos el Nuestro propio y la ley que el actor Deue seguir el fuero del rreo Para que a lo que dicho es seamos ConPelidos y aPremyados como Por sentencia difinitiva de juez comPetente pasada en cossa juzgada e ReNunciamos las leyes y derechos de Nuestra defensa y la geNeral que lo Proveye y consentimos que desta scriptura se saquen dos o mas traslados y cumplido el uno los demas No valgan e todos tres como dicho somos lo otorgamos en la maNera y forma que dicho es ante El scriuano Publico y testigos en la dicha ciudad de los rreyes en diez y ocho

dias del mes de Jullio de mill y seisientos y cynco años y los dichos otorgantes que yo El scriuano doy fee que conozco lo firmaron de sus Nombres en el Registro siendo a ello Presente Por testigos andres de hornillos y antonio de Riura e Pedro de zamora Ressidentes en la dicha ciudad — fracº del canto — Pedro de salvatierra — antonyo Ricardo — passo ante my Pedro Gonzalez Scriuano Publico

Yo Pedro gz. de contreras Scriuano del Rei nrº señor Pucº del numero desta cibdad de los rreyes Por su mag. fui preste. a lo que dicho es y fize my signo'

(signo) en testimonio de verdad

Pedro gz. de contreras
scrinº pucº"

Nuevas vicisitudes

Al avanzar el año, ya Francisco del Canto había quedado como único impresor en la ciudad, con prensas propias. Comprendiendo que su fin se aproximaba Ricardo hizo un nuevo testamento; la situación había cambiado, su esposa la mexicana Catalina Aguda había fallecido en 1601, no tenía herederos, y habían muerto también los albaceas nombrados en 1586 en su primera disposición testamentaria: el Secretario de la Audiencia Juan de Sagastizábal y el boticario Diego Tineo. Como nuevo albacea designó entonces a Blas o Blasco Fernández de Toro ³⁰.

El año siguiente de 1606, en el mes de abril, Antonio Ricardo murió en Lima. La partida de defunción, asentada en la parroquia del Sagrario, consigna: "Yten, 19 — Antonio Ricardo ympresor de libros, fue mayor en S. Domingo — 4 pºs" ³¹. Es decir, entierro mayor o solemne en Santo Domingo, a cuya Cofradía del Rosario pertenecía, y ya no en San Francisco como había dispuesto en su testamento de 1586.

Fallecido Ricardo, su albacea y tenedor de bienes Fernández de Toro reclamó, como era natural, lo que Fran-

³⁰ Eguiguren lo llama Blas Cortés del Toro; loc. cit. pág. 362.

³¹ Medina, *La Imprenta en Lima*, t. I, pág. XXXIII; reproducción facsimilar en Eguiguren, *Las calles de Lima*, pág. 333.

cisco del Canto debía. El 18 de julio de 1606 debían haberse pagado otros 1,000 pesos; y como no se hizo, al terminar el año Fernández de Toro presentó la escritura respectiva ante el Alcalde Diego de Portugal y pidió la ejecución correspondiente. "En la ciudad de los rreyes, en cinco dias del mes de dyciembre de mill y seiscientos e seis a^{os}, ante don Diego de portugal alcalde hordinario en esta ciudad por su magtad, blas fz. de toro albacea e tenedor de uienes de ant^o de rricardo, difunto, presentó esta escritura y en virtud della pidio Exon. contra las personas e bienes de Franc^o del canto y p^o de salbatierra su fiador por un mill Pessos de a nueue rreales de la prima. paga desta escritura y juró a dios y a la cruz ser el deudor e por pagar y pidio justicia e costas" ³².

Como era de suponer, Pedro de Salvatierra, arrastrado como fiador, expresó su protesta. Para defender su nombre y evitar "costas de bexación y molestias", sin embargo, pagó a Fernández de Toro los mil pesos, más 24 pesos de costas de alguacil, escribano y pregones, más 12 reales de "assiento y saca" de la escritura. El albacea le dio carta de lastro, para que Salvatierra pudiera a su vez repercutir contra el Canto y cobrarle como más le conviniera ³³.

El reclamo, como se ha visto, duró más que la vida del propio Salvatierra. Fallecido éste, y acumulados los reclamos de otros acreedores de del Canto, se nombró como depositario general a Juan Ruiz de Corcuera. Agustina, la hija de Salvatierra, pidió que se pusiera en ella el depósito del taller, porque alegó que con el uso la imprenta se deterioraba. Pero del Canto de inmediato repuso: "ser siniestra y contraria a la verdad lo que en la dicha petición se refiere de que la dicha imprenta se va deteriorando por usar yo della, porq' no solamente no se va disminuyendo ni deteriorando sino antes aumentandose mucho mas, porque despues del dicho deposito se han reformado y hecho de nuevo muchas formas de letras y prensas y emprentas y caxas en que se ponen las letras, y ramas de yerro y estampas de madera y otras muchas cosas y aderentes necesarios a la dicha emprenta de suerte que al presente tiene de mas aumento de valor de quando

³² Harkness, folio 178 v.

³³ Harkness, ffs. 170-172.

se hizo la execución que refiere la parte contraria en mas cantidad de seys mil pesos". Agregó en su favor, y con verdad, "que el uso de la dicha emprenta es muy necesario y conviniente en todo este reyno por no aver otra y sucederse muy de ordinario ymprimirse muchas cosas de grandissima ymportancia al servicio de dios n^o Sor. y su magestad y bien universal de la republica deste Reyno"³⁴.

No obstante, el proceso siguió adelante y el 17 de noviembre de 1612 se embargaron los bienes de del Canto; entre ellos "seis resmas de papel ympressas que los padres de la compañía mandaron hazer"; y sobre todo las "dos prensas con sus letras con sus caxas para ymprimir"³⁵.

Nuevos libros y nuevos impresores

La referencia a los Padres jesuitas se vincula con otro episodio que el año anterior, de 1611, favoreció momentáneamente a del Canto. Había llegado de España el Padre Luis de Valdivia con "una carta de Su Magestad que tiene para los yndios de Chile, la que trae de España, y no hay impresor —decía— si no es Francisco del Canto que está preso por deudas"³⁶. El Padre Valdivia ya había publicado con del Canto su *Arte y gramática general de la Lengua que corre en todo el Reyno de Chile* (Lima 1606) y su *Doctrina christiana y cathecismo en la lengua Allentiac* (Lima 1607); pero en esta oportunidad su urgencia era explicable porque, después de muchos debates en Lima y de su alegato en la propia Corte de Madrid, había logrado que se decidiera detener la guerra contra los indios de Chile.

Sus razones —compartidas por el Virrey Marqués de Montesclaros— se basaban fundamentalmente en que después de sesenta años, sangrientos e inútiles, la lucha ocasionaba gasto y muertes, la represión violenta excitaba a los araucanos y no podía lograrse fruto alguno. Aprobado este criterio por el Rey, y para convencer a los contrarios, el Padre Valdivia, vuelto a Lima, necesitaba un impresor

³⁴ Recurso de Francisco del Canto del 24 de enero de 1612; legajo Harkness, folio 308 r. y v.— Repite casi los mismos términos en otros dos recursos de febrero y marzo.

³⁵ Acta de embargo, del 17 de noviembre de 1612; legajo Harkness, folio 386 r. y v.

³⁶ Harkness, f. 321.

que diera publicidad a la decisión real y a sus razones. Fue así como, a su pedido, se dio libertad a del Canto por unos días para que pudiese trabajar en su casa; quedando como fiadores Diego Damas, Pedro Delgado y el conocido librero Miguel Méndez³⁷. No parece, sin embargo, que se dio mucha comodidad al impresor, si se juzga por los errores tipográficos, la intrusión incorrecta de mayúsculas y la poca limpieza con que apareció el *Compendio de algunas de las muchas y graves razones en que se funda la presente resolución que se ha tomado de cortar la guerra de Chile, haziendola defensiva y señalándole raya; y del poco fundamento que tiene la contraria opinion de proseguir la guerra como hasta aquí se ha seguido*³⁸.

Pero hubo otro episodio de mayor importancia para la historia de las prensas. En 1611 murió en España la Reina Margarita, esposa de Felipe III, y el Virrey del Perú, Don Juan de Mendoza y Luna Marqués de Montesclaros, quiso rendirle un homenaje especial. Recordaba seguramente su ceremoniosa ida a Valencia en 1599, en el séquito de su tío y jefe de la casa familiar el Duque del Infantado, cuando la entonces Archiduquesa llegó de Austria y se realizaron las fiestas de las bodas con el monarca, al mismo tiempo que el Archiduque Alberto llegaba para casarse con la Princesa Isabel Clara Eugenia. Allí comenzó la carrera oficial de Montesclaros, que a poco fue nombrado Asistente de Sevilla, más tarde Virrey de México y luego Virrey del Perú. Por eso la conmemoración dolorosa de la muerte de la joven Reina fue solemne; en la Catedral de Lima se erigió un túmulo imponente; y entre los lamentos poéticos descolló el del propio Virrey, quien escribió un soneto que apareció en Lima sin su firma, pero del que no es difícil identificar la paternidad:

Toma la capa cudicioso toro...

las exequias si Francisco del Canto, a quien se había encomendado hacerlo, estaba preso? En realidad lo que interesaba al Virrey, más que el impresor, eran las prensas. Sabiéndolo, un auto judicial resolvió entregar la imprenta

³⁷ Harkness, f. 322.

³⁸ "En Lima... Por Francisco del Canto. Año de 1611". 4 hojas en folio.
legajo Harkness, f. 405.

ta, "con los aynstrumentos y aderezos a ella tocantes y concernientes", a Pedro de Merchán Calderón, oficial de impresor de del Canto, cuyo nombre aparece por eso inesperadamente al frente de la cuidada *Relación de las exequias q. el excmo. Sr. D. Iuan de mendoza y luna, Marques de Montesclaros, Virrei del Piru hizo en la muerte de la Reina Nuestra S. Doña Margarita* (Lima 1612; en el colofón 1613).

Se aclaran así varios de los problemas bibliográficos que se habían planteado al estudiar la historia de la imprenta en Lima. Merchán Calderón era oficial impresor de del Canto y sólo se acordó darle en depósito la imprenta por un tiempo. Eso explica que después de la *Relación de las exequias*, y hasta 1620, cuando ya había muerto su jefe de entonces, no apareciera de nuevo su nombre en un libro.

El depósito, por otra parte, no duró mucho; porque del Canto, como era de suponerse, reclamó. Dijo que el fiador ofrecido, Juan de Otárola, "escudero de doña agustina de salvatierra... no es abonado pero ni se le conocen bienes algunos y es persona falta de todo crédito"; y que su oficial Pedro Merchán "asimismo es muy probe, y mozo soltero que solamente tiene el jornal que gana en mi casa de la dha. imprenta y la dha. my ymprenta con los moldes destampería y otros ynstrumentos bale mas de diez mil pessos"³⁹. Dos meses después, el 20 de marzo de 1613, libre por la nueva fianza de Miguel Méndez y "por honrra desta semana santa y felicidad de la santa pasqua de Resurreccion", insistió en que se le entregara la imprenta y que el escribano diera fe del "estado que oy tiene, ...atento que el dicho calderon la dexo desamparada y se fue"⁴⁰.

El precio de 10,000 pesos seguramente no era exagerado sino exacto, porque del Canto había acrecentado la imprenta de Ricardo; había "hecho de nuebo muchas formas de letras"; había impreso por primera vez a dos tintas, en rojo y en negro, y con grabados ambiciosos como el que buriló el agustino Francisco Bejarano para las *Exequias* de la Reina Margarita; y hasta pudo prestar sus tipos y matrices para las obras en aimara y romance cas-

³⁹ Recurso de Francisco del Canto del 19 de enero de 1613;

⁴⁰ Legajo Harkness, f. 420.

tellano del Padre Ludovico Bertonio, que aparecieron con Juli como pie de imprenta en 1612. Lo cierto es que la imprenta se le devolvió a del Canto, quien desde 1613 hasta su muerte, ocurrida en 1618, volvió a figurar como único impresor. Después fue sucedido, y ahora ya oficialmente (aparte de algunos libros y hojas de Relaciones de 1619 que llevan los nombres de Francisco Lasso y Melchior de Aguilar), por su discípulo Pedro de Merchán Calderón; al que siguió a su vez Jerónimo de Contreras, emparentado con Soto Alvarado, yerno, como se ha visto, de Pedro de Salvatierra.

Y así las prensas venerables de Antonio Ricardo, traídas desde México y pasadas de mano en mano a los primeros impresores limeños, cumplieron por decenas de años, con penas y trabajos pero también con orgullo y con gloria, su misión precursora de difundir en el tiempo y el espacio la cultura del Perú.

LOS QUIPUS CARACTERISTICAS Y SIGNIFICADO

Cuando los españoles llegaron al Imperio de los Incas encontraron un Estado totalitario de economía planificada y administración pública magníficamente organizada. Sin embargo, los funcionarios a cuyo cargo corría esta administración no eran conocidos con una denominación que significase escribas, como sucedía, por ejemplo, en el antiguo Imperio Faraónico que tantas semejanzas presenta con el del Tahuantinsuyo, sino con el término de quipucamayoc, puesto que el instrumento que empleaban como medio indispensable para su labor burocrática, en vez de ser una escritura gráfica era un ramal de cuerdas anudadas que, por lo mismo, se llamaba quipu o sea nudo.

El uso de las cuerdas con nudos no fue por cierto una exclusividad de los antiguos peruanos pues se ha presentado en muchos otros pueblos, desde los tiempos más remotos hasta la actualidad. La tradición china ha conservado el recuerdo de ellas en la época anterior a la invención de la escritura y su empleo ha subsistido casi hasta nuestros días en poblaciones rurales de organización socio-económica poco desarrollada de la República Popular China, o, algo más al oriente, en las islas Río Kiu, al sur del archipiélago japonés. La práctica de estas cuerdas ha sido observada también en las islas Carolinas, en las Hawai, en algunos distritos montañosos de California, en varios lugares del Africa Occidental e igualmente de Europa, donde ha ido pareja, casi con carácter competidor, con el empleo de los bastones con muescas.

Los grandes analistas del origen y evolución de la escritura, al estudiar en todo el mundo, tanto los basto-

nes con muescas como las cuerdas con nudos, han llegado a la conclusión de que nos encontramos frente a una de las primeras manifestaciones del uso de los signos como medio de expresión permanente, o sea con carácter de registro; en otras palabras, con un instrumento nemotécnico de tipo individual o, a lo más, cuando existe algún convencionalismo para la interpretación de los signos, con un sistema embrionario de escritura.

Esta opinión fue aplicada, como lógica deducción, a los quipus del Tahuantinsuyo, que, por tal motivo, fueron considerados por mucho tiempo como simples medios de contabilidad, cuyo valor expresivo es casi exclusivamente numeral. De semejante manera de juzgar se hizo portavoz, en el siglo pasado, el viajero Jorge Squier al afirmar rotundamente que "los quipus eran a lo sumo recursos nemotécnicos, auxiliares de la memoria, comparables al almanaque de muescas de Robinson Crusoe o a la cuenta en palotes de un mozo de cervecería analfabeto".

Sin embargo, todos aquellos que compartieron la opinión de Squier no repararon que incurrían en una flagrante contradicción al admitir para el Perú precolombino, por un lado el adelanto cultural asombroso y la estructura estatal altamente funcional y, por el otro, el incipiente desarrollo de los medios que fijan el lenguaje para una comunicación a través del tiempo y del espacio.

Es por esto que no es posible comparar el quipu incaico con ningún otro sistema de cuerdas anudadas hasta ahora conocido, como muy bien lo admite el historiador de la escritura Marcel Cohen, cuando sostiene que "el único ejemplo de Estado que mantenía una administración sin poseer una escritura es el de los Incas, quienes *habían desarrollado enormemente* el sistema de cordones con nudos".

Al leer estos conceptos de un escritor contemporáneo, acuden a la memoria los juicios y opiniones de antiguos autores que tuvieron la oportunidad de observar el manejo de los quipus por los propios indígenas, en tiempos inmediatos a la conquista del Perú, tales como, por ejemplo, Fray Domingo de Santo Tomás y el Padre Martín de Murúa. El primero manifiesta que "no tenían los indios letras ni caracteres para escribir ni manifestar sus conceptos y antigüedades, sino hacíanlo por una *nueva* e ingeniosa manera de ciertas cuerdas y señales que usaban y

usan". El segundo opina, a su vez, que "todo lo que se puede sacar de los libros, se sacaba de los quipus", y, concluye expresando que "cómo fuese esto yo no lo entiendo ni lo sé", afirmación en concordancia, entre otras, con la de un documento inédito del siglo XVIII (1725) sobre idolatrías, consultado por el autor de este artículo en el Archivo Arzobispal de Lima y que dice lo siguiente: "Andaba este indio siempre cargado con un quipu de cordeles por el cual conocía a todos los de su panaca y sabía por el dicho quipu las personas que debían mitas, sus nombres, estados y los ganados y haciendas que tenía cada uno, *pero no se sabe con qué ciencia lo sabía*".

Interesante es, sobre todo, este último dato de que "no se sabe con qué ciencia lo sabía", concorde, como dijimos, con lo sostenido por Murúa, y que pone de manifiesto cómo, no obstante estar presenciando el uso de los quipus, los europeos no lograron penetrar jamás el secreto de este maravilloso instrumento de los incas, cuya invención es posible identificarla, más que con la de los burdos cordeles de nudos o los bastones de muescas de otras partes del mundo, con la de cualquier sistema perfeccionado de escritura.

El quipu de los cronistas

Los quipus llamaron poderosamente y desde el primer momento, la atención de los conquistadores del Perú. De ellos habla Hernando Pizarro en su Carta a la Audiencia de Panamá (1533), que contiene el relato del viaje de Cajamarca a Pachacamac, durante el cual observó su empleo para el recuento de lo que ingresaba y salía de los depósitos y la estadística del ejército. Empero, es Cieza de León, considerado uno de los más veraces cronistas del Perú, quien presenta la primera descripción detallada del quipu y señala sus funciones. Le siguieron en esta tarea informativa, precisando y completando datos, los más importantes cronistas, entre los cuales cabe mencionar Cabello de Balboa, Acosta, Murúa, Garcilaso, Poma de Ayala, Anello Oliva, Montesinos, Cobo y Calancha. De esta manera fue constituyéndose la base de lo que podríamos considerar el aspecto erudito de la investigación de los quipus, o sea el conjunto de conocimientos que se pueden adquirir mediante la consulta, metódica y hermenéutica, de las crónicas, escritas tanto por los testigos pre-

senciales de la caída del Imperio Incaico como por aquellos que vivieron en épocas inmediatas posteriores y cuando aún persistía entre los indígenas la memoria de sus antiguos fastos y costumbres.

Con las crónicas se tiene una fuente de noticias indudablemente valiosa, pero que, por sí sola, no satisface las exigencias de una investigación científica, pues, si bien proporciona la idea del quipu y de sus usos, no contiene el material informativo suficiente para llegar a saber con precisión cómo fue realmente el sistema de cordeles anudados de los antiguos peruanos, y, sobre todo, cuáles fueron los auténticos alcances de su capacidad expresiva. En otras palabras, esta fuente no puede ser empleada con exclusividad en el estudio científico de los quipus.

El quipu en la ficción

Existe la posibilidad de que algunos cronistas tardíos no fueran del todo sinceros cuando afirmaron que sus noticias las habían obtenido consultando, a través de sabios quipucamayos, antiguos quipus históricos. De ser cierta esta hipótesis, con tales cronistas se iniciaría una tendencia que se caracteriza por el predominio de la fantasía y que dio lugar a la creación de lo que podríamos llamar "quipus apócrifos", como los que imaginó la literata francesa del siglo XVIII, Francisca de Graffigny, la cual quiso dar a entender, en su novela *"Cartas de una Peruana"*, que las misivas que su protagonista, una hermosa princesa incaica, enviaba a su prometido, heredero del trono de los Incas, habían sido escritas nada menos que en quipus. Esta novela epistolar provocó una famosa polémica acerca de la posibilidad de escribir empleando los quipus peruanos en vez de las letras. Entusiasta defensor de esta tesis fue un académico italiano, Sangro de San Severo, autor, en 1751, de una *"Apología de los quipus"*.

Esta tendencia fantaseadora se acentuó en el siglo pasado y asumió manifestaciones aún más peligrosas pues las nuevas publicaciones, abandonando el ropaje novelesco, se revistieron de una aparente seriedad, puesto que su contenido era, según se pretendía, el resultado de la consulta de quipus interpretados con la ayuda de una clave, conocida, por supuesto, únicamente por los propios autores. Tal es el caso del *"Prospecto de Quipola o expli-*

cación de los quipus" publicado en Londres en 1872 por J. Phair, que sembró dudas y también vanas esperanzas, como las de Mariano de Rivero, quien tuvo la ilusión de que gracias a la Quipola se lograría descifrar todos los quipus del Perú.

Estos quipus, producto de fantasías novelescas, se identifican con los quipus falsificados, de los cuales se tiene el prototipo en el ejemplar que se exhibió, junto con otros objetos arqueológicos, en la Exposición de Filadelfia de 1876, publicándose por primera vez en la revista "*La Nature*" del mismo año.

Es evidente que estos quipus apócrifos, al igual, por supuesto, que los ejemplares falsificados, no pueden constituir fuente de consulta y, menos aún, ser presentados como testimonios de especulaciones científicas.

El quipu etnológico

A fines del siglo pasado, el gran arqueólogo Max Uhle recogió cerca del lago Titicaca, dos quipus empleados por los pastores para el recuento de ganado. Uno de ellos, procedente de Challa, lo remitió al Profesor Bastian, de Berlín, quien lo publicó en sus "*Noticias Etnográficas*" de 1895. El segundo lo estudió el mismo Uhle describiéndolo en un folleto de 1897 titulado "*Un moderno quipu de Cutusuma, Bolivia*". Algunos años después (1907), Enrique de Guimaraes presentó en la "*Revista Histórica*" de Lima, otro quipu de la misma especie, confeccionado por un pastor de Santiago de Chuco para llevar la cuenta de sus animales.

Desde aquella época, pocos han sido los investigadores que se han ocupado seriamente del quipu etnológico. Sin embargo, es preciso recordar a Oscar Núñez del Prado y sus acuciosas descripciones de ejemplares de la región de Paucartambo, descripciones enriquecidas con datos obtenidos de los pastores que los confeccionaron. Igual procedimiento siguió, por esa misma época (1952), Froilán Soto Flores para el análisis de otros dos quipus modernos de Laramarca, en el Departamento de Huancaavelica.

No obstante ser tan escasas estas descripciones, ellas son más que suficientes, no tanto para enterarnos de la

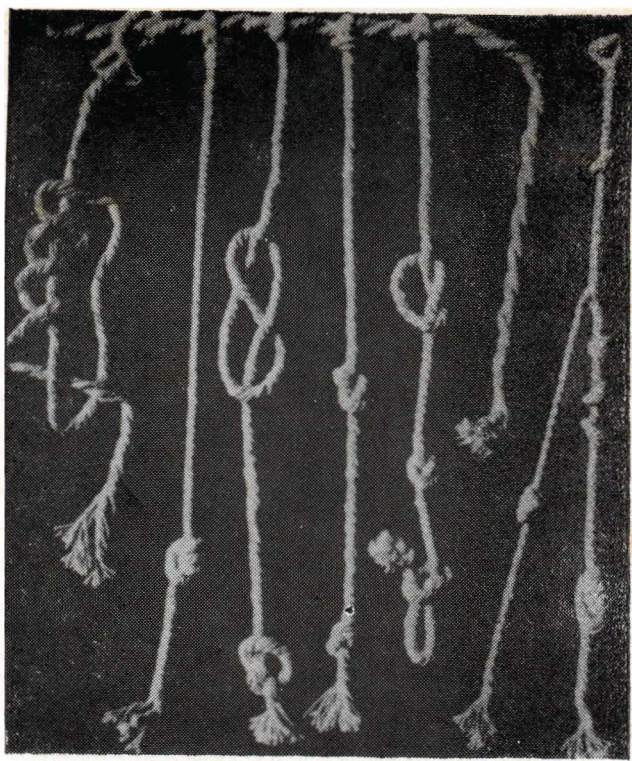
existencia del quipu en la actualidad, pues su uso lo encontramos señalado a cada paso en las obras que tratan de la vida en las comunidades indígenas, sino más bien para comprobar el carácter de primitivismo que manifiesta el quipu de nuestros días. Esta es una opinión que juzgamos necesario dejar claramente establecida porque muy a menudo se suele afirmar que es posible llegar a un cabal conocimiento del quipu antiguo a través de mejores estudios del quipu etnológico. Discrepamos en absoluto con este planteamiento, porque creemos que los quipus actuales, si bien pueden considerarse como supervivencia de los antiguos, han degenerado en tal forma que ingresaron, desde hace tiempo, a la categoría de esos simples artefactos formados por las cuerdas anudadas que usan los pueblos primitivos y a los cuales nos hemos referido al inicio de este artículo.

Es incontrovertible que el quipu de los tiempos incaicos logró prolongarse, conservando muchas de sus altas calidades, a lo largo del virreinato, porque subsistieron los quipucamayos, representados no sólo por esos indios ladinos que adoptaron tal denominación al integrar los consejos comunales indígenas, sino también por auténticos quipucamayos que manejaban sus propios quipus en vez de la pluma y el papel, como lo prueba el documento de 1725 anteriormente citado. Sin embargo, la técnica de su empleo no debía haber trascendido demasiado, dado que, en poco tiempo, quizá desde el inicio de la pasada centuria, desapareció totalmente. Por ende no creemos que la fuente etnográfica logre auxiliarnos por modo valedero en el proceso de descifrar los quipus incaicos.

El quipu arqueológico

Es a todas luces evidente que no se puede pretender llegar al conocimiento de los quipus sin haber estudiado y manejado ejemplares de los mismos. Empero, una vasta parte de la producción bibliográfica sobre el tema adolece de esta deficiencia: la tendencia ha sido, por lo general, hablar de los quipus basándose únicamente en los datos de los cronistas.

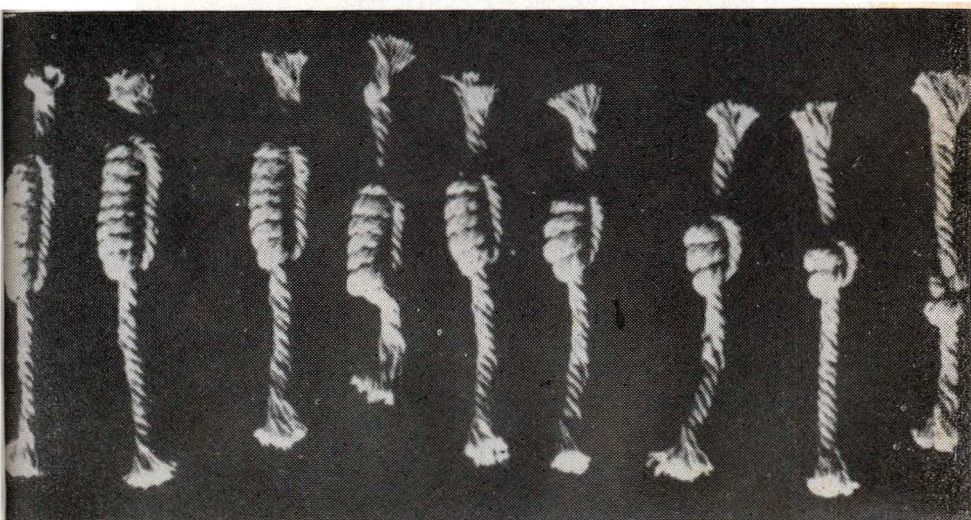
Para realizar una investigación proficua, es preciso no descuidar la consulta de la fuente monumental, que, en el caso de los quipus, es precisamente la más importante y



Cuerdas 1ª y 2ª: nudo compuesto.

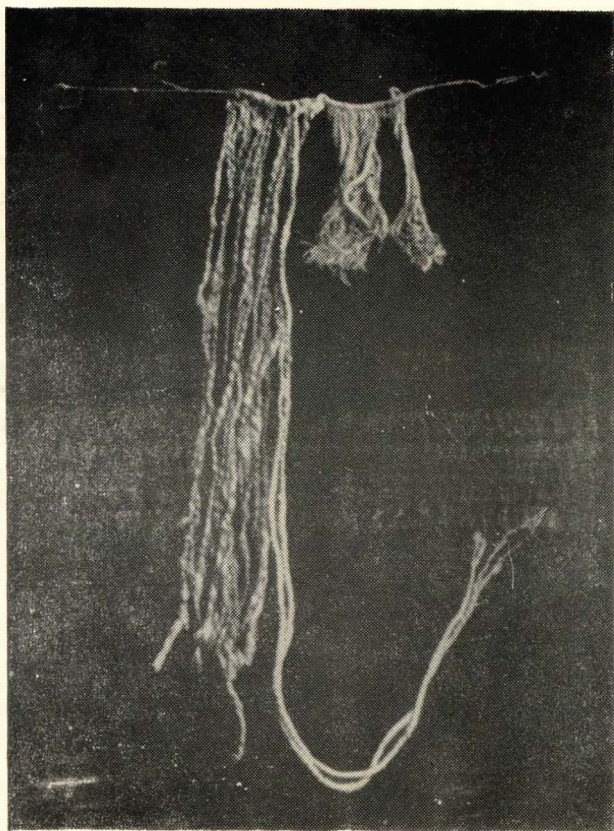
Cuerdas 3ª y 4ª: nudo flamenco.

*Cuerda 5ª: nudo simple y nudo a medio hacer.
La última cuerda presenta una colgante con su
cuerda subsidiaria.*

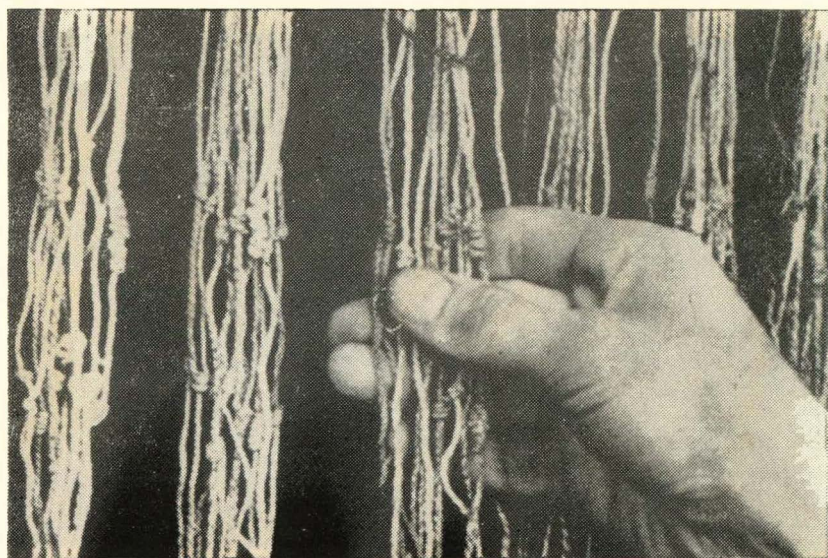


Los números 2 a 9 expresados con nudos compuestos de dos a nueve vueltas.

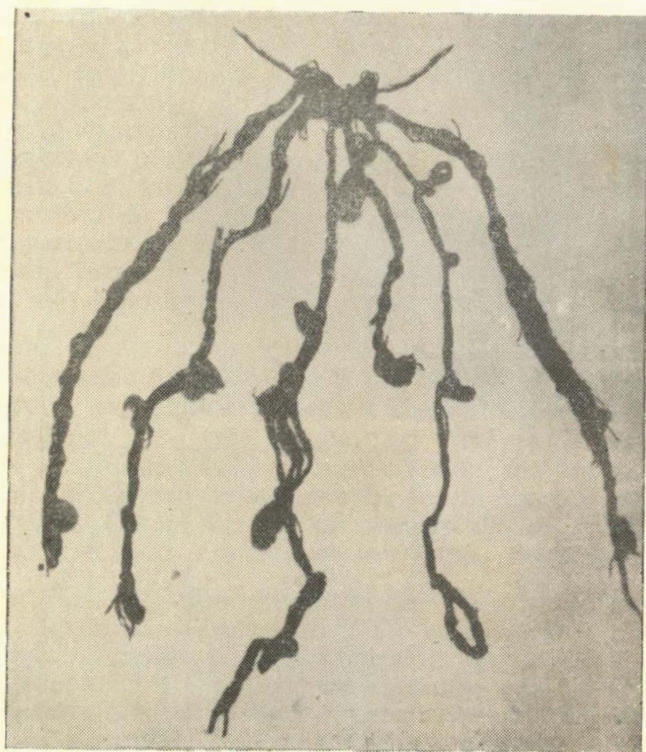
UNMSM-CEDOC



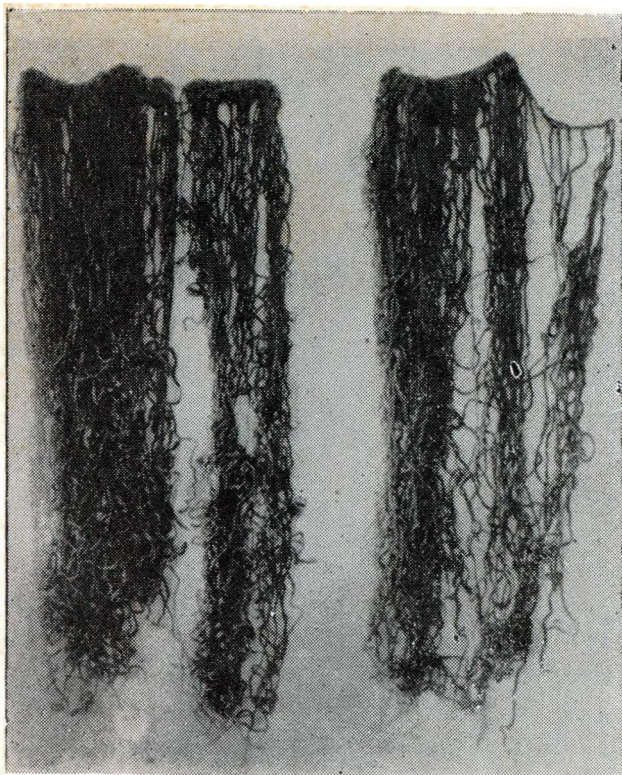
Un quipu sin nudos y con varias colgantes cortadas.



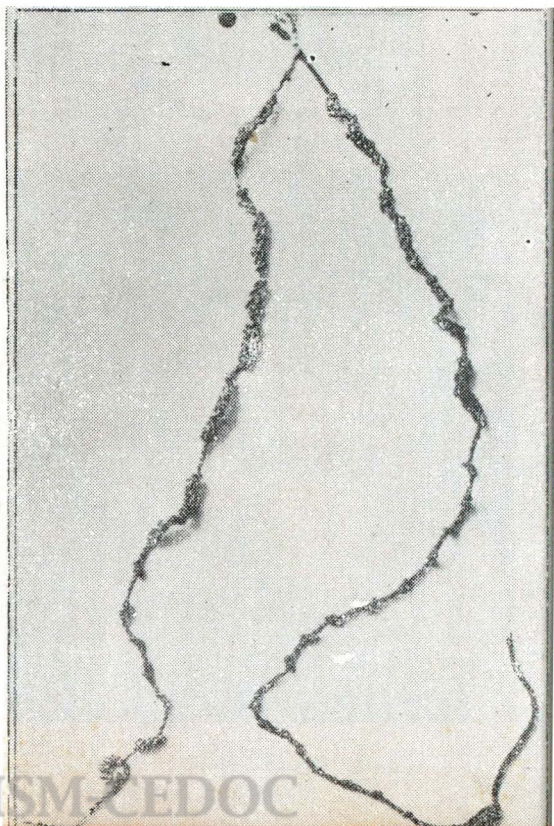
*Quipu, cuyas colgantes aparecen espaciadas, por grupos.
Muestra sucesivos nudos dobles.*



*Quipu encontrado en Ancón. Sus características son:
el engrosamiento de las cuerdas de nudo a nudo y
el largo de la 5ª colgante que encierra tres nudos
simples.*



Quipu de Ica, cuyas cuerdas transversales están formadas por el tejido de las puntas de las cuerdas colgantes.



Quipu moderno de Angasmarca

primaria. Pero, para poder realizar trabajos a base de la fuente monumental fue necesario esperar el nacimiento de la ciencia arqueológica peruana, lo que ocurrió en la segunda mitad del siglo pasado. Fue justamente uno de los precursores de las investigaciones arqueológicas en el Perú, J.J. Tschudi, quien presentó por primera vez (1846) una descripción con el dibujo de un auténtico quipu antiguo, ubicado cerca del templo de Pachacamac. Desgraciadamente, la publicación de Tschudi no encontró eco ni imitadores a lo largo de muchos años, o sea hasta 1923 en que apareció la descripción del primer conjunto de ejemplares presentada por Leland Locke, considerado con justicia el iniciador del estudio científico de los quipus. La obra de Locke se titula *"El quipu antiguo o registro peruano de nudos"* y el material de investigación empleado proviene, en su mayoría (unos 40 ejemplares), de un solo repositorio, el Museo de Historia Natural de Nueva York.

Pocos años después (1925), se editó el segundo grupo de quipus, estudiados por el sabio etnólogo sueco E. Nordenskiöld. Se trata de catorce ejemplares pertenecientes a varias colecciones, especialmente de los Museos de Berlín y Munich, analizados en dos obras, tan citadas como la de Leland Locke, *"El secreto de los quipus"* y *"Cálculo con años y meses en los quipus peruanos"*.

En 1928, el profesor italiano Lidio Cipriani, presentó al XXII Congreso Internacional de Americanistas un trabajo en que expuso dos ejemplares de quipus del Museo de Antropología y Etnología de Florencia que ofrecen características algo diversas de las corrientes. Transcurridos unos diez años y por un período que va de 1937 a 1941, el historiador argentino Andrés R. Altieri estudió doce quipus pertenecientes al Instituto de Antropología de la Universidad de Tucumán y a una colección particular de Buenos Aires. Posteriormente (1951 y 1965) aparecieron los seis ejemplares de la colección Radicati y, últimamente (1972), los nueve quipus del "Museo del Indio Americano" de Nueva York y de la Universidad de Oxford, ilustrados por los investigadores María y Roberto Ascher.

Si hacemos el recuento de estas descripciones, podemos concluir, con los señores Ascher en su libro *"Números y relaciones de los antiguos quipus andinos"*, que ac-

tualmente sólo disponemos de 54 que es posible considerar valederas, o sea realizadas con minuciosidad y rigurosidad científica, pues, si bien es cierto que Leland Locke estudió más de 40 ejemplares, únicamente algunas de sus exposiciones revisten este carácter.

Como se observa, el material disponible de lo que se llama el quipu arqueológico es todavía muy reducido y, sensiblemente el proceso descriptivo es lento, no sólo por ser de carácter muy laborioso sino por lo difícil que resulta conseguir ejemplares aprovechables de quipus auténticos. Es éste un monumento que, a diferencia de la cerámica, se ubica poco en las tumbas precolombinas; además, la obra destructora del tiempo y la acción de la humedad y la lluvia, especialmente en la Sierra, han contribuido enormemente a convertir en inservibles los pocos ejemplares descubiertos en las excavaciones. Es por esto que todos los quipus que han sido descritos proceden de entierros de regiones de la costa, particularmente de Nazca e Ica, donde el ambiente seco del suelo favoreció la conservación. En cuanto al historial de estos quipus es, a menudo, inseguro por haber efectuado el hallazgo los huaqueros, lo que impide determinar con certeza la antigüedad para saber si el quipu es exclusivo del período inca o puede remontarse a tiempos anteriores.

Caracteres externos de los quipus

Quienes han tenido ocasión de ver un quipu o, simplemente, una fotografía del mismo, han podido notar que se trata de una cuerda bastante gruesa de la que cuelgan, a manera de franja con flecos, cuerdecitas más pequeñas, sobre las cuales se distinguen varios nudos; quienes han tenido, además, la posibilidad de examinar de cerca algunos ejemplares, habrán igualmente comprobado que, tanto la cuerda principal, llamada también transversal, como sus colgantes, son a menudo de diferentes colores y los nudos no tienen todos la misma forma y tamaño.

Las cuerdas del quipu son, generalmente, de lana o de algodón, están confeccionadas mediante el sistema del retorcido derecho, aunque se manifiesta a veces también la forma sinistrogira, y su longitud varía, para la cuerda principal, de "un pie y medio", como dice Garcilaso, hasta varios metros y, para las colgantes, de 40 a 60 centímetros, si bien las hay más cortas, de 10 a 20 centímetros.

Además de las cuerdas colgantes, muchos quipus presentan otras que han sido denominadas auxiliares o subsidiarias, puesto que no están atadas a la cuerda transversal sino a una cuerda colgante, pudiéndose incluir dentro de este tipo también aquellas que, a su vez, dependen de una subsidiaria y que, por esto, serían de segundo y hasta de tercer orden. En esta clase de cuerdas auxiliares repararon ya los mismos cronistas, que las definieron "como hijuelas de las otras".

En cuanto a los nudos, que representan uno de los aspectos más característicos del quipu, pues su nombre ha servido precisamente para definir el instrumento, aparecen, a veces, en la cuerda transversal, pero lo más común es que se encuentren en las cuerdas colgantes y en las subsidiarias. Se reconocen normalmente tres tipos: 1º, el simple, que es un nudo normal; 2º, el compuesto, que Garcilaso define como "a manera de los ñudos que se dan en el cordón de San Francisco", que está formado por vueltas de la cuerda en forma de espirales que van de dos a nueve; y 3º, el flamenco, que ha sido llamado también "nudo doble o en ocho" porque parece ser como dos nudos en uno o representar, mediante la trayectoria de la cuerda, la cifra ocho. La colocación de estos tres tipos de nudos se presenta, por lo general, de la siguiente manera: los nudos compuesto y flamenco se ubican en la parte inferior de la cuerda, no apareciendo nunca, en la misma cuerda, más de uno al mismo tiempo; en cambio, los nudos simples están en las partes mediana y superior de los cordeles, ya sea en forma individual o bien en agrupaciones apretadas que nunca superan el número nueve.

Por lo que toca a los colores, predominan, con gran variedad de tonos, el blanco, el azul, el amarillo, el rojo, el negro, el verde, el gris y, más que todo, el castaño. Ellos se distribuyen: 1º, un solo color para toda la cuerda; 2º, dos para una misma cuerda, o sea un color que tiñe un torzal y otro que tiñe el otro torzal; 3º, dos colores también para la misma cuerda, pero mezclados, dentro de cada uno de los torzales, mediante hilos de diferente coloración, método que ha sido llamado de "jaspeado" o de "hilos en la cuerda"; 4º, dos y hasta tres colores en la misma cuerda, colocados por altura, o sea en la parte superior, en la central y en la inferior. De acuerdo con esta distribución, las combinaciones de los colores son

muy abundantes, habiéndose registrado hasta diecisiete en un mismo ejemplar.

Las interpretaciones de los quipus

Hasta ahora tres tesis han pretendido explicar la finalidad de los quipus. La primera es la del significado estrictamente numeral con fines estadísticos, sustentada por la mayoría de los estudiosos y que tiene su mejor representante en Leland Locke. Corresponde ella a la idea expuesta por Garcilaso de que "con el nudo se indica el número y con el color la cosa". El quipu numeral descansa en el sistema decimal, expresando los nudos de abajo las unidades y los de arriba las cantidades mayores. Los nudos flamencos se empleaban para el número uno; los nudos compuestos para las unidades de la primera decena, dos a nueve según las vueltas en espiral; y los nudos simples que, al formar grupos, nunca pasan de nueve, las decenas, las centenas y los millares.

La segunda tesis, expuesta por E. Nordenskiöld, parte de la hipótesis de que los quipus de las tumbas, que son los únicos que han llegado hasta nosotros, expresan, por ser instrumentos mágicos, números relacionados con prácticas adivinatorias y con cálculos astronómicos.

La tercera opinión corresponde a la tesis del "valor extranumeral" que atribuye al quipu una función más amplia que la finalidad estadística y el discutible propósito mágico. Dicha tesis ha tenido, desde hace tiempo, partidarios entusiastas que, interpretando a su manera las referencias de los cronistas, llegaron a comparar los quipus hasta con la misma escritura alfabética. Felizmente, en estos últimos años, gracias a la investigación basada en el quipu arqueológico, se ha logrado plantear de una manera científica la teoría extranumeral. Siguiendo esta corriente, el autor del presente artículo ha tratado, en una de sus recientes publicaciones, demostrar que la clave para descifrar los quipus extranumerales es posible encontrarla en la "seriación" o sea en la agrupación de las cuerdas colgantes por distancia y por color, y, también en el extraño "paralelismo" que se advierte en la distribución, largo y grueso de los cordeles, y, sobre todo, en las anudaciones.

Quilca y quipu

Según piensan algunos, es probable que los quipus extranumerales sean una modalidad de la quilca o quelca, sistema de escritura de los antiguos peruanos consistente en rayas de colores, trazadas sobre bastones o tablas de madera.

Esta escritura es mencionada por los cronistas, como, por ejemplo, Santa Cruz Pachacuti, quien indica claramente que el Inca Tupac Yupanqui mandó a “un visitador general de tierras y pastos, dándole su comisión en rayas de palo pintado”. Por otro lado, las crónicas que hablan del testamento de Huayna Capac, relacionan la quilca con el quipu: esto ocurre con una información de Cabello de Balboa, según la cual el Inca, después de haber hecho su testamento, “tomando un largo bastón o especie de cayado y dibujando en él rayas de diversos colores, lo confió al quipucamayó notario, que hizo quipu”. Posteriormente, continúa el cronista, “después de haberse embalsamado el cuerpo del Inca, se reunieron los albaceas y el notario y estudiaron con atención el significado del quipu para dar cumplimiento a la voluntad del soberano”, voluntad que, adviértase bien, éste había expresado (con las rayas de colores del báculo, convertidas luego por el quipucamayó en cordeles de quipu), mediante ideas que no eran, por cierto, numerales, como la de disponer el traslado de su cadáver al Cuzco o señalar por sucesor en el trono a su hijo Ninan Cuyuchic.

Esta cita de Cabello de Balboa debe servir de aliento a los partidarios de la tesis del quipu extranumeral para que, a través de un estudio más profundo del material arqueológico, lleguen a presentar, un día no muy lejano, la demostración de que la quilca y el quipu son dos modalidades de un mismo sistema de escritura de tipo lineal, cuya clave es, seguramente, mucho más sencilla de lo que imaginamos. Con ello quedaría revelado uno de los secretos más inquietantes del antiguo Perú.

LA PASION RACIONALISTA ANDINA (*)

La Pacha ka, fundamento cosmogónico y unidad administrativa del Estado Inka.

"La vida crea el orden, pero el orden no crea la vida".

Antoine de Saint-Exupéry
(Carta a un rehén)

Ancha ñawpa pacha llantuq tuta Pacha karan: nispa. Chay tuta yachachi manan p'unchawpis karanchu, manan killapis, minapis, mana ima imapis k'anchaypis karanchu nispa. Chaysi tutayan raqraq tuta Pacha karan ñawpa pachas, hinaspa nispan nin chaymantari...¹

Así comenzaría probablemente el mito de creación que los *qhapaqkuna* cusqueños que acudían a visitar a

(*) El presente trabajo constituye un capítulo de la tesis doctoral presentada en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos en 1972, bajo el título *Estructura y función en la Cultura Andina. Fase Inka*. Para la presente publicación ha sido escrito nuevamente, conservándose de su forma original sólo las ideas básicas y agregándose, por razones de claridad, algunas características del sistema de parentesco andino, tema que originalmente se analiza en otro capítulo. Los diagramas e ilustraciones corresponden al texto, en su forma actual.

El autor agradece al arqueólogo Dr. Rogger Ravines Sánchez, quien le proporcionó valiosos datos; al antropólogo Dr. César Fonseca Martel que autorizó la reproducción de los *mañay* de Chawpi Waranga y a la Srta. Teodolinda Cuzcano Sánchez, que tuvo a su cuidado el mecanografiar los originales.

¹ En tiempo muy antiguo el Universo era noche oscura, dice.

Esa creación oscura sin día ni sol no tenía luna, ni fuego, ni cosa alguna que alumbrase, dice. Y así era noche oscura el Universo en el tiempo, así dice. Y entonces...

la *ñust'a* Añas Qollqe en su casa de Qarmenka, refirieron a Juan de Betanzos con anterioridad a 1551, mito con que el cronista inicia su *Suma y Narración* (1968:9).

En aquel tiempo de la creación sin luz, *tuta yachachi* como la denomina Pachakuti Sallqamaywa (1613), el Universo estaba poblado de "gigantes diformes" dice Sarmiento (1751), quien proporciona una versión, igualmente resumida, del mismo mito (1965:207). Esos gigantes son los *Hap'i ñuñi* (los que cogen las mamas de las mujeres) de acuerdo a Pachakuti Sallqamaywa (1968:283), *Hap'i nunu* según la grafía de Waman Poma (1913) más cabe señalar que el autor de la *Nueva Coronica* sustituye frecuentemente el signo ñ por n.

Waman Poma, en la *Primera Edad de Indios* (1936: 48 ss.) hace coexistir a los *Hap'i ñuñukuna* con los Wari Wiraqocha *runakuna*, humanidad del primitivo Wiraqocha, en su necesidad de cristianizar los mitos y cosmogonía andinas y probar, así, que los "indios" son descendientes de Noé y, consecuentemente, intuyeron la existencia del dios cristiano lo cual los convierte en casi cristianos, es decir humanos, o casi tan humanos como los conquistadores. Idéntica preocupación tiene su contemporáneo Pachakuti Sallqamaywa, que se esfuerza por adaptarse a una situación de cambios sociales y culturales sin precedentes.

Con los datos dispersos en las informaciones que escucharon Betanzos (1551), Sarmiento (1571), Pachakuti Sallqamaywa (1613), Waman Poma (1613) y aún Cieza (1550), quien los consigna bajo la vaga referencia de "antiguamente" (1947:389), es posible concebir la creación sin luz, *tuta yachachi*, como un universo poblado de animales silvestres: *atoq*, *ukumari*, *otorongo*, *puma*, *luychu*² y el mítico Amaru, la ofidiforme divinidad de las aguas mediterráneas (Waman Poma: 1936:50); entre las tinieblas se mueven los *Hap'i ñuñukuna*, gigantes sin dios ni ley, incapaces de realizar trabajo alguno, ni de organizarse socialmente, conviviendo en pequeños grupos aislados, sexualmente promiscuos, manteniendo relaciones con sus propias madres e hijas, mujeres, todas ellas, bíparas pues que "parían macho y hembra" como dice

² Zorro, oso andino, tigrillo, puma, venado, según la versión de Waman Poma (1936:50).

Waman Poma (1936:99) símbolo andino prehispánico de las relaciones incestuosas.

Cuando se cumple el ciclo de esta creación, a la que Waman Poma asigna ochocientos años (Cf.:54), indudablemente años solares, *inti wata* de cien años cada uno. Wiraqocha destruye a esta primigenia humanidad, *pagarimuy runakuna*, aparece en su aspecto solar. En algunas versiones del folclore contemporáneo, se menciona un solo sol, en otras tres y en otras cuatro soles que surgen simultáneamente en el firmamento. Debe entenderse que, cuando se hace referencia a cuatro soles, Wiraqocha se halla incluido entre ellos bajo su aspecto heliomorfo en tanto que, cuando se hace mención a tres soles únicamente, se menciona a sus tres acompañantes siendo implícita la presencia de Wiraqocha.

En el *Pacha kuti* "las montañas se derrumban" (Mendizábal: 1965:65-66) y los *Hap'i ñuñukuna* se convierten en piedras (Betanzos: 1968:9; Sarmiento: 1965:207). Restos fósiles de la fauna miocénica o pliocénica como la "canilla" que viera Cieza en Punta Santa Elena (1947:405) o aquellos que menciona el P. Arriaga al referirse a los Wari, primeros pobladores que fueron gigantes: "y es cierto que lo fueron y se hallan huesos de disforme e increíble grandeza que quien no los ve ni los toca no lo creerá porque se muestra por la proporción de los huesos haber sido seis tantos mayores que los hombres de ahora" (1968:202). Ellos confirman, para el hombre andino prehispánico, la versión del mito.

Mas, no todos los *Hap'i ñuñukuna* son aniquilados. Cierta número de ellos logra cavar la tierra buscando refugio y ennegrecidos, disecados, encogidos por la luz y el calor de la hecatombe, continúan viviendo hasta nuestros días como aseguran los relatos folklóricos (Morote: 1951:107; Núñez del Prado: 1957:4-5; Mendizábal: 1966:65). Hoy se les conoce con el nombre genérico de *machu* y *paya* (viejo y vieja) pero también *mallki*, aún *wari*, y se les identifica con los cadáveres disecados, impropriamente denominados momias, que se encuentran en las tumbas prehispánicas, *pukutu*, *chulpa*, *wak'a*. Su mundo continúa siendo el de las tinieblas cuando no el de la luz no solar. Salen a la superficie de la tierra en el momento en que las montañas se iluminan con los reflejos del crepúsculo, en el *wañu killa* y también en el *pura killa* (novilunio y ple-

nilunio) y durante los eclipses solares. Sus relaciones con la humanidad actual son de evitamiento si bien existe una tácita exigencia de tributo consistente en ofrendas de hojas de coca, alcohol de caña y tabaco cuando se trata del *machu* o dulces, galletas y flores si de la *paya*, que se dejan en lugares apropiados cuando se debe transitar por los parajes donde residen los *machu* y las *payakuna*. También cuando se caza a los animales que son de su universo, como el *yuthu* (perdiz) que es su gallina (Morote: 1951:116).

Tanto la *paya* como el *machu* mantendrán relaciones sexuales durante el sueño con los jóvenes y las muchachas, o mujeres, que por ignorancia o imprudencia se queden dormidos en los parajes donde viven estos seres; como consecuencia de estas relaciones los varones mueren por llagas corporales incurables y las mujeres a causa de hemorragias durante el parto, imposible, del hijo del *machu*. Cuando las criaturas duermen en lugares donde vive el *machu* será también su víctima pues el *machu* le absorbe la vitalidad, pero en el caso de criaturas el *machu* perfirirá el pan que se deje junto al niño durmiente, o le devolverá el principio vital, el "ánimo", si recibe las ofrendas adecuadas (Cf.: Morote: 1951:107-192-193; Loayza: 56-57; Mendizábal: 1964:96-98).

En medio de las tinieblas que sobrevienen al ocaso de los *Hap'i ñuñukuna*, Qon Titi Wiraqocha³ dios proteiforme, toma el aspecto mustelidiforme de *titi* (*Lutra lutra*) y desciende del *Hanaq Pacha*, el universo de arriba, a la más grande de las islas del lago Titicaca, isla que conserva hasta hoy el topónimo de *Titi qaca* (roca del titi), y que Squier visitara en 1853. Squier levanta los planos y describe los restos de los adoratorios; el principal, dice erróneamente, dedicado al Sol (1947:178 ss.) y hace referencia al mito de creación sin mayores aclaraciones. Escrib: "la tradición insiste en que antiguamente se veía de noche un tigre o puma en la cresta de Titicaca, que llevaba en la cabeza un gran carbunclo o rubí, cuya luz destellaba por todo el lago en toda la extensión del Collao" (1974:179).⁴

³ Betanzos escribe *titi*, pero Jiménez de la Espada corrige, indebidamente, *Ticsi*.

⁴ Es creencia, en el sur del Perú al menos, que las gatas de pelaje blanco, negro y rojo (color de pelaje genéticamente ligado al sexo y que no se da en los machos de la especie), tienen dentro

Desde su roca, Titi, el de los luminosos ojos fosforescentes, crea el sol, la luna y las estrellas; luego, metamorfoseado en su aspecto humano, vestido de blanco *unku*, Qon Titi Wiraqocha Pacha Yachaci, creador del universo, los pinta de colores, los divide en grupos a los que denomina con los gentilicios de las etnias que serán históricas, les nombra sus *kuraqkuna*, y les da la orden de ir al *Uqhu Pacha*, el universo de adentro con la indicación de que se hagan presentes en el lugar en que esuchen que se llama a su respectiva etnia. La nueva humanidad, que pertenece a la creación de la luz y del fuego, ingresa al *Uqhu Pacha* por la gran *paqarina* que es el lago Tititaca.⁵

Durante su creación, Wiraqocha no está solo. Lo acompañan tres *kamayoq* del *Hanaq Pacha*. Después de dividir el universo en cuatro *suyukuna* (suyu es el subconjunto no vacío de un conjunto universal), Qon Titi Wiraqocha dispone que uno de los *kamayoqkuna*, en realidad un *suyuyuq Apu*, vaya por el Anti suyu (este), el otro por el Kunti suyu, (oeste) y el tercero por el Qolla suyu (sur), mientras el propio Wiraqocha irá por el Chinchay suyu (norte).

Sarmiento (1571) recogió o recordó, únicamente, el nombre de *Suyuyuq Apu* que se dirigió al Qolla suyu, Tawa Paqa, que se embarca en una *wanpu* hacia el río hoy llamado Desaguadero, pero no habiendo entendido el mito, Sarmiento convierte a Tawa Paqa en rebelde que, por castigo, es embarcado en una balsa, *tutura wanpu*, que desaparece en el Desaguadero. Garcilaso Inka de la Vega por ser entonces muchacho no llegó a comprender el mito que le relataron sus parientes maternos, y de allí que le pareciesen “fábulas mal ordenadas”, confunde a Wiraqocha con Manku Qhapaq y a Tawa Paqa le da el nombre de Qolla; al *Suyuyuq Apu* que se dirigió al Anti suyu le da el nombre de Tukay y al que se dirigió al Kunti suyu, Pinawa. A todos ellos los convierte en “reyes” y, sus informantes, asegura, “no saben decir qué fue de ellos” (1963:

de la cabeza un rubí o carbunclo. Para obtener el rubí se debe introducir al animal vivo en una olla de cerámica, cubrirla con un *p'uku* (plato de cerámica) y colocarlo sobre el fuego. No se han recogido referencias de que la práctica se lleve a cabo.

⁵ En los documentos coloniales del siglo XVI figura con el nombre de “laguna de chucuito”, que se conservó hasta el siglo XIX. José de Acosta (1590) escribe, sin embargo, “lago Titicaca” (1954:74).

29-30). Waman Poma, por su parte, proporciona el nombre de Tukay Qhapaq y Ninaw Qhapaq, que corresponden a un solo Inka, el primero de los *qhapaqkuna* cusqueños, hijo, dice, de la mujer de Manku Qhapaq (1936:80), lo cual demuestra únicamente el desconocimiento, por parte del cronista, del mito cusqueño. Betanzos (1551) menciona sólo a dos de los acompañantes de Wiraqocha, a quienes igualmente denomina Wiraqocha: "E así se partieron estos viracochas... los cuales iban por las provincias que les había dicho Viracocha llamando en cada provincia así como llegaba cada uno de ellos por la parte que iban a tal provincia..." (1968:207). "Y a las voces que daban... —dice Sarmiento (1571)— ...salieron unos de lagos, otros de fuentes, valles, cuevas, árboles, cavernas, peñas y montes" (1965:209). A esta creación la denomina "la segunda edad" y, cronológicamente, la ubica inmeditamente después del Unu Pacha Kuti (el diluvio).

Para Waman Poma (1613), la "segunda edad" corresponde a Wari runa, pueblo primitivo, que construyó las *pata chagra* (terrazas agrícolas) y *larka yaku* (canales de regadío) mas, desconocían el tejido, de ahí que vistiesen con pieles, y no sabían edificar, salvo pequeñas viviendas de planta circular, los *pukullu*.

Es interesante señalar que Waman Poma (1613) atribuye a los Wari runa una versión de la plegaria que el P. Cristóbal de Molina, de Cusco (1575), denomina himnos del Inti Raymi. Según Waman Poma (1936:54), la plegaria de los Wari runa era:

"ticze caylla uiracocha maypin canqui hanac pachapichu cay pachapichu uco pachapicho caylla pachapico cay pachacamac runa rurac, maypim canqui oyariuay".

Y la versión de Molina, según Meneses (1965:86):

"A ticsi Viracochay caylla Viracochay tocapo acnupo Viracochay camac churac cari cachun huarimi cachun nispalluita rurac camascayqui churascayqui casilla quispiilla causamusac. Maypin canqui ahuapichu ucupichu puyupichu llantupichu; ayurihuay aynihuay hunihuay imay pachacama haycay pachacama causachiuay marcarihuay hattallihuay cay coscaytari chasquihuay maypi caspapas Viracocha".⁶

⁶ ¡Oh huiracocha del principio del mundo, Huiracocha del fin del mundo, Huiracocha principal y bello! ¡Oh Creador, Pro-

Estableciendo la correlación, tácita en la *Nueva Corónica*, entre “la segunda edad del mundo” y “la segunda edad de indios”, el ciclo de *Wari runa* concluye con el Unu Pacha Kunti, el diluvio o agua que hace volver el universo a su principio o comienzo. Sarmiento (1571) refiere que “en cada nación hay fábula particular... de cómo sus padres... se salvaron de las aguas” (1965:207).

Si se trata de reconstruir los mitos de origen Inka, a los descendientes de los supérstites del *Unu Pacha Kuti* se les debe colocar en el ciclo que Waman Poma denomina *Awka runa*, pueblo enemigo, no importa que el cronista los ubique en la “cuarta edad”, la que luego confunde con la época Inka.

Los informantes de Sarmiento (1571) confirman la interpretación que doy: “...desde el diluvio general... hasta el tiempo que empezaron los incas... todos los naturales de estos reinos vivieron en behetrías...” escribe el cronista (1965:211). Aclara, además, que el único gobierno, entonces, era el de los *sinchikuna*, elegidos en razón de su coraje para dirigir las tropas durante las guerras y solamente por el período que duraban éstas que, por lo demás, eran frecuentes.

Garcilaso Inka de la Vega (1609) explica el origen de estas guerras por las diferencias culturales de las etnias, diferencias que particularmente se ponen de manifiesto en el idioma: “Cada provincia, cada nación, y en muchas partes cada pueblo, tenía su lengua por sí diferente de sus vecinos. Los que se entendían en un lenguaje se tenían por parientes y así eran amigos y confederados. Los que no se entendían por la variedad de lenguaje se tenían por enemigos y contrarios y se hacían cruel guerra hasta comerse los unos a los otros” (1963-25).

Waman Poma explica las diferencias étnicas por la topografía: “...en este Reino salieron de muchas maneras

vidente, que diciendo “Sea el hombre, sea la mujer” a todos hiciste. Creado y colocado por ti (en este mundo), pacíficamente y sin cuidados viviré. ¿Dónde estás?: ¿estás afuera?: ¿estás dentro?: ¿estás en las nubes?: ¿estás en la sombra?: ¡Escúchame, atiéndeme! ¡Concédeme (te lo ruego)! ¡Hazme vivir por tiempo indeterminado, protégeme, susténtame! Y esta ofrenda mía recíbeme, donde quiera que estés, ¡oh Huiracocha! (traducción: Meneses, 1965:67).

de castas y lenguajes de indios es por la causa de la tierra porque está tan doblado y quebradas torcieron las palabras y así ay muchos trajes y aylo" (1936:61), más lo que origina las acciones bélicas es la necesidad de ejercer el dominio de los recursos naturales: tierra y agua. sin embargo, el propio Waman Poma, describe el permanente estado bélico al tratar del *Awka Pacha runa*: "Se salieron y se despoblaron de los dichos buenos sitios de temor de la guerra y alsamiento y contradicción que tenían entre ellos; de sus pueblos de tierra baja se fueron a poblarse en altos y serros y peñas y por defender y comenzaron a hazer fortalezas" (Cf. 64). Y aclara: "avía muy mucha muerte y derramamiento de sangre hasta cautivarse y se quitaban sus sementeras y chacaras y accyas de agua y pastos y fueron muy crueles las piedras de moler que ellos llaman *maray tonay muchoco collota*" (Cf. 64). ... "y si le matava al contrario le sacava el corason y lo comian de puro bravo y fuerte guerrero capitan" (Cf. 66).

El retorno de Wiraqocha, esta vez bajo el aspecto de un barbado y harapiento anciano que recorre pueblos y caminos llevando un bastón de caminante, Tunu apaq Wiraqocha (Tonapa por la variación léxica del español), debe ubicarse en este tercer ciclo histórico y para poner término al mismo.

Pachakuti Sallaqamaywa (1613) refiere las andanzas de Wiraqocha gerontoformo, que afrontado en el pueblo de Yamki Qolla⁷ convierte al pueblo en la laguna de Yamki Supa Qocha, así como debe destruir Kacha, mediante el fuego, al ser agredido por los Qhana y convertir en piedras a los pobladores de Qenamari y de Pukara, poblaciones todas de la región qollawa (1968:284).

Acogido benévolamente por el *kuraq ka Apu T'anpu*, quien entiende, además, su misión unificadora, Wiraqocha entrega a éste, antes de partir, su *tunu* que como todo bastón es en la cultura andina contemporánea, y con seguridad también en la prehispánica, símbolo fálico.

⁷ Marcos Jiménez de la Espada escribe Qocha, y así figura en las versiones que lo siguen.

⁸ Vaso, en este caso de plata por estar en poder de la mujer. Al igual que otras vajillas, en la cultura andina es símbolo de los genitales femeninos.

Al nacer los ocho hijos de Apu T'anpu, el bastón que dejara Wiraqocha se convierte en el *thupaq yawri* de oro, insignia del Inka. Apu Manku Qhapaq recibe el *thupaq yawri* y Mama Oqlllo, la madre del hombre, las dos *ankilla* en que bebió Wiraqocha. Acompañados de sus tres hermanos y de sus tres hermanas, salen de la cueva denominada Qhapaq t'oqo, la central y principal de las tres que existen, o existían, en Paqareq T'anpu, *paqarina* o lugar de origen de los T'anpu. En aquel momento se forma en el cielo, por encima de la montaña Apu T'anpu, un doble *k'uychi* (arco iris).

Manku Qhapaq y sus hermanos en el mito de origen referido por Pachakuti Sallqamaywa, son hijos del monte Apu T'anpu y de Mama Pacha achi,⁹ madre universal fértil, productora de granos (1968:283-284).

En la versión del mito que Sarmiento recogiera en Cusco en 1571, los ocho hermanos salen de Paqareq T'anpu al frente de diez *ayllukuna*. De la cueva de la izquierda, que debió denominarse Suti q t'oqo y da el gentilicio a los T'anpu, salieron los *ayllukuna* del Hanan Qosqo: Suti q ayllu (que Sarmiento erróneamente sitúa entre los Urin Qosqo) Chawin ayllu, Arayraka ayllu, Tarpuntay ayllu y Wak'ay taki ayllu; de la caverna de la derecha, denominada maras t'oqo, los *ayllukuna* de Urin Qosqo: Maras ayllu, Sañuq ayllu, Kuykusa ayllu, Maskas ayllu y Oro ayllu (según la grafía de Sarmiento), probablemente Orqo ayllu. (1965:213-214).

El doble *k'uychi* explica la presencia de los diez *ayllukuna*.

Para el hombre andino el *k'uychi* se compone únicamente de 5 colores básicos: *puka*, *q'ello*, *q'omer*, *anka* y *q'oyo*.¹⁰ En la antigua cosmogonía, y en el folklore contemporáneo conserva aún su carácter ofídico: es la serpiente.

⁹ En *runa simi*, *allpa* es tierra, siendo incorrecto traducir Mama Pacha como equivalente de Tierra Madre. Literalmente sería Universo Madre. En *runa simi* la forma sustantiva carece de género, el que se obtiene, cuando es necesario, adjetivando *china*, *orqo*, *warmi*, y *runa*, hembra, macho, mujer y hombre. Si Pacha, Universo, posee atributo materno, es evidente que el pensamiento andino conceptualiza al *Ughu Pacha* como Universo femenino.

¹⁰ *Anka* tiene las variantes dialectales *Anta*, *angash*, *ankash*; y *q'oyo*, la de *qosi*.

anfisbena que une el *Hanaq Pacha* con la *Uqhu Pacha* pues que sale de las *qochaskuna* y *puqyukuna*, (lagos y manantes de agua que son *paqarina*, puertas de ingreso al *Uqhu Pacha*) y genera, al parecer, el *Kay Pacha*.

El doble k'uychi en el instante prodigioso en que Ayar Manku Qhapaq sale del Qhapaq t'oqo bajo el *suntur pawqar* y precedido de la *napa*, la llama enteramente blanca con una *puka ñaña* en los lomos, señala claramente la unión del *hanan* y del *urin sayakuna*¹¹ de los dos universos, el *Hanaq* y el *Uqhu Pacha*.

El reordenamiento que aquí se expone de las versiones de los mitos de origen que sucesivamente recopilaron Betanzos (1551), Sarmiento (1571), Pachakuti Sallaqamaywa (1613) y Waman Poma (1613), no destruye la cronología cosmogónica que expone este último. Si bien la ratifica en cuanto el cronista, que no era cusqueño, no entendió la *Weltanshaung* inka. Es evidente que, cuando Waman Poma describe la organización política y refiere que cada una de "las quatro partes tenía un emperador *pacarimoc capac apo*", para continuar con las divisiones menores de *hunu*, *waranqa*, *pisqa pacha ka*, *pacha ka*, *chunka* y *pisqa* (1636:65) se refiere a la organización administrativa estatal inka aún cuando se halle describiendo la edad de los Awqa runa. De igual manera, en el llamado prólogo, en realidad epílogo de la tercera edad, señala que "comenzando a venir por leña y llevar paja y de las tierras y chacaras sementeras y pastos y corrales y de las aguas quien avia de llevar más agua o de codicia de su acequia esa con otro pueblo y otro pueblo tubieron guerra y saquearon rropa y bestidos oro plata" (Cf. 62), se refiere a un aspecto que debe caracterizar a la cuarta edad de su cronología.

El cronista, se comprueba, traspone el orden de las edades tercera y cuarta al mismo tiempo que entremezcla las características que deben tipificar a cada una de ellas.

La cosmogonía inka, tal como se ha reconstruido aquí, y que con seguridad fue reelaborada a partir de mitos andinos más antiguos, presenta una estructura de uni-

¹¹ *Saya*, de *sayay*: pararse. Es el lugar que les corresponde a los miembros de la mitad alta o baja en la organización del *ayllu*.

versos opuestos entre sí: a un universo de tinieblas se contraponen uno solar; a un universo primigenio, uno reciente y, a un universo dominado por la guerra, uno dominado por la *pax* Inka. Tres puntos críticos, (la aparición de Wiraqocha solar, el *Unu Pacha Kuti* y la salida de los T'anpu de su paqarina por disposición de Wiraqocha gerontomorfo, generan cuatro ciclos.

Su representación gráfica sería:

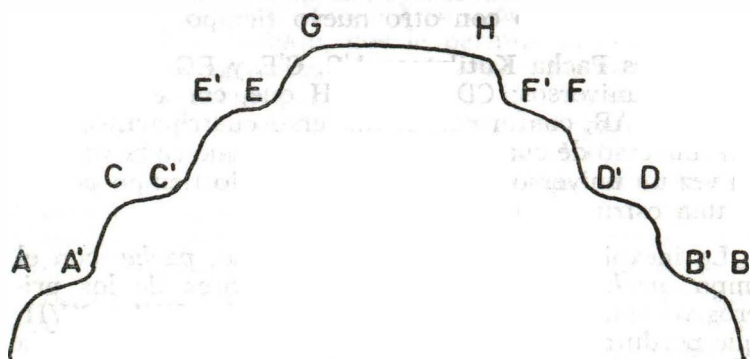


GRAFICO Nº 1.

El inquietante signo escalonado, entonces, y si la interpretación es correcta, es la representación simbólica de la cosmogonía Inka.

Aisgnando, por comodidad, a los ángulos externos e internos mayúsculas de nuestro alfabeto, tenemos:

AB corresponde al universo, *Pacha*, primigenio que tiene un tiempo, *pacha*, equivalente a *huq intiq wata*, es decir, un año del sol o año solar con una duración de mil años más, por su propia estructura bipartida está conformado por dos mitades complementarias y contrapuestas. Entonces, cada mitad tiene una duración de *pisqa qhapag watakuna*, cinco años superiores, que equivalen a un *Pacha kuti*, regreso del tiempo, *pacha*, a su origen.

En el gráfico, AB es igual a AA' pero

$AA' = 1/2 AB = B'B = 1/2 AB \therefore AA' = BB'$
 más, siendo $A' = B'$, entonces A', o B' señala el *Pacha Kuti*.

Luego, $B'B = CC'$, pero como $CC' = 1/2 CD$, se reinicia un nuevo universo, *Pacha*, que tiene un tiempo, *pacha*, de *huq intiq wata*, universo que igualmente, por su estructura bipartita, tiene un punto $C' = D'$ que marca un nuevo *Pacha Kuti* que a su vez origina un nuevo universo con un nuevo tiempo, el que así mismo genera otro nuevo universo con otro nuevo tiempo.

Los tres *Pacha Kutikuna*: A'C, C'E y EG. dan lugar a los tres universos: CD, EF y GH que, con el universo primigenio AB, conforman el universo cuatripartito, esto es, el universo de cuatro *suyukuna* en el que cada *suyu* es a su vez un universo, *pacha*, con su propio tiempo *pacha*, con una estructura octopartita.

La inexplicable identidad del universo, *pacha*, con el tiempo, *pacha*, que registraron los autores de los primeros vocabularios y lexicones de los siglos XVI y XVII, y que perdura a nivel léxico en el *runa simi* que se habla en la actualidad, se explica por la concepción cosmogónica inca.

Pero es más. La cosmogonía elaborada por los *amawt'akuna* cusqueños ofrece una concepción dinámica de la historia, con una sucesión evolutiva de universos, y períodos cronológicos, que se generan por oposiciones dialécticas.

Cada universo, *pacha*, contiene en sí su propia destrucción determinada por el tiempo, *pacha*, que tiene un ciclo correspondiente a *huq intiq wata*. El universo se destruye porque se ha cumplido su tiempo, mas no porque la humanidad (*runa*) ha incurrido en faltas contra el orden divino. La destrucción del universo se produce porque se ha cumplido el ciclo, predeterminado, que contenía ese universo; pero de la destrucción de ese universo surge otro universo que es una realidad superior a la anterior. El universo primigenio, de tinieblas (*Tuta Yachchi*), es destruido por la aparición del sol, *Pacha Kuti* que da lugar al actual universo con luz y fuego, mas el universo de tinieblas destruido, no desaparece, forma parte del actual universo con su oscuridad, *tuta*, que es la no-

che, la mitad del día sideral. Cada día, y cada universo, contiene en sí una mitad que es su propia negación que genera otro día, u otro universo. Y así como el nueve universo contiene la oscuridad del universo anterior, contiene al mismo tiempo a la primigenia humanidad (*Wari Wiraqocha runa*) que coexiste con la actual humanidad conformando la humanidad de los *machukuna* así como su fauna, que es silvestre, (*sallqa*) y coexiste con la fauna doméstica (*uywa*).

La nueva humanidad, *Wiraqocha runa*, es superior a la *Wari Wiraqocha runa* por su conocimiento de dios y su capacidad de trabajo, que le permite la construcción de las terrazas agrícolas (*pata chagra*) y los canales de regadío (*larka yaku*) esto es, inventa la agricultura y posee, además, sus *kuraqkuna*, es decir, una organización social. La destrucción de este universo por el *Unu Pacha Kuti*, da lugar a un nuevo universo en el que permanecen las conquistas del universo y ciclo anteriores: la organización social, la agricultura con su sistema de terrazas y regadío y la conciencia de dios, mas el nuevo universo es superior al anterior por el enriquecimiento cultural que implica la diversificación de idiomas, de trajes, cantos, bailes, costumbres en fin. Pero este enriquecimiento cultural, por la diversidad de idiomas y costumbres origina las guerras, de acuerdo con la explicación que recogieron independientemente Garcilaso Inka de la Vega y Waman Poma. Un nuevo universo, y un nuevo ciclo, se inician con el *Pacha Kuti* que señala la salida de los diez *ayllukuna* de los T'ampu dirigidos por sus cuatro *Suyuyuq Apukuna* de su *paqarina* para imponer la unificación y la paz del Estado Inka, realidad superior a la anterior, que no es posible sin la destrucción de esa realidad, destrucción que no implica, empero, su completa desaparición, pues dentro del estado Inka, las etnias andinas conservan su identidad, su lengua, trajes, dioses y costumbres.

Esta cosmogonía de universos sucesivos y períodos cíclicos que culminan en un *Pacha Kuti*, con el retorno periódico de *Wiraqocha*, a veces bajo el aspecto antropomorfo del anciano barbado y leucodermo dominando el fuego destructor, tendrá, como se sabe, un efecto paralizante en el momento crítico en que se produce la invasión hispana. Garcilaso Inka de la Vega (1609), citando a López de Gómara, refiere que Wáskar expuso a Hernando de Soto y Pedro del Barco, quienes lo hallaron cuando era

conducido prisionero: "que su padre Guayna Capac le mandara al tiempo de su muerte fuese amigo de las gen-
viniesen porque habían de ser blancas y barbudas que
señores de la tierra" (1963:355). El hecho narrado bien
uede ser anecdótico y tratar de justificar la actitud co-
laboracionista de los parientes de Wáskar, a los que per-
tenecía Garcilaso, pero también reflejaría la creencia que,
en determinado momento, pudo ser compartida por un
sector de la población andina si bien Thupaq Ataw Wallpa
(Apu Titi Qhapaq Inka Yupanki de acuerdo al patroními-
co que adoptó al proclamarse inka) así como sus *Suyu-
yuq Apukuna* Challku Chimaq, Q'esqes e Illa Thupaq
comprendieron, aún antes de la sorpresa de Q'asa marka,
que se enfrentaban a seres humanos.

Pero, independientemente del efecto imprevisto que
tuvo en un momento dado, la cosmogonía que elaboraron
los *amawt'akuna* se presenta como un sistema cerrado de
razonamiento porque, si bien el método es dialéctico y
ofrece una concepción dinámica de la historia, o más
propiamente de la etnohistoria, el proceso culmina con la
aparición del Estado Inka como meta de perfección. Des-
de la creación del universo primigenio, y a través de los
sucesivos ciclos y universos, el Estado Inka es propuesto
como una necesidad que debe cumplirse como etapa cul-
minante. Su creación se sigue de un proceso racional aún
cuando su fundamento sea la voluntad divina. Pero la
voluntad divina no es arbitraria, se halla enmarcada en
el propio sistema de razonamiento que, debe entenderse,
se supone es el razonamiento de la divinidad. Wiraqocha
Pacha Yachachi, creador del universo deviene así en un dios
inmanente, aprisionado en su propia creación: destruye
un universo que ha creado porque se ha cumplido el ciclo
contenido en ese universo y crea un nuevo universo por-
que no puede actuar sino dentro de la estructura del uni-
verso, que es una estructura cuatripartita. Al crear el
cuarto universo culmina su obra porque llega el tiempo
y el universo, de la perfección. Y es el universo perfecto
porque es la creación de su ancianidad y precisamente
porque ha alcanzado su ancianidad ya no posee su capa-
cidad creadora. De allí que se desprende de su atributo
viril, que pasa a Apu Ayar Manku Qhapaq.

La cosmogonía inka, por otra parte, presenta a Wi-
raqocha como un dios creador pero es un creador que no
tiene poder sobre el principio vital. Cuando crea a la

humanidad actual después del primer *Pacha Kuti*, lo hace tallando hombres de piedra, a su semejanza, a quienes colorea con pinturas. A más de ser esta una prueba de que las piedras que representaban dioses, esculpidos o no, se hallaban coloreadas en la época prehispana con colores que se renovaban periódicamente con *paria*, *binsu*, *llaksa* y *qarwa muki*, como se hacía aún en 1589 según el P. Arriaga (1968:211), el mito muestra a un dios creador de imágenes, imágenes a las que, sin embargo, no puede dar vida. El principio vital lo adquieren, estas imágenes, en el *Uqhu Pacha*, el universo femenino. De allí que, en la época prehispana, las mujeres gestantes fuesen a los *mach'ay*, cuevas o cavernas que son puertas del *Uqhu Pacha*, con el objeto de incrementar u obtener el principio vital para sus hijos, principio que es, precisamente, el que hace germinar las semillas que se introducen en la tierra.

Pero la imagen, o más propiamente las imágenes de todo lo creado, se hallan en el *Hanaq Pacha*.

En el folklore contemporáneo es del *Hanaq Pacha*, identificado con el Cielo cristiano, de donde llegan al *Kay Pacha*, universo de la humanidad, las papas, la *Kiwna* o *Kiwña*, las *lisas* o *Ulluku*¹² y todos los alimentos vegetales que comió el zorro (*atoq*) que subió al Cielo con el auxilio de un *kuntur* a participar del banquete de los dioses. Para comer de todos los alimentos el *atoq* no regresó a la tierra con el *kuntur* y al hacerlo después, valiéndose de una *ichu wasqha* (soga de paja) insultó a unos loros; éstos cortaron con sus picos la sogá utilizada por el *atoq* y al despedazarse contra el suelo se esparcieron sobre la tierra todas las semillas que había ingerido. En algunas versiones el zorro, al destrozarse como consecuencia de su caída, da origen a todos los zorros y en otras, a los espinos. Pero todas las versiones ubican los prototipos de los vegetales cultivados, o silvestres, así como el de los zorros, en el *Hanaq Pacha*.

Polo de Ondegardo (1559) y para la época prehispana, señala: "todos los animales y aves que ay en la tierra creyeron que oviese un su semejante en el cielo

¹² *Kiwna* y *Kiwña* son variables dialectales. En botánica se usa el término (*Chenopodium quinoa*). *Lisas* y *Ulluku* son igualmente variantes dialectales (*ullucus tuberosum*).

a cuyo cargo estaba su procreación y aumento" (1916: 5). La versión de *Yana ka* (la llama (que) es negra), que recogieran los auxiliares del P. Avila en Waru Chiri (Hua-rochiri) hacia 1598 (1966:160) y que se conserva hasta nuestros días (Arquedas: 1966:11), versión que me refiriera en 1971 D. Isaac Qhallata, pastor de Umamanga, en Nuñoa, y que me permitió identificar a esta *Lama glama* celestial como a una de las zonas oscuras de la Vía Láctea siendo sus ojos las estrellas Alfa y Beta de la constelación Centauro (Mendizábal: 1971), confirman que las imágenes de cuanto existen en el *Kay Pacha* se hallan en el *Hanaq Pacha*. En *runa simi* se dan las formas léxicas con el concepto de imagen y, por extensión, imagen onírica. Tanto fray Domingo de Santo Tomás (1560) como el P. Diego González Holguín (1608) y el jesuita anónimo (1586) registraron *riqcha* como imagen, figura, semejanza de una persona con otra y sueño (Cf. González Holguín: 1952:315; Santo Tomás: 1951:347; Anónimo: 1951:77).

El *Hanaq Pacha*, entonces, en la *Weltanschauung* andina, es el universo masculino, en tanto que el *Uqhu Pacha* es el universo femenino. De allí que correspondiese a las mujeres, en la época prehispánica, el elaborar la *aswa* o *aqha* para las ofrendas: "hacíase muy fuerte y espesa como mazamorra que llaman *tecti* (*teqte*) y masecan el maíz para ella las mujeres doncellas y las que la hacen ayunan no comiendo sal ni agí ni durmiendo el tiempo que dura el hacella con sus maridos las que son casadas", observaba en 1621 el P. Arriaga (1968:206 y 210), aclarando: "los oficios menos principales como ser adivinos y hacer la chicha las mujeres ejercitan" (Ibid.: 206-207). Las divinidades vinculadas con la germinación de las plantas como la *Sara Mama* y la *Kuka Mama*, fueron femeninas, "como muñeca... vestida de mujer con su *anaco* y *lleclla* y sus *topos* de plata", dice Arriaga (Ibid.: 201). Correspondía igualmente a las mujeres el pedir hijos mediante ofrendas de piedra llamadas *Wasa*, ataviadas como criaturas, según lo vio el mismo Arriaga en las proximidades de Q'asa tampu (Cajatambo) el año 1617 (Ibid.:217-218), así como correspondía a las mujeres realizar los ritos propiciatorios en las épocas de siembra (Ibid.:210).

La participación de las mujeres en el culto de las *wak'a* como consecuencia de haber *wak'akuna* (divinidades) femeninas (Cf. Arriaga: 202 y 213; *Runa niscap Ma-*

chuncuna: Caps. 2, 6, 7, 10, 12 y 30) no ha sido destacada suficientemente. No obstante el P. Arriaga refiere la existencia, aún en su tiempo, de mujeres que eran "grandes confesoras" (Cf. 1968:206), rito, el de la confesión, que realizaban únicamente los *maksa*, personas que tenían a su cargo el culto de una *wak'a*, durante las ceremonias litúrgicas, como refiere, *in extenso*, el mismo extirpador de idolatrías (Cf. 211-213), quien, al tratar de los "mñistros de la idolatría" señala: "todos estos oficios y ministerios son comunes a hombres y mujeres" (Ibid. 206).

El vínculo de *Pacha Mama* con las mujeres, por lo demás, lo registra el folklore contemporáneo de *Ch'unpi Willka* (Chumbivilcas). "*Mama Pacha* se presenta en sueños en forma de mujer... Muchas veces en las noches del mes de agosto se escuchan sus cantos. Ella canta los *wayñus* con una voz dulce y apagada... Estas canciones las cantan después las mujeres", según ha registrado Roel (1966:28-29).

Correspondía a los varones, por el contrario, el tener a su cargo el culto de las *wak'akuna* masculinas que residen en el *Hanaq Pacha*, y para las cuales el ritual establece, como aún se da en la actualidad, la incineración de las ofrendas puesto que la esencia, si puede decirse así, de las mismas, no puede llegar al *Hanaq Pacha* sino con el humo que se eleva al cielo. *Qonoy* es lo que se incinera. *Qonosqa* la ofrenda que se incinera. Ambas formas se vinculan a *conopa*, nombre dado por los extirpadores de idolatrías y catequizadores de la colonia a los denominados "ídolos", entre ellos las pequeñas esculturas líticas en las que se incineraba algún tipo de ofrendas.¹³

Si en el universo, como totalidad, el *Hanaq* es masculino con relación al *Uqhu Pacha*, que es femenino, cada uno de ellos a su vez, tiene una mitad masculina y una mitad femenina.

Según la concepción andina, todo cuanto existe es sexuado. En una misma variedad, o cuando se las clasifica

¹³ Uno de estos objetos de culto hallados por el arqueólogo Rogger Ravines durante una excavación, representando una alpaca (*Lama pacos*) tallada en piedra blanca, contenía en el orificio practicado con este objeto en la espalla, cenizas de materias orgánicas (Comunicación personal).

como pertenecientes a la misma variedad, se dan piedras machos y piedras hembras, vegetales machos y vegetales hembras e instrumentos musicales machos y hembras, tal como en las especies animales, y en la humana, se dan seres de uno y otro sexo. El *hiwayu*, como se denomina en Cusco a los aerolitos que pueden hallarse en las altas montañas, pueden ser machos o hembras. En general se les conoce por el color negruzco y por su peso relativo mayor; para determinar el género a que pertenecen se les frota contra otra piedra, previamente humedecida, y si la coloración es pardo rojiza, es macho, si pardo amarillenta, hembra. Así mismo el *chinchu*, como se denomina en *Panaw*, o *wakatay*, en Cusco, tiene variedades macho y hembra, la primera empleada en Cusco, la segunda en *Panaw*. En la región de Puno donde musicalmente predominan las flautas, se asocian siempre los *pinkullu* macho con las hembras y en *Wánuku* (Huánuco) se considera que el bigulín (violín) es femenino y el arpa masculina. En el mundo sobrenatural de los *Apu*, hay montañas clasificadas como masculinas y otras como femeninas y tal como me refería un informante de la comunidad de Winchus, la antigua Pachagoto de los *mitmaq* en la altura de *Ch'uru panpa* (Churubamba), en *Wánuku*, los *awkillu*, nombre que reciben los *machu*, pertenecen a uno y otro sexo: "Hombre, mujer está como nosotros. ¡Qué sería si todo está hombre no más o todo mujer! ¡Como nosotros también, qué sería!" (Mendizábal: 1966:68). De ahí que en las ceremonias mágico-religiosas como las que se realizan entre los pastores de Puno, para la procreación de llamas (*Lama glama*) y alpacas (*Lama pacos*) se coloque entre los objetos de ritual una pareja de alpacas.

La relación del *Hanaq Pacha* con el *Uqhu Pacha* es opuesta e inversa, de manera que a la mitad masculina corresponda la mitad femenina, y viceversa. El punto, o más propiamente el plano donde se encuentran (*tinkun*) el *Hanaq Pacha* con el *Uqhu Pacha*, genera el *Kay Pacha*, éste universo o universo de la humanidad.

Cuando la etnia de los T'anpu, bajo la conducción de Manku Qhapaq, ocupa el área inmediata a las nacientes del *Watanay*, funda la población tomando como centro la roca denominada *Qosqo qaqqa* según Pachakuti Sallqamaywa (1968:286), la *wak'a* con alas que genera la litomorfo

sis del alado *puka ñawintin Ayar Awqa*,¹⁴ *Ayar Awqa Qosqo Wanka* según la denominación de Sarmiento (1965: 217), quien aclara que era "de piedra mármol". El topónimo del paraje, a estar por Pachakuti Sallqamaywa era *Waman Tianqa* (Cf.: 1968:286) (donde se sentará el halcón), *Ayar Awqa*, la *wak'a* alada es, entonces, la personificación del halcón que los T'anpu tenían como totem y que simboliza a *Wiraqocha*.

En la anónima *Relación de las costumbres antiguas* (1580) se indica que el templo de *Wiraqocha* ocupaba el lugar en que más tarde se edificó la catedral de Cusco. El templo de *Wiraqocha*, dice: "no tenía más que un altar en el mismo lugar donde está el altar mayor y en aquel altar había un ídolo de piedra mármol de la figura de un hombre... este ídolo fue después hecho pedazos en los Canchis por un español visitador y corregidor de aquel distrito" (1968:157-158),¹⁵ *wak'a* a la que, en la fundación de la ciudad, Ypa Mama Wako¹⁶ ofrendó los pulmones y el corazón de un hombre. La *wanka* se hallaba en medio de dos manantiales pareados, *Pitu siray* y *Sawa siray*,¹⁷ uno de ellos puente hacia la parte baja (*Urin chakan*) y el otro hacia la parte alta (*Hanan chakan*) (Cf.: Pachakuti Sallqamaywa: 1968:285-285), correspondiendo uno de los manantes de agua al "hermano" y el otro a la "hermana" como se desprende del propio relato de Pachakuti Sallqamaywa, puesto que la *wak'a*, "piedra estaba en medio de los dos" (Cf.: 1968:285), es decir de Manku Qhapaq y de su "hermana", si bien Pachakuti Sallqamaywa supone, erróneamente, que ambos son varones, Manku Qhapaq y su hermano "menor", pero luego, la *wak'a* dice: "Andad que habeis alcanzado gran fortuna que a este tu hermano y hermana lo quiera gozar porque si pecaron gravemente pecado carnal y así conviene que esté en el lugar donde estubiere yo" (Cf.: 1968:285). Pachakuti Sallqamaywa como se ve, no comprende el sentido del relato que recogiera.

¹⁴ De ojos rojos. Hace mención a la fosforecencia rojiza de los ojos del *titi*, y lo identifica con *Qon Titi Wiraqocha*.

¹⁵ A la que se refiere Sarmiento, señalando que la destruyó el Lic. Polo de Ondogardo en el pueblo de "Bimbilla".

¹⁶ La hermana del padre o padre femenino. El patronímico indica que es la madre de la figura humana.

¹⁷ Par que está unido (cosido) o unido mediante un lazo. En *Ch'unpi Willka*, el *pitusira sawaistra* es el espíritu de las plantas alimenticias que se halla en poder del *Awki* (Roel: 1966:27).

Garcilaso Inka de la Vega refiere, según le relata el hermano de su madre, que en la fundación del Cusco la ciudad quedó dividida en *Hanan* y *Urin Qosqo*: "quiso el Inca que hubiese esta división de pueblo y diferencia de nombres alto y bajo para que quedara perpetua memoria de que a los unos había convocado el rey y a los otros la reyna; y mandó que entre ellos hubiese sola una diferencia y reconocimiento de superioridad, que los del Cozco alto fuesen respetados y tenidos como primogénicos hermanos mayores y los del bajo fuesen hijos segundos y en suma fuesen como el brazo derecho y el izquierdo en cualquier preeminencia de lugar y oficio por haber sido los del alto traídos por el varón y los del bajo por la hembra. A semejanza de esto hubo después esta misma división en todos los pueblos grandes o chicos de nuestro imperio que los dividieron por barrios o linajes dividiendo *Hanan ayllu* y *Hurin ayllu* que es el linaje alto y bajo, *Hanan suyu* y *Hurin suyu* que es el distrito alto y el bajo" (1963:28).

Sarmiento, que confunde el templo de Wiragocha con el de *Inti*, al transcribir la versión que recogiera sobre la fundación de *Qosqo llaqta*, dice: "Y de esta manera Mango Capac y Mama Guaco y Cinchi Roca y Mango Capac poblaron aquel sitio dentro de los dos ríos y... dividieron en cuatro vecindades o solares que ellos llaman *cancha*. A la una llamaron *Quinti Cancha* a la segunda *Chumbi Cancha*, a la tercera *Sayri Cancha*, a la cuarta *Yarambuy Cancha*. Y repartieronlas entre sí y así poblaron la ciudad que por el mojón de Ayar Auca se llamó Cozco" (1965:218).

La doble partición en Cusco está dada implícitamente tanto por el Inka Garcilaso como por Pachakuti Sallqamaywa. Garcilaso señala que en la fundación de la *llaqta* Manku Qhapaq fue "el septentrión, y la princesa el mediodía" (1963:II:27), es decir que el norte les pertenecía a los *Hanan Qosqo* y el sur a los *Urin*. Pero además la plaza principal, en el centro de la ciudad, se hallaba dividida en dos por el río Watanay formando el *Waqay pata* (altura del llanto), hoy llamada Plaza de Armas, y el *Kusi pata* (altura de la alegría), denominada actualmente Plaza de Cabildo y también más frecuentemente, Plaza de Regocijo. *Waqay pata* se halla orientada al este y *Kusi pata* al oeste. Su ubicación en relación al norte, y sus nombres, derivados de las funciones que cumplían en el

período *inka*, no sólo indican una doble oposición: *kusiy-waqay* y *anti-kunti* de las mitades, sino que conforman con la otra doble oposición, *hanan-urin* y *chinchay-qolla*, el universo tetrapartito: *tawantin suyu* (con las cuatro secciones diferentes).¹⁸

Lo que los descendientes de los *inkakuna* decían a funcionarios como Sarmiento era que su etnia, la de los *T'anpu*, ocupó el valle de Cusco guiada por Wiraqocha, materializado como un *wamán*: antropozoomorfo blanco que se posó en *Qosqo qaga*, roca que por esta razón adquirió el carácter de *wak'a*. *Qosqo qaga*, dijeron, se halla en el centro del área que ocuparon los *T'anpu*, área que es su universo y en cuanto universo es la reproducción del universo divino, dividido en una mitad masculina y otra femenina, mitades que se encuentran en una relación inversa y opuesta, lo que genera que cada mitad se divida, a su vez, en dos nuevas mitades que, una con respecto a la otra, son relativamente masculina y femenina a la vez.

El *hanan saya*, y consecuentemente el *Hanan Qosqo* es masculino en cuanto a *urin saya* y a *Urin Qosqo*, en tanto el *Hanaq Pacha* es masculino en relación a *Uqhu Pacha*. La relación es de equivalencia, no de igualdad. Pero en cuanto el *Hanaq* y el *Uqhu* integran el universo total, la relación inversa es válida, puesto que si *Uqhu* y *urin*, complementan a *Hanaq* y a *Hanan* y a *hanan*, *Hanaq* y *Uqhu* son subconjuntos no vacíos de un conjunto universal: la *Pacha ka*.¹⁹ Entonces, si es una relación de equivalencia, es una relación simétrica, lo que implica:

$$R \varepsilon (a,b)$$

siendo válida la recíproca:

$$R \varepsilon (b,a)$$

esto es, que siendo *hanan* masculino con relación a *urin*

¹⁸ *Suyu*: el lugar, en relación a otro, donde algo cambia de dirección, sentido, orden o naturaleza. En los campos de cultivo, me explicó un informante de la comunidad de Oqongati, provincia de *Q'espe kanchay* (hoy Quispicanchis). Garcilaso (1963:II:33) escribe *Quespicancha* (que tiene brillo cristalino) a causa de la mica del suelo), *suyu* es la sección en la que, por la naturaleza de la topografía, los surcos cambian de sentido.

¹⁹ Literalmente: Es (el) Universo. Como forma verbal: "soy" y también "es", *Ka* se emplea en el habla contemporánea del *runa simi*.

ε en la teoría de los conjuntos simboliza "elemento de".

femenino es a la vez *masculino* con relación a *hanan*. *Hanan* y *urin*, entonces, son complementarios, es decir, subconjuntos no vacíos del conjunto universal o *Pacha* y cada uno forma un nuevo conjunto.

Intuitivamente, la representación de una *pacha ka* cualquiera corresponde a un diagrama Euler-Venn que es, con seguridad, la representación más aproximada de la concepción inka del universo. Esto no resulta tan asombroso si se considera que los conjuntos, como recuerda Warusfel (1971:34) "han sido conocidos en todos los tiempos". Que los inka operaban con conjuntos, por lo demás, está demostrado en los *kipu* y en la *yupana llaqa k'ullu*, o ábaco, del que Waman Poma (1613) proporciona la representación (1936:360).

Luego, siendo P una *Pacha ka* y A y B las *sayakuna hanan* y *urin*, tenemos:

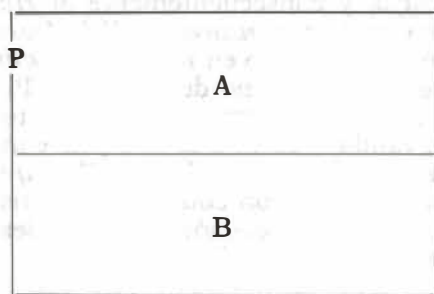


GRAFICO Nº 2.

que presenta una estructura bipartita.

El Lic. Matienzo (1567) describe las relaciones, ya bajo el régimen colonial, de los *kuraquna* de las dos *sayakuna*: "En cada repartimiento o provincia hay dos parcialidades: una que se dice de *hanansaya* y otra de *hurinsaya*. Cada parcialidad tiene un cacique principal que manda a los principales e indios de su parcialidad y no se entremete a mandar a los de la otra excepto que el curaca de la parcialidad de *hanansaya* es el principal de toda la provincia y a quien el otro curaca de *hurinsaya* obedece en las cosas que dice él. Tiene el de *hanansaya*

menor lugar de los asientos y en todo lo demás que en esto guardan su orden. Los de la parcialidad de *hanansaya* se asientan a la mano derecha y los de *hurinsaya* a la mano izquierda en sus asientos baxos que llaman duos cada uno por su orden: los de *hurinsaya* a la izquierda tras su cacique principal y los de *hanansaya* a la mano derecha tras su curaca. Este de *hanansaya* es el principal de todos y tiene señorío sobre el *hurinsaya*. Llama y hace juntas y gobierna en general aunque no manda en particular. Cobra la tasa y págala porque aunque no la cobra de los *hurinsaya* en particular cóbrala del curaca o cacique principal de los *hurinsaya* el cual ha cobrado de sus ayillos. En esto hay gran concierto aunque algunas veces el que más puede, que es el de *hanansaya*, coxe algunos ayillos de los de *hurinsaya* y sobre ello suele haber grandes pleitos pero los que están diestros bien entienden que cada uno ha de tener sus ayillos y que los de *hurinsaya* no puede tenellos el cacique de *hanansaya* ni ser suyos ni por el contrario... (1967:20-21).

La tetrapartición ha sido hallada en la Costa norte, en documentos coloniales, por Patricia J. Netherly según lo expuso en 1974. En la Visita del Dr. Cuenca a Chikama (Chicama) en 1556, D. Juan de Mora aparece como "cacique principal", siendo posiblemente *siek*²⁰, en tanto que Mache figura como "segunda persona" y Chuchimano o Suchimano, y Sulpiano, simplemente como "principal", contando cada uno de estos *Suyuyuq Apukuna*, como los nominaría la administración *inka*, con su *rantin*. (Netherly: 1947:2-3), lo que da lugar a una estructura octopartita que, como se verá, es panandina.

Para Chíncha, según Diego Ortega Morejón y Fray Cristóbal de Castro, los "curacas antiguos" informaron en 1558, que fue Thupa Inka Yupanki quien "hizo esta división en toda la tierra que en todos los valles oviese dos parcialidades una que se llamase hanan y otra lorin²¹ a ymitación del cuzco Dividió los yndios y puso señores desta manera que oviese un curaca de mill yndios y sujetos a él otros nueve señores de pachaca y que cada uno destos señores de pachaca tuviese una yndiada que

²⁰ *Siek*, en lengua *yunga* o *muchik*, equivalente a *Apu* en *runa simi*.

²¹ En los toponimios actuales se conservan: Lurin en (Lurín) al sur de Lima y también Lurin Wanchu (Lurigancho).

se llamaba chocas²² que tenía diez yndios..." (1968: 479).

Estos datos confirmarían que las estructuras bi, tetra, penta, octo y decapartitas conforman un todo, tanto en el área norandina como surandina. Su difusión por todo el territorio *inka* demostraría que estas estructuras son muy anteriores al *Estado Inka* y, también, al pequeño Estado Chimor, si bien los funcionarios *inka*, hay razones para suponerlo, llevaron la organización a la más perfecta estructuración.

Tanto Ortiz de Zúñiga como Diez de San Miguel, que llevan a cabo las visitas de *Wanuku* (Huánuco) y *Chukuytu* (Chucuito) en 1562 y 1567, respectivamente, encuentran la bipartición en *sayakuna*, pero mientras en Chukuytu Diez de San Miguel se refiere claramente a las *suyakuna* y señala la prioridad de *Qari, mallku*²³ de *hanan saya* de toda la "provincia", con respecto a *Kusi, mallku* de *urin saya*, Ortiz de Zúñiga no emplea la denominación *saya* y señala, en cambio, la prioridad de los *kuraqkuna* de la mitad *ichog* sobre los de *allawka*,²⁴ tanto entre los *chupaychu* como entre los *yacha*.

Luego, el *Suyuyuyq Apu* del suyu *hanan ichog*²⁵ es el *kuraq ka* de *hanan saya*, a quien la administración colonial española denomina "principal", en tanto que el *Suyuyuyq Apu* de *urin suyu allawka* es el *kuraq ka* de *urin saya* quien, en los documentos coloniales, recibe la designación de "segunda persona".

En la *pacha ka* de los T'anpu el *Suyuyuyq Apu hanan ichok* es el Inka que, en tanto *kuraq ka* de la *pacha ka*, recibe el apelativo de *Sapan' o Sapallan Inka* y lleva, en tanto que es *Sayayoq Apu*, la *puka maskapaycha*, roja; el *Suyuyuyq Apu urin allawka* es el *Inka rantin*²⁶ dentro de la *pacha ka* y como *Kuraq ka* de *urin saya* lleva como in-

²² Con seguridad se debe a un error del escribano Alonso de Mercado: debe decir *choncas*, es decir *chuncas* (*chunka*).

²³ En *hage aru* equivalente a *kuraq ka*.

²⁴ La forma del *runa simi I*, de acuerdo con la clasificación de Torero (1964), *ichog* corresponde a la forma del *runa simi II*, *lloqe*, y *allawka* a *paña*.

²⁵ Para evitar confusiones prefiero el empleo de *ichog* y *allawka*, lo cual es lingüísticamente lícito a nivel de idioma.

²⁶ *Rantin*: en vez de, el que reemplaza en ausencia de, o el que sucede a.

signia *q'ello maskapaycha*, la *maskapaycha* amarilla que Garcilaso Inka de la Vega (1609), erróneamente, dice es la que corresponde al "príncipe heredero" (1963:228).

La insistencia en asociar los colores *pukawan* y *q'elluwan* (rojo y amarillo), tanto en la época inka como en la cultura andina contemporánea, adquiere sentido de acuerdo con el modelo de *pacha ka* que se propone. En efecto, he señalado que el *hiwayu* que da una coloración pardo rojiza es considerado macho, y hembra el que da una coloración pardo amarillenta, esto es, el primero se asocia al *Hanaq Pacha* y al *hanan saya*, y el segundo al *Uqhu Pacha* y *urin saya*. Además, en el folklore contemporáneo, según una versión que recogí en Pachitea andina en 1965, las míticas ovejas que salen del interior de los lagos para pastar, tienen la carne amarilla y roja la médula de los huesos largos porque, según explicó mi informante, "lo que está dentro de la tierra está al contrario". Esto es, mi informante tenía *in mente*, de manera inconsciente, la estructura opuesta y alterna de los *suyukuna* de una *pacha ka*.

Dos mitos del *Runa ñiscap machuncuna* (1598), el que refiere la lucha entre *Pariaqaga* y *Wawallu Karwinchu* (1966:59) y el de la destrucción del pueblo *Huayqui husa* (Wawqin una?) por *Pariaqaga* (ibid.:44), hacen mención, respectivamente, a la lluvia amarilla y roja y al granizo igualmente amarillo y rojo que descendieron de los cielos. Ofrendas de piedra halladas en diversas cavernas, en el Departamento de Arequipa, todas de la época *inka*, presentan dibujos geométricos en ocre rojo y ocre amarillo;²⁷ y el sector inka del complejo arquitectónico religioso de Pachakamaq, al sur de Lima, conserva aún pinturas geométricas en rojo y amarillo.

La farmacopea popular prescribe para la curación de la sífilis el *puka* mercurio y el *q'ello* mercurio, que se adquiriría como polvo en algunas farmacias de Cusco. La idea se ha extendido aún a la aplicación de antibióticos, pues, según me explicaba D. Isaac Qhallata en Umamanqa, en 1971, para curar la enterotoxemia o diarrea bacilar de las crías de las alpacas debe emplearse simultáneamente cloromicetina y aureomicina en una infusión de semillas de lino y limón.

²⁷ Comunicación personal del arqueólogo Roger Ravines.

Es claro que cuando se emplea, hoy como en la época inka, los colores rojo y amarillo, se invoca a las fuerzas, o se hace referencia, a la presencia de todas las fuerzas de la *pacha ka* divina: el *Hanaq Pacha* y el *Uqhu Pacha*, conjuntamente.

Además, de acuerdo con el modelo de *pacha ka* propuesto, adquiere sentido la información que los representantes de los *ayllukuna* cusqueños dieron a Sarmiento en 1571, sobre la partición de la ciudad de Cusco en cuatro *suyukuna* a partir de la ubicación de Manku Qhapaq, Mama Waku, Sinchi Roqa y Manku Sapan Ka, si bien *Sapan ka* corresponde a un título y no a un patronímico.

Entonces, la *pacha ka* de los T'anpu, como cualquier otra *pacha ka* andina, es la representación de *pacha*, el universo en el cual corresponden *hanan saya* a *Hanaq Pacha* y *urin saya* a *Uqhu Pacha*; *Kay Pacha*, éste universo, está referido únicamente al universo de la etnia que lo ocupa y tiene sentido sólo para los de la *pacha ka* que son eminentemente etnocéntricos. Su concepción cuatripartita no surge de la comprobación empírica de que en la mitad considerada masculina existan mujeres y en la mitad femenina existan hombres. Racionalmente se explica porque la unión de dos conjuntos dados origina un nuevo conjunto, integrado por los elementos comunes a ambos conjuntos, mas, por diferencia simétrica, su pertenencia está permitida a uno de los dos conjuntos. Pero, dándose para todo par de conjuntos dos diferencias distintas: $A-B$ y $B-A$, la inversa es igualmente cierta.

Luego:

$$A \Delta B = B \Delta A = (A - B) \cup (B - A).$$

estructura tetrapartita generada por la endogamia de los miembros de la *pacha ka* y la exogamia de las respectivas *sayakuna* puesto que, en principio, cada *saya* es masculina respecto a la otra, que es femenina. En el caso andino la "dialéctica indígena", para emplear la expresión de Lévi-Strauss, no "necesita un mito bastante tortuoso para explicar (la)" (1968:143) división de su universo en una mitad masculina y otra femenina. Y esta es, sin duda, una de las diferencias entre las culturas llamadas "primitivas" y una alta cultura.

La estructura tetrapartita que los representantes de los *ayllukuna* cusqueños expusieron en 1571 a Sarmiento al indicar que, en su fundación, la ciudad fue dividida en cuatro *suyukuna*, *kanchas* como dice impropriadamente el cronista (1965:218), persiste hasta nuestros días como pude comprobar en agosto de 1972 en La Raya, zona limítrofe entre Cusco y Puno, sede de la Sub-estación de Camélidos Sudamericanos del Instituto Veterinario de Investigaciones Tropicales y de Altura (IVITA), de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Para la celebración de las bodas,²⁸ en cada caso se preparó una *Karpa*²⁹ con troncos delgados de árbol, sogas y tejidos de lana según patrones que corresponden a la época prehispánica; la concurrencia, para los bailes, se alineaba delante de la *Karpa*, las mujeres a la izquierda y los varones a la derecha en tanto que permanecían dentro de la misma los novios, ubicados al centro, de cara a las dos filas de quienes bailaban, con los padrinos, padres y parientes más próximos a uno y otro lado correspondiendo a las mujeres la mitad derecha de la *karpa* y a los varones la izquierda.

En la primera boda, por la presencia del personal de investigadores y administrativo de IVITA, la relación masculina-femenina, dentro de la *karpa*, no era manifiesta, pero en la segunda boda, tuve la oportunidad de ser el único extraño al grupo de pastores lo que me permitió advertir que mi ubicación era equivocada por hallarme sentado en la mitad que correspondía a la novia, y a las mujeres, esto es, en la mitad de la derecha. Me trasladé entonces a la otra mitad, manifestando a uno de los padrinos³⁰ que, me parecía, esa era la parte donde me correspondía sentarme por ser la parte masculina. Mi in-

²⁸ En el área andina peruana las festividades más importantes y los matrimonios, se llevan a cabo entre mayo y setiembre, época comprendida entre la cosecha y la siembra, con las variantes debidas a la latitud geográfica. Habiéndose efectuado las cosechas se dispone de tubérculos y granos para las festividades en que participa el ayllu o grupo de parientes.

²⁹ Forma léxica del *runa simi* registrada por González Holguín (1608) y Domingo de Santo Tomás (1589).

³⁰ Los padrinos son seis, tres varones y tres mujeres: dos de desposorio, dos de arras y dos de velorio; los dos padrinos primeros reciben la denominación de "padrinos grandes" por ser los de mayor importancia.

terlocutor lo confirmó con satisfacción, agregando: "Se había Ud. dado cuenta", si bien no pudo aclararme la razón de tal división, manifestando que era la costumbre antigua, desde los abuelos.

La misma disposición se observa en el interior de la iglesia, ubicándose las mujeres en la mitad de la derecha, o sea del lado del Evangelio, oficiando el sacerdote de espalda a los fieles, y los varones en la mitad izquierda, lado de la Epístola; idéntica relación, los varones a la izquierda y las mujeres a la derecha, se advierte en numerosas danzas, de probable origen prehispano, no sólo en las "figuras" de la danza sino, también, cuando siguiendo el ritual los conjuntos deben desplazarse desde la vivienda de las "autoridades" de la fiesta (Mendizábal: 1965), a la iglesia y a los locales de la gobernación y la agencia municipal. El gráfico N° 3 muestra los casos enumerados:

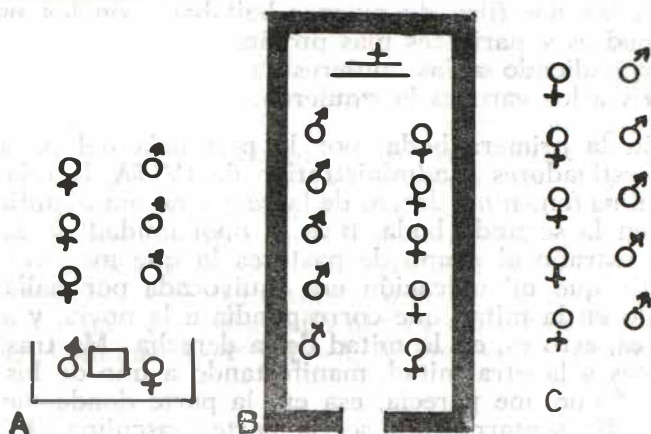
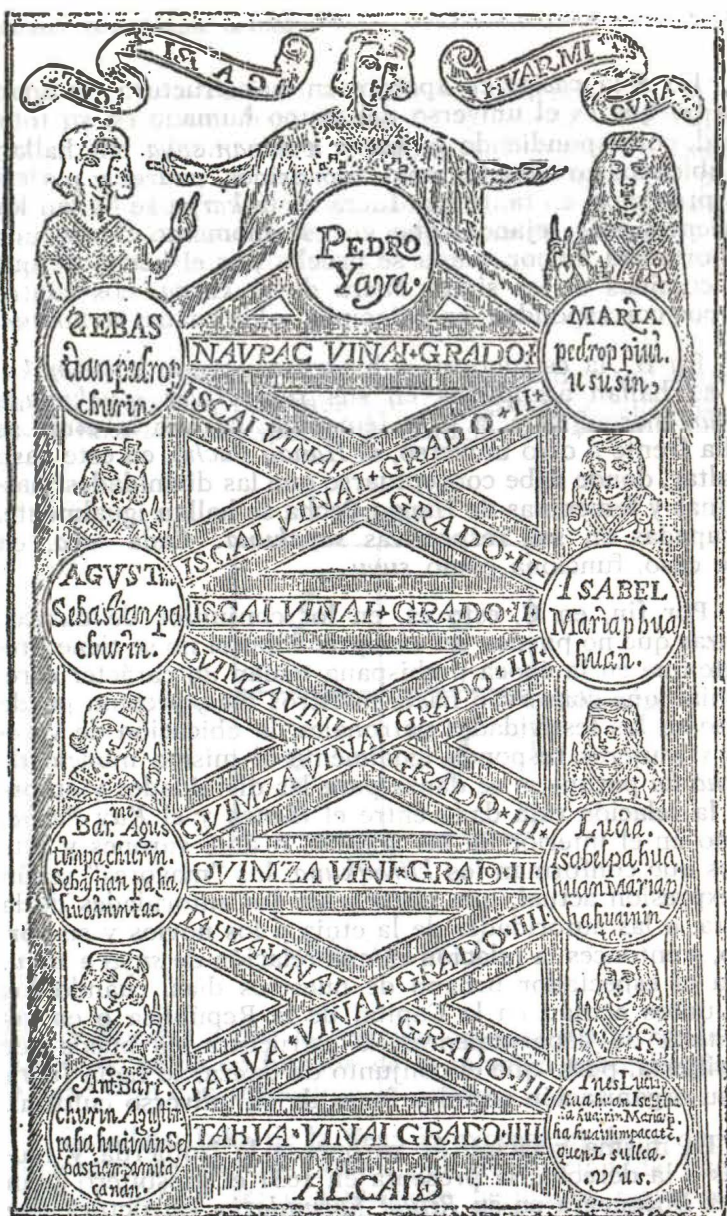


GRAFICO N° 3.

La posición relativa de los varones con respecto a las mujeres es, entonces, de acuerdo al Gráfico: A, celebración de bodas en La Raya; B, iglesia de Panaw y C, de diversas danzas,³¹ disposición que claramente corresponde a la estructura de la *pacha ka*.

³¹ Se entiende que el observador se halla fuera de la *pacha ka* y ubicado del lado correspondiente a *urin saya*.



Dibujo que el presbítero Juan Pérez Bocanegra escribió en su Ritual (1631). Descrito como la representación de la genealogía andina, muestra, en realidad, las categorías matrimoniales organizadas según los suyu de la pacha ka, y la doble filiación determinada por las saya.

En A la *pacha ka* aparece en su estructura tetrapartita porque es el universo del grupo humano en su totalidad, correspondiendo la *karpa* a *hanan saya* por hallarse ubicados en ellas los novios, padrinos, padres y parientes próximos, en tanto que fuera de la *karpa* se hallan los parientes más lejanos, que en ese momento tienen una importancia menor, como se prueba por el hecho de que las comidas se les sirven fuera de la *karpa*. Los cuatro grupos corresponden, en principio, a los cuatro *suyukuna*.

En B. la estructura es bipartita porque los *runakuna* se hallan agrupados en sus respectivas *sayakuna*, la *hanan* masculina y la *urin* femenina, ya que la etnia se halla frente a otro universo, el *Hanaq Pacha*, en este caso el altar, donde debe conceptuarse que las divinidades masculinas y femeninas de *Hanaq Pacha* se hallan igualmente, agrupadas en sus respectivas *sayakuna*. Cada *saya*, en este caso, funciona como *suyu*.

Por fin, en C, esto es, en los conjuntos de danzas, danzas que no pueden ser comprendidas si no se tiene presente que en la época prehispánica tenían un carácter ceremonial, que conservan hasta nuestros días, y como puede verse en las festividades patronales, la ubicación de varones y mujeres responde igualmente al mismo modelo de *pacha ka* porque, o se danza para las divinidades y entonces la relación está dada entre el *Hanaq* y el *Kay Pacha*, como en el interior de las iglesias, o ante varones y mujeres que conforman los *kuraqkuna*, los "mayores" según la expresión actual, que pueden ser las autoridades de la fiesta, o las autoridades de la etnia o los novios y su cortejo, y entonces la relación es una relación de *suyu* a *suyu*. Para el espectador urbano de nuestros días, cuando los conjuntos actúan en la Capital de la República o en las capitales de departamentos, la estructura no puede ser manifiesta, pues que el conjunto de danza, se halla fuera de su organización social y fuera de su universo cultural.

La misma relación de varones a la izquierda y mujeres a la derecha, la presenta en 1631 el presbítero Juan Pérez Bocanegra en su *Ritual Formulario*, estructura que corresponde a una *pacha ka* a la que hace referencia un mito andino contemporáneo recogido en la comunidad de *Pachachaka*, provincia de Yauli del departamento de Junín, por la ex alumna Judith Arauco Olivera el año de 1970. El informante dijo, refiriéndose a San Juan Bau-

tista que, “cuando iban a llegar los chilenos, él y la virgen que estaban vivos dentro de la iglesia —los del lugar no lo sabían, como a imágenes siempre los habían visto— huyeron. El se fue a la margen izquierda, puna alta, y ella fue a la margen derecha, parte baja, para la quebrada”, tomándose como referencia el río Pukara que atraviesa la comunidad de Oeste a Este.

Suyu y Seqe.

Para la época prehispana, la estructura tetrapartita de los *suyukuna*, generada por la estructura bipartita de las *sayakuna*, corresponde al esquema N° 4:

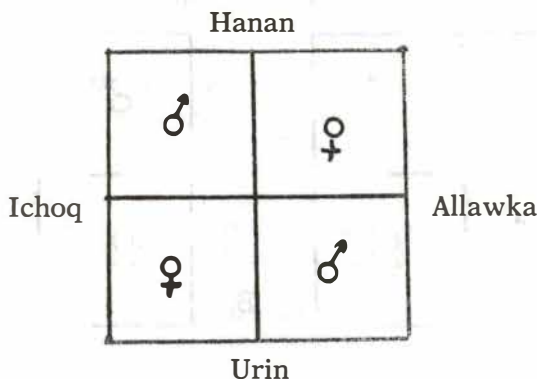


GRAFICO N° 4

que demuestra ³² que la relación opuesta y alterna de los *suyukuna* se da en función de la relación subordinada de la *saya urin* con respecto a la *hanan*.

Garcilaso Inka de la Vega lo expresa al decir que los miembros de *Hanan Qosqo*, por disposición de Manku Qhapaq, debían ser considerados hermanos mayores, es decir *kuraq wawqe*, por los Hanan y que unos y otros “fuesen como el brazo derecho y el izquierdo” (ut su-

³² Por convención se coloca hanan en la parte alta de la hoja de papel.

pra), *pañá* y *lloqe*; esto es, *allawka* e *ichoq*. La relación que Garcilaso no entendió, pues se refiere no sólo a "ser como" sino a la posición que, en un mismo plano topográfico, guardan las *sayakuna*: *hanan* a la izquierda y *urin* a la derecha como lo explica el Lic. Matienzo, relación que guardan así mismo entre sí, los *suyukuna*.

La posición es relativa como lo muestra el croquis N° 5, entendiéndose que en el plano topográfico los miembros de una *saya* se hallan frente a frente a los de la otra *saya*:

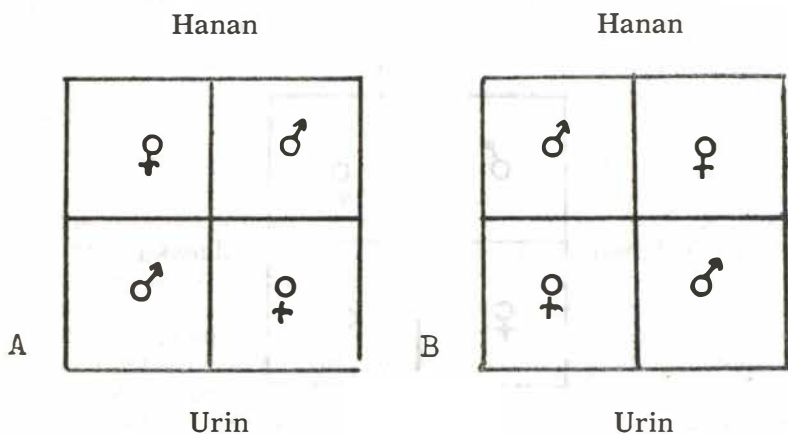


GRAFICO N° 5

El croquis presenta, además, la estructura octopartita de la *pacha ka*, puesto que la superposición de A y B muestra claramente que cada *suyu* es masculino en relación al *suyu* de la *saya* opuesta, pero femenino en relación con la otra *saya*.

Míticamente se explica porque cada uno de los cuatro Ayar, que en la *pacha ka* tiene funciones de *Suyuyoq Apu*, se halla desposado; el *suyu*, de esta manera, se halla dividido en una mitad masculina y una femenina. El *suyu*, entonces, para sus integrantes deviene en su universo, universo que por ser tal, contiene la división masculina y

femenina de la *saya* en la que está contenido, *saya* que es así mismo un universo al igual que la *pacha ka*, pero de menor jerarquía.

En la práctica el *suyu* debe ser necesariamente bipartito y hallarse integrado por varones y mujeres, por ser exogámico. Entonces los varones de *hanan ichoq suyu* desposarán con mujeres de *urin allawka suyu* y los varones de *urin allawka suyu* a las mujeres *hanan ichoq suyu*, perteneciendo los hijos a la *saya* materna por ser la mujer quien les da el principio vital en tanto el varón, en cuanto padre, sólo proporciona la imagen, *riqcha*, del mismo modo que *Uqhu Pacha*, en cuanto es femenina, *Mama Pacha*, con respecto a *Hanaq Pacha*, da vida a los humanos, animales y vegetales que se hallan, en imagen, en *Hanaq Pacha*.

La estructura de una *pacha ka* cualquiera tiene, entonces, la misma estructura que un *qhapaq tupu* de *pachaq riqra* por lado, o simplemente *pachaq riqra* (cien brazas), puesto que la metronomía andina se refiere a las medidas de superficie en términos lineales ya que la igualdad de los lados está sobreentendida por la concepción del universo como un cuadrado equilátero.

Tenemos, luego, que las sucesivas estructuras de una *pacha ka* proporcionan los modelos del siguiente esquema:

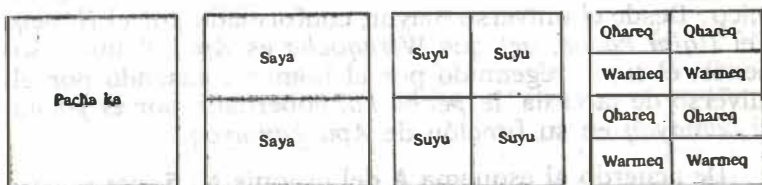


GRAFICO Nº 6

y el *qhapaq tupu*:

Qhapaq tupu	Cheqta tupu	Sillku tupu	Sillku tupu	Kutmu tupu	Kutmu tupu
	Cheqta tupu	Sillku tupu	Sillku tupu	Kutmu tupu	Kutmu tupu

GRAFICO N° 7

siendo el *qhapaq tupu*: *pachaq rigra*, (cien brazas) por lado); el *cheqta tupu*: *pachaq rigra*, (cien brazas) por *pisqa chunka rigra* (cincuenta); el *sillku*: *pisqa chunka* (cincuenta brazas) por lado y el *kutmu tupu*: *pisqa chunka*, (cincuenta) por *iskay chunka pisqayniyoq rigra* (veinticinco brazas).

El *tupu* es, consecuentemente, el universo, *pacha*, de la pareja humana. Se racionaliza de esta manera la imposibilidad del hombre de convertirse en propietario del *tupu* que se le asigna puesto que el universo *pacha*, siendo creación de dios, pertenece a dios, si bien el producto de la tierra, don divino, pertenece al hombre por ser producto de su trabajo.

El esquema del universo, en la cultura andina, es único. Desde el universo mayor, conformado por el *Hanaq* y el *Uqhu Pacha*, del que *Wiraqocha* es *Apu*, el universo menor, el *tupu*, regentado por el hombre, pasando por el universo de la etnia, la *pacha ka*, gobernada por el *pacha ka kamayoq* en su función de *Apu kamayoq*.

De acuerdo al esquema A del croquis N° 5, para cualquier varón *urin*, invariablemente, las mujeres de su propia *saya* quedan a su derecha y las mujeres de la *saya* opuesta, frente a él, lo cual es exactamente válido para cualquier varón *hanan*.

Pero, además, en la versión que recogiera Sarmiento (1571), Manku Qhapaq, Mama Waku, Sinchi Roqa y Manku Sapan ka, dividieron la *llaqta* de *Qosqo* en cuatro su-

yukuna; a cada uno le corresponde, entonces, un *suyu*. Uno de ellos es jefe de la *pacha ka* y siendo *inkakuna* todos ellos, el jefe es el *Sapan Inka*, otro el *Inka rantin* y el tercero no puede ser más que un *Suyuyuq Apu*. La mujer, por la relación fraterna existente entre ellos, es la hermana, esto es, *pana ka*. Entonces, y de acuerdo con los informantes de Sarmiento, el modelo de la *pacha ka* de *Qosqo* es:

Sapan Inka	Pana ka
Suyuyuq Apu	Inka rantin

GRAFICO N° 8

de modo que todas las mujeres del *suyu* paralelo³³ son reputadas hermanas, y siendo igualmente hermanas las mujeres del propio *suyu*, la prohibición del incesto impone la exogamia en la *saya* y *suyu* propios. Luego, cada *suyu*, tiene por *pana ka* al *suyu* paralelo, de donde la *pana ka* no es, como se sostiene hasta hoy el "ayllu imperial", sino la mitad femenina de un ayllu cualquiera, lo que concuerda con la realidad empírica según la cual, para todo varón, la mitad de su *ayllu*, a nivel de su generación, está integrada por mujeres a las que clasifica como *panakuna* (hermanas).

Los T'anpu, que tomaron el apelativo de *inkakuna*, afirmaban que, en su origen, salieron de su *paqarina* formando tres grupos: de *Qhapaq t'oqo*, los cuatro Ayar con sus respectivas esposas y, de *Maras* y *Sutiq t'oqo*, diez *ayllukuna*, cinco por cada *mach'ay* o cueva. Correspondiendo uno de los *suyukuna* a la hermana, *pana*, y el otro al propio Ego, los dos restantes, necesariamente opuestos y alternos por exogamia de la *saya* y del *suyu*, corresponden a la madre y al padre de Ego. Mas, siendo

³³ Denomino *suyu* paralelo al otro *suyu* de la misma *saya*, opuesto al *suyu* de la otra *saya* frente al cual se halla el *suyu* en referencia y alterno opuesto al *suyu* paralelo al opuesto.

Ego y su *pana* iguales, se tiene la división tripartita de la *pacha ka* en secciones matrimoniales que recibieron la denominación de *seqe*³⁴ que, en una de sus acepciones, significa término, o límite.

Los *seq'ekuna* de *Qosqo*,³⁵ como indica el P. Cobo (1653) eran tres: Qollana, Kayaw y Payan (1964:167-186), que necesariamente coexistían en cada uno de los *suyu-kuna* originando una estructura dodecapartita, que daba la siguiente estructura:

Ichoq	Qollana Kayaw Payan	Qollana Kayaw Payan	Allawka
	Qollana Kayaw Payan	Qollana Kayaw Payan	

GRAFICO N° 9

Garcilaso (1963: 256-258) enumera los doce "barrios", como los denomina: *Qollqan pata*, *Qantu pata*, *Puma k'urku*, *T'oqo kachi*, *Munay senqa*, *Rimaq pan'pa*, *Pumaq chupan*, *Kayaw kachi*, *Ch'aki chaka*,³⁶ *Piqchu*, *K'illi pata* y *Qarmenka*. El cronista inka señala erróneamente como un "barrio" más *Wak'a punku*, pero es claro que convierte en barrio la puerta sagrada.

Es esta estructura dodecapartita la que da origen a la conocida versión de los doce inka que enumeran Sarmiento (1571), Waman Poma (1613), Pachakuti Sallqamaywa (1613), Polo de Ondegardo (1571) y Cieza (1551), entre otros.

Cada *seqe*, por el principio de bipartición *qariwan warmiwan*, tiene una mitad femenina y otra masculina.

³⁴ Ceque: Raya, línea, término (González Holguín, 1932:81).

³⁵ Deliberadamente ignoro la interpretación de R. Tom Zuidema: *The Ceque system of Cusco*. E. J. Brill, Leyden 1964.

³⁶ Chaquilchaca, según escribe Garcilaso; por el orden que sigue en la enumeración de los "barrios" no puede ser *Choke chaka*.

Cieza (1551), que no comprendió lo que le referían Kayu Thupaq y los otros *inkakuna* a quienes hizo reunir en Cusco a comienzos del año 1550, anota que de Paqareq T'anpu salieron tres hombres y tres mujeres (1968:24-25). La singular versión de Cieza de tres varones y tres mujeres, se refiere indudablemente al origen divino de los *segekuna*. Sea como fuere, estando integrado cada *sege* por hombres y mujeres, debieron existir en Qosqo veinticuatro secciones o grupos matrimoniales, que probablemente también recibieron el nombre de *ayllu*. La existencia de las veinticuatro secciones está probada por la presencia, aún en una época tan tardía como 1713, de veinticuatro electores como lo dice en su petición ante el Juez Visitador y Compositor de Tierras marqués de Valdelirios, el *kuraq ka* D. Matías Thupaq Orqo Waranqa Patawipanki, quien era Gobernador de la parroquia de San Blas, Alférez Real y uno de los veinticuatro electores de la ciudad (Rostowrowsky: 1969:4).

Entonces, en el sistema de parentesco *inka*, un varón de la sección *qollana* de *hanan ichoq suy* (cuarto alto izquierdo) contrae matrimonio con una mujer *qollana urin allawka suy* (cuarto bajo derecho), adscribiéndose los hijos a la *saya* materna, *urin ichoq suy* (cuarto bajo izquierdo) en la sección *kayaw*. El varón *kayaw* de este *suy* contrae matrimonio con una mujer *kayaw hanan allawka suy* (cuarto alto derecho) correspondiendo a los hijos la sección *payan* de *hanan ichoq suy* (cuarto alto izquierdo) que al contraer matrimonio, el hijo varón, con una mujer *urin allawka suy* (cuarto bajo derecho) de la misma sección *pavan*, tendrán hijos que se adscriben a la sección *urin ichoq suy* (cuarto bajo izquierdo) que, por ser *qollana* son clasificados hermanos de todos los *qollanakuna*. Esto lo anota, sin comprenderlo por cierto, fray Domingo de Santo Tomás (1560), que dice: "el bisabuelo, cuando alcanza a ver su biznieto, le llama (guauquin) (sic.) que quiere decir hermano, pero esto por burla irónica" (1951-155).

Se observa que el orden de razonamiento para la descendencia de los hombres, es idéntico al de la generación del *Kay Pacha*, producto de la unión, como se ha señalado, del *Hanaq Pacha* y del *Uqhu Pacha*. Se satisface, por otra parte, la condición de la *pacha ka* endogámica con dos *sayakuna* y cuatro *suyukuna* exógamos, origina-

dos por la necesidad económica de regular el acceso a las tierras de cultivo y de organizar la fuerza de trabajo.³⁷

Marginalmente importa señalar que el sistema de parentesco *inka*, andino en consecuencia, corresponde al sistema *karia*, pero con doce secciones, con reciprocidad directa a nivel de *saya* y doble filiación. Las secciones, o más propiamente los *segekuna* tienen entre otras funciones las de organizar y realizar los ritos de las *wak'aku-na*, de allí que en la relación de Cobo (Ob. cit.) se hallen asociados al culto.

Se ha formulado la hipótesis, en la teoría del parentesco, de que en el sistema *karia* el número de secciones aumenta por sucesivas duplicaciones a partir de la base cuatro, pudiendo existir, teóricamente, etnias con una estructura de dieciséis secciones, treintidós, sesenticuatro, etc. Pero el sistema *inka*, con doce secciones, o *sege*, modifica la hipótesis de manera que el número de secciones no aumenta por sucesivas duplicaciones sino por sucesivas adiciones de cuatro secciones. Teóricamente, entonces, pueden existir sistemas con dieciséis, veinte, veinticuatro secciones, etc. Su complejidad es sólo aparente. Cibernéticamente funciona como un sistema cerrado con una transformación uniforme y biunívoca.

Siendo A — *qollana*, B — *kayaw* y C — *payan*, en el caso *inka*, la transformación es:

$$\begin{array}{c} \downarrow \\ \begin{array}{ccc} A & B & C \\ B & C & A \end{array} \end{array}$$

y matricialmente:

↓	A	B	C
A	0	0	1
B	1	0	0
C	0	1	0

³⁷ Más detalladamente en: Mendizábal 1971.

La concepción andina de un universo, *pacha*, octo-partito, ha sido reconstruida a partir de la información folklórica de Pulgar Vidal, quien presenta "ocho regiones naturales": *chala*, *yunga*, *quechua*, *suní*, *puna*, *janca*, *rupa* y *omagua*. Esta división, más que a una "ciencia geográfica tradicional indígena" como la denomina Pulgar Vidal (s/f: 37) corresponde a la etnoecología andina que posee, por cierto, una percepción más aguda del ambiente.

Fonseca, al estudiar el sistema económico de las comunidades campesinas, ha encontrado que los pueblos de la quebrada de Chawpi waranga, en la cuenca del Marañón, se ubican a una altura que, aproximadamente, corresponde a la mitad de las tierras que disponen. Por encima de las *markakuna*³⁸ (poblaciones) se encuentra la *jana*, parte alta, y por debajo, la *ura*, parte baja correspondiendo ecológicamente *jana* a *jalka* y *ura* a *kechwa*. Pero la *jalka* se subdivide a su vez en *jalka papa* y *kechwa papa*, y la *kechwa* en *jalka jara* y *kechwa jara*. Esto es, una cline ecológica en la que se ubican los nichos ecológicos de las cincuenta variedades de *kumun papa* a más de la *oqa*, *ulluku* y *mashwa* en la *jalka papa*; las diez variedades de *chawcha papa*, la *kiwna* y el *tarwi* en la *kechwa papa* y el *mishky jara* y el *wansha jara* con el *la-kayote*, el *kuraw* y el *purutu* en las dos secciones de la *kechwa*, vegetales a los que se agregan los que han sido aculturados: cebada y habas en la *jalka papa*, solamente cebada en la *kechwa papa* y trigo y arvejas en la *jalka jara* (1972:31-36).

La división de las tierras de la *marka*³⁹ en Yakán como en otras comunidades de *Chawpi waranga* corresponde a la estructura de la *pacha ka* y constituyen la *pacha* de la etnia como se ve claramente en el esquema ofrecido por Fonseca:

GRAFICO N° 10

³⁸ *Marka*, equivalente a *llaqta*.

³⁹ *Marka*, en este caso, designa las tierras de la etnia.

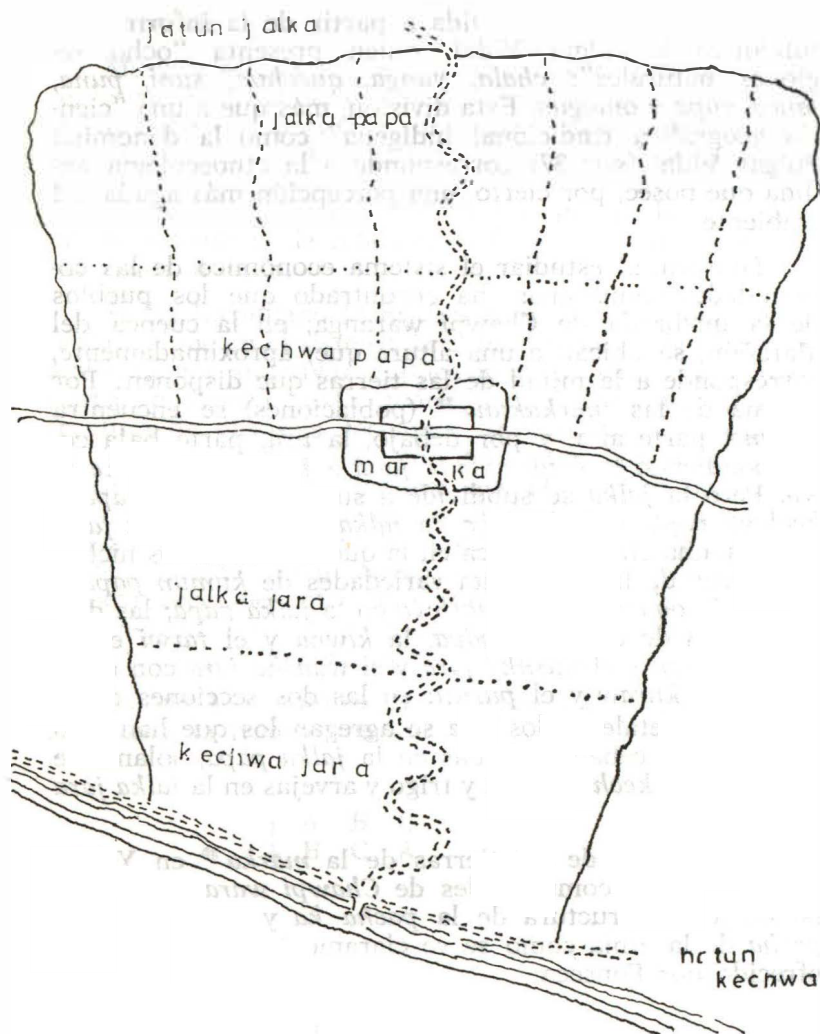


GRAFICO N° 10

Sub-zonas y tierras de cultivo de la comunidad de Yacán, en la quebrada de Chawpi waranga, seg. Fonseca (croquis simplificado)

donde se advierte la estructura cuatripartita, y es evidente que esta *pacha* se halla referida, y relacionada a una *pacha* mayor: la *jatun jalka* y la *hatun kechwa*.

Durante su permanencia en *Chawpi waran'ga* Fonseca no se ha planteado la existencia de la división *ichog allawqa* en la *pacha ka* de la *marka* aún cuando reconoció la estructura tetrapartita de Yakán, por ejemplo, en los barrios de *jana Shushumay* y *jana Kunuray* y *ura Shushumay* y *ura Kunuray*, estructura que da el siguiente modelo:

Jana Shushumay	Ura Kunuray
Ura Shushumay	Jana Kunuray

GRAFICO Nº 11

donde es claramente visible no sólo la estructura *jana ura*, sino también la estructura *ichog allawka*.

El patrón cultural por el que se establecen derechos en los diversos niveles de una cline ecológica, advertido por primera vez en julio de 1955 por Núñez del Prado, en O'ero (1957:6-8), viene a explicar la necesidad de la doble filiación andina prehispana y la existencia del *suyu* o cuarto nivel de *suyu*. Así, los hijos varones de un varón de *hanan ichog suyu*, cualquiera que sea su *seqe*, pertenecen por filiación materna a *urin ichog suyu* y su acceso a las tierras de *kechwa* los garantiza su adscripción a la *saya* materna, que es *urin*, en tanto que su acceso a las tierras de *jalka* les garantiza el derecho en la *saya* paterna, que es *hanan*. Las mujeres, perteneciendo a la misma *saya* que la madre, se hallan adscritas a *urin allawka suyu*, lo cual les garantiza el acceso a las tierras de *kechwa*, teniendo acceso a las tierras de *jalka* por tener derechos en *hanan allawka suyu*, que es el *suyu* de la madre de la madre. Al contraer matrimonio, la norma de virilocalidad inhibe el acceso a las tierras del grupo de la esposa al varón y sus *yawar masikuna* (parientes de sangre), pero le proporciona la fuerza de trabajo de los *masakuna*, varones que se clasifican hermanos de la esposa.

Siendo *ñoqa*, Ego masculino, adscrito a *urin ichoq suyu*, el esquema será:

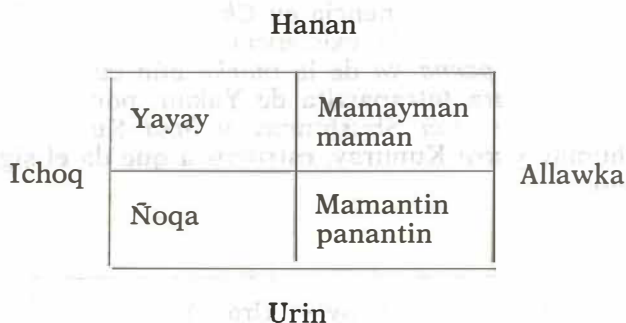


GRAFICO Nº 12

donde se ve que la mitad *ichoq* es *qari* (varón) y la mitad *allawka*, *warmi* (mujer), sin contradecir que, al propio tiempo, sea *qari* el *hanan* y *warmi* el *urin*. Existiendo la filiación doble, *ñoqa* y su *pana* pertenecen a la *saya* materna, *urin*, lo que les permite el acceso a las tierras de *kechwa* y en tanto *ñoqa* tiene acceso a las tierras de *jalka* por sus derechos en la *saya* del padre, *yaya*, que es *hanan ichoq*, la hermana, *pana*, tiene acceso a las tierras de *jalka* por sus derechos en el *hanan allawka suyu*, que es el *suyu* de la madre de la madre. Así, tanto *ñoqa* como su hermana tienen acceso al *kechwa mikuy* como al *jalka mikuy*, para emplear la terminología recogida por Fonseca (1972:31).

Brevemente cabe aclarar que la norma de virilocalidad determina en la época inka, que a cada mujer se le asignase medio *tupu* y un *tupu* al varón pues que, al contraer matrimonio la mujer pasa al grupo del varón, perdiendo el derecho al medio *tupu* que tenía asignado en su propia *saya* y adquiriendo el derecho sobre la mitad del *tupu* que su esposo tenía asignado en su propia *saya*. La necesidad de otorgar tierras en los diferentes niveles de la cline ecológica, impone, entonces, la necesidad de subdividir el *tupu* en subunidades (Mendizábal: 1972).

Por otra parte, como he señalado también, el *tupu* es una superficie de tierra con una producción que no permite vivir a la pareja durante un año; para obtener los requerimientos suplementarios la pareja debe trabajar las tierras del Estado, impropriamente denominadas "tierras del inca" por la administración colonial española, las tierras destinadas al culto y las tierras de los *kuraqkuna* locales, recibiendo comida en cambio. Para la época actual, y a nivel de comunidad, Fonseca aclara esta relación de trabajo a cambio de alimentos (1972). En la época prehispánica, la regulación del acceso a las tierras, al limitar los alimentos disponibles, permitió, tanto a los *kuraqkuna* locales, como al Estado, obtener la fuerza de trabajo requerida para la producción de excedentes que permitían la existencia de funcionarios a tiempo completo.

(Concluye en el próximo número)

EL PROCESO DE URBANIZACION EN EL PERU: PERSPECTIVAS PARA UN ANALISIS INTEGRAL

Cualquiera que sea el valor de la información demográfica, es claro que el último censo (1972) representa una piedra de toque para el análisis del proceso de urbanización: por primera vez el Perú deja de mostrar una preponderancia rural. Además, las cifras no hacen sino confirmar un fenómeno visible en todas las capitales de departamento o centros de importancia político-económica de cada región: me refiero a la migración continua y creciente del campesinado, y la consiguiente aparición de construcciones precarias al borde de las urbes. Ciudades tan dispares como Lima, Ayacucho o Chimbote han visto expandidos su número y límites en proporciones que escapan largamente a la capacidad de control y administración de los gobiernos nacional y local.

Pero, espacio construido y número de habitantes no son sino variables cuantificables del problema urbano. Aunque, en última instancia, también ellos van a reflejar, de manera contundente, los procesos de desarrollo y subdesarrollo económico, de estructuración y desestructuración social y las situaciones de cambio cultural que son particulares al proceso histórico de la nación peruana.

En el presente artículo buscaré mostrar las diferentes ópticas a través de las que se ha investigado el problema urbano, para presentar posteriormente una brev-

simas síntesis del proceso de urbanización, desde épocas precolombinas hasta nuestros días, que nos permita señalar las tendencias contemporáneas del fenómeno y aventurar unas proyecciones.

1. *Perspectivas teóricas*

En primer lugar debo llamar la atención al hecho de referirme al problema como *urbanización* y no como *urbanismo* (véase Foster y Kemper 1974). En ello va explicitado el punto de vista antropológico desde el que se enfocará toda la temática. Con esto quiero decir que el foco de interés específico es el proceso por el cual migrantes rurales se asientan y ajustan a la vida urbana. Desde esta perspectiva, lo que queda en un segundo plano, es el modo de vida de las ciudades y su referencia inmediata y necesaria a un sistema mayor (nación, hansa, confederación, etc.) que sería materia específica del urbanismo. Esta distinción, que es básicamente didáctica, permitirá mantener un enfoque que resalte las contradicciones entre lo que se ha considerado "urbano" y "rural" y que más propiamente debe llamarse centros de poder y hinterland dependiente.

Si pasamos revista a los distintos especialistas que han trabajado en el análisis del problema urbano, tenemos necesariamente que empezar con arquitectos y planificadores. Los ponemos juntos porque desde un principio, ambas especialidades estuvieron relacionadas (es así como el primer centro de estudios de planeamiento urbano se ubicó en la Universidad de Ingeniería) y además, porque usualmente, fueron arquitectos quienes integraron equipos de planificación urbana. Su perspectiva lleva en sí la obligatoriedad de *construir*, situación que debe tenerse en cuenta, ya que el ejercicio de dicha profesión no da necesariamente una comprensión de problemas tales como el control del suelo urbano y su uso como mercancía, o bien de los desplazamientos y asentamientos humanos. Sería injusto, sin embargo, no reconocer la progresiva sensibilidad social, al menos, en un determinado sector de estos profesionales a quienes la avalancha migratoria ha hecho comprender que ni reubicaciones forzadas, ni costosas urbanizaciones modificarán la raíz del problema.

Un ángulo de vista completamente diferente nos ofrecen los estudios llevados a cabo por psicólogos y psiquiatras. Generalmente, sus investigaciones están centradas en el menor o mayor ajustamiento de determinado sector de la población (i.e. migrantes) a las condiciones de vida urbana. Estos especialistas han detectado, por ejemplo, "una alta incidencia de ansiedad y de síntomas depresivos en las gentes migradas de provincias" (Caravedo, Rotondo y Mariátegui 1963:5). El tratamiento de ésta y otras patologías, es visto, obviamente, dentro de una perspectiva de *salud mental* y aunque colabora con el diagnóstico general de la situación social —al que hace interesantes aproximaciones— ha mantenido el carácter especializado de su disciplina.

Aunque teóricamente habría que esperar que los sociólogos se ocupasen más de *urbanismo* que de *urbanización*, en América Latina ha existido la tendencia contraria, ya que han centrado su atención en los problemas de relación campo-ciudad, crecimiento explosivo de áreas metropolitanas e inserción de centros metropolitanos dependientes en sistemas mayores y dominantes. El constante manejo de censos los ha hecho interesarse en la descripción y análisis del modo en que se desarrolla la tendencia actual hacia la migración acumulativa en las áreas urbanas, situación considerada como irreversible. Las limitaciones de esta disciplina se derivan de sus propios aciertos, la perspectiva global de su análisis impide muchas veces percatarse de la especificidad de situaciones que se presentan en esta parte del área andina. Así por ejemplo, intraducible al idioma censal, la variable étnica, mantiene una importancia definitoria en la comprensión del fenómeno urbano, básicamente, a través de la población aborígen, cuya inserción en la sociedad moderna es el eje de los problemas en estudio.

Un punto de vista de creciente importancia es el que proviene de la arqueología. Aquí el aporte de la disciplina se basa en tres perspectivas que le son muy propias: 1) la capacidad para observar las estructuras arquitectónicas como un todo que ha sido habitado por el hombre; 2) el interés por la tecnología e instrumentos desarrollados a través de un proceso de experimentación y, 3) las posibilidades de interpretación que aparecen cuando se trabaja con muchos años de perspectiva. Hay ade-

más ventajas adicionales, generalmente los arqueólogos son muy conscientes de las características ecológicas donde se desarrollan las urbes, así como de las interrelaciones entre asentamientos poblacionales de uno o varios períodos históricos. Las posibilidades de análisis a partir de esta disciplina, sólo se restringen por la naturaleza de los materiales que se analiza; muchas veces es difícil concluir acerca de las funciones que cumplía un edificio a través del sólo testimonio monumental, y el problema se amplía al tratarse de un conjunto arquitectónico o una cadena de recintos. Los calificativos de "centro ceremonial", "fortaleza", etc., más bien descubren las imprecisiones en que debe moverse la disciplina, cuando no puede combinar sus métodos con los de otra ciencia afín.

Para los historiadores la ciudad ha representado el centro cultural de donde se desprenden valores regionales o locales, lo que corresponde al concepto humanista de urbe europea. Esto ha hecho que en general se haya buscado en América la repetición de aquellos rasgos que caracterizaron a Roma o las ciudades grecolatinas, tal cual lo hicieron los cronistas españoles del siglo XVI. Hace unas cuantas décadas al poderoso influjo de la escuela de Berkeley las investigaciones en demografía histórica han dado una fisonomía diferente al estudio de historia urbana. El análisis de documentos burocráticos y el control de fuentes indirectas (parroquias, cofradías, etc.) ofrecen a la disciplina un ángulo distinto que permite comprender magnitudes y calidades de la ciudad colonial y hacer inferencias con respecto al proceso urbano precolombino.

Finalmente, hay que decir que los antropólogos han llegado tardíamente al estudio urbano. Jocosamente Foster (1974) dirá, que dado que los campesinos se mudan a las ciudades, a los antropólogos no les queda más remedio que seguirlos para completar sus estudios. Con ello alude a que los mismos temas que tuvieron importancia en la sociedad rural, ahora se reinventan para ser estudiados en las ciudades, tales como el caso del parentesco en áreas urbanas o el hecho de dar a una barriada el tratamiento teórico utilizado en una comunidad indígena.

Siguiendo a Schaedel (1972) podemos concluir que la migración a las ciudades comprende dos grandes eta-

pas; la primera, caracterizada por sectores escogidos de la población provinciana (clase media y sectores calificados de trabajadores) y la segunda, formada por campesinos sin ninguna especialización. Los estudios de antropología se han dirigido específicamente a esta segunda etapa, haciendo realidad la festiva anotación de Foster, pero —y esto es algo de autocrítica— con el problema de perder muchas veces el marco general donde se inserta esta migración. Quizá esto resulte de enfatizar demasiado los ángulos de adaptación de la llamada población marginal y de cohesión o descomposición comunitaria. En todo caso, si en algo hay que enrumbar los estudios de antropología urbana, es en el análisis de aquella primera etapa, que nos ayudaría a explicar el proceso general de adaptación.

Por razones de espacio dejamos fuera de este somero análisis a los economistas, politólogos y geógrafos que también han aportado valederos estudios sobre el problema urbano en el Perú. En conclusión tenemos que decir que en términos ideales, quien estudie urbanización debe manejar estadísticas y censos presentes y pasados, debe seguir críticamente los hallazgos arqueológicos, debe poder analizar tendencias políticas del desarrollo y planeamiento urbano, debe poder seguir las consecuencias del crecimiento de las ciudades a niveles macro y micro y finalmente, debe ser capaz de sugerir políticas a base de las tendencias observadas. El especialista que buscamos, por supuesto no existe. El problema exige por propia naturaleza, la conformación de equipos interdisciplinarios que lo enfrenten.

2. *Síntesis Histórica.*

Cualquiera que sea la definición de ciudad que usemos, es claro que en el Perú ya existían tales en el siglo XVI. Los conquistadores, que pretendieron ver la Venecia de Italia en Venezuela o el Trujillo español en un valle del Norte, agotaron sus elogios en la contemplación del Cuzco al que calificaron de Roma del Nuevo Mundo. Y es que Cuzco (y poco antes Chan Chan) había logrado desarrollar una organización urbana de características identificables a ojos de los españoles: un casco urbano con calles y plazas, un sistema de aprovisionamiento de agua y alimentos, una población suficiente,

con residencia estable, estratificada y con especialistas. Menos visibles a los europeos, se escondían otras características igualmente específicas de nutrir a los *ciudadanos* cuzqueños y sobre todo, un poder central, que ejercía su mandato sobre hombre y tierras, usándolos como objetos de su propiedad, en el juego político con los aliados y competidores externos, así como también, en las intrigas de las panacas reales y aspirantes al trono. Finalmente, Cuzco, al igual que otras metrópolis europeas y asiáticas, ya era capaz de proyectar una ideología que terminó por envolver a los mismos españoles, quienes aprobaron su calidad de centro del mundo, sobrevalorizaron el carácter ceremonial de una urbe ya secular, y asumieron su historia mítica como la más importante del Tahuantinsuyo.

De lo dicho se desprende, que en los momentos previos al contacto, Cuzco era la ciudad por excelencia del antiguo Perú, y concientes de su imagen, los cuzqueños arrasaron Chan Chan de sus rivales Chimú y remedaron su “ombligo del mundo” cuando levantaron fortificaciones y graneros en los lugares estratégicos de todo su imperio. Son estos los términos en que hay que situar lo que se ha dado en llamar la contradicción ciudad—campo en los momentos previos al Descubrimiento y Conquista. Con algunas variantes, Chimú al Norte debió ser la contraparte costaña de los Hijos del Sol. Hay que tener en cuenta que las características ecológicas de la zona, tendían a aglutinar más gente en los valles que salpican los desiertos costeros y hacer que los patrones de establecimiento fueran más concentrados. Correlativamente, lo poco que sabemos de los Chimú, nos indica una sociedad férreamente estratificada con un control cuidadoso de su suelo urbano y de los recursos para mantenerlo. En la sierra, los incas (y sus antecesores, los huaris) controlaron una población mucho más dispersa, en la que el poder político debía ser administrado sin romper —al menos formalmente— con los lazos ancestrales de reciprocidad.

Hay que tener cuidado a la hora de pensar en estos modelos como sistemas estáticos, cuando Pizarro llega al Perú. Chan Chan estaba destruida, pero sus características parecen haberse introducido al Cuzco, al igual que otros rasgos costeños (el sistema decimal, por ejemplo), y de no haberse producido el contacto, es probable

que los síntomas percibidos en las crónicas, (auge de los yana, construcciones monumentales en Cuzco, formación de una nobleza pudiente y cada vez más independiente) hubiese madurado en un modelo político muy diferente al brindado por el propio relato de los incas vencidos.

La Conquista ruraliza al Perú. Dos tercios de la población autóctona desaparece y la redistribución de Toledo no alcanza a disimular la desaparición de indígenas arrasados por el triple flajelo de (1) un nuevo tipo de *trabajo* (2) un desequilibrio en la *dieta* y (3) un buen número de nuevas *enfermedades* para las que los nativos no tenían anticuerpos. Pero, además, se fuerza un cambio en la organización de los establecimientos humanos, ahora orientados a la extracción de materias primas que debían ser negociadas en Europa. Lima y todas las otras capitales coloniales muestran el intento de concentrar administrativamente las calidades de *enclaves* que permitieran un rápido traslado de recursos económicos y un fácil empleo de mano de obra indígena y negra, que al no ser pagada, se transformó en una riqueza de valor equiparable al oro de los primeros momentos.

A lo largo de la Colonia se fueron acentuando las diferencias entre Lima (Buenos Aires, etc.) y el "interior". Pero, ni cierto refinamiento artístico, ni la aparición espectacular de centros mineros como Huancavelica y Potosí cambiaron el carácter rural del virreinato peruano. Es posible que el progresivo embellecimiento de la capital cumpliera también con el fin de establecer la jerarquía entre los españoles y los indígenas, lo que ciertamente acentuó los rasgos que cualitativamente hicieron diferente a la capital del resto de las poblaciones peruanas. Pero de ello, no se puede deducir un proceso de urbanización que más bien estaba detenido por el sistema de plantaciones en la costa y el desarrollo de las haciendas serranas, que ahogaban las posibilidades de concentración humana y de poder político que cayese fuera de sus límites. Incluso Lima, hasta muy avanzada la República, estuvo circundada por haciendas cuyos dueños invirtieron "sabiamente" en urbanizadoras, para especular más tarde con la propiedad del suelo urbano.

Los albores de la República coinciden con la recuperación del volumen demográfico de la población indígena. Situación que se hace explosiva al establecerse

las primeras compañías internacionales en la sierra y al necesitarse mano de obra en las plantaciones costeras, especialmente, luego de la Guerra del Pacífico, que desmanteló el trabajo forzado de los esclavos chinos. El aspecto de Lima, por este tiempo, estaba lejos del presente: testimonios de viajeros ingleses y franceses dan una imagen desvaída de la capital y de sus alrededores, donde la "picaresca" nacional había sentado sus reales. Al Norte, Chimbote era apenas la caleta de Ferrol, y al Sur, las poblaciones campesinas mantenían su hegemonía sobre el incipiente desarrollo urbano de las modernas Cuzco y Arequipa.

El siglo XX se descubre con el progresivo dominio norteamericano en el Pacífico; al ritmo de sus inversiones se concentra mano de obra que llega desde el Norte primero, y luego desde la Sierra, usando las vías tradicionales que son modernizadas facilitándose este inicial flujo migratorio. Es así que a partir de la segunda década de este siglo, se dan las pautas para el crecimiento de las ciudades costeñas. Lima rompe sus murallas e incorpora poblaciones aledañas como la Victoria, abriéndose hacia el Sur con la entonces avenida Leguía.

La llegada de los migrantes a Lima repite el fenómeno universal de provincianos en la "gran" urbe. Recibidos con desprecio y concientes de la visibilidad de sus características (indio y campesino) prefieren esconder su origen y asimilarse en el menor tiempo posible. El criollismo costeño se erigió entonces como la barrera entre los más y los menos aculturados (Millones:1975).

Hoy día, un cuarto de siglo después de las primeras oleadas, no se puede repetir el párrafo anterior. De pronto Lima ha multiplicado su población con una invasión provinciana que ya no disimula su origen sino que lo proclama a los cuatro vientos. Su música, creencias y vestidos tienen ahora divulgación y reconocimiento nacional. Y, desde que su volumen ha sobrepasado el límite crítico de la significación política y desde que los pobladores descubrieron los mecanismos para saltar de los tugurios del centro de Lima a la toma de tierras baldías en la periferia, no es posible ignorar, cada vez más potentes, las formas de vida campesina en pleno centro de Lima Metropolitana.

3. *Proyecciones finales.*

¿Se está despoblando el campo y ruralizando la ciudad? Si esto es cierto, hay que tomar algunas precauciones. En primer lugar, conviene recordar que ciudad y campo no son necesariamente categorías antagónicas, y que en términos ideales no tienen que estar jerarquizadas. Hay que tener en cuenta, que por ley del menor esfuerzo, los gobiernos tienden a invertir en mejorías y ampliaciones de los servicios existentes en centros urbanos ya constituidos, y que sólo excepcionalmente se opta por la costosa habilitación de dar facilidades (incluso elementales) para zonas rurales. El problema salta a la vista, Lima y cualquier ciudad tienen un límite de expansión demográfica que será imposible estirar. Nos referimos por ejemplo a factores como el agua que se consume en la capital y cuya necesidad pronto obligará a sacrificar aguas de riego en medio de una zona desértica. No basta decir que los campesinos quieren abandonar el campo: hay que sumar a los factores de atracción, los que empujan a una población empobrecida y carente de servicios, a buscar refugio apoyándose en quienes les antecieron en el viaje.

Pero ¿cómo ofrecer servicios a una población dispersa? Alguien ya mencionó la necesidad de "toledanizar" a la remanente población campesina, es decir reubicarlos en lugares que hagan posible y rentable la locación de servicios de agua, desagüe, luz, etc. Sin comentar esta propuesta quiero remarcar la necesidad de ambos estilos de vida, cuya producción es más bien complementaria antes que de expoliación de una a favor de otra. Si se acepta este principio, la solución no es, pues, crear más ciudades o poblar hasta la extenuación las ya existentes. Necesitamos implementar inversiones en el campo, de tal manera que compita con la ciudad —en su propio estilo— con los atractivos necesarios para radicar aquella población que opte por ser campesina. Es indudable que soluciones de este tipo lleven consigo, (entre otras cosas) la necesidad de bajar los standards de una vida citadina cuyo lujo (me refiero especialmente a los barrios exclusivos) es incomprensible en un país del Tercer Mundo.

Regulaciones de esta naturaleza han sido planteadas desde años anteriores, es así como ORDEZA ha buscado implementar el Callejón de Conchucos procurando amen-

guar el flujo migratorio de la sierra ancashina a las provincias del litoral. Otro ejemplo lo constituyen las prohibiciones de construcción en áreas de cultivo en torno a Lima Metropolitana. Debemos decir, sin embargo, que siendo la ciudad el correlato directo de una decisión de política económica (la ciudad es por excelencia el centro de poder *per se* o transmitido con respecto a su hinterland) una solución radical al proceso de urbanización inorgánica que se vive, dependerá de la definición de la política del gobierno central y de que ésta llegue a traducirse en acciones directas sobre el espacio físico que gobierna.

BIBLIOGRAFIA

- 1.—Caravedo, Baltazar - Rotondo, Humberto - Mariátegui, Javier, 1963: *Estudios de Psiquiatría Social en el Perú*. Ediciones del Sol, Lima.
- 2.—Foster, George M. - Kemper, Robert V. (editores) 1974: *Anthropologists in cities*. Little, Brown and Co. Boston.
- 3.—Millones Luis, 1975. *La cultura colonial urbana: una hipótesis de trabajo para el estudio de las poblaciones tugurizadas*. CISEPA. Pontificia Universidad Católica, Lima.
- 4.—Schaedel, Richard P. 1972. *El tema central del estudio antropológico de las ciudades hispanoamericanas*. En: "Revista de Indias". Nos. 127-30. Madrid.

CALCOS SINTACTICOS EN EL CASTELLANO ANDINO

0. Durante los últimos años los estudios dialectológicos acerca del español andino hablado en el Perú han venido incrementándose considerablemente, superando de esta manera una primera etapa en la que la atención de los pocos estudiosos estuvo centrada únicamente en la elaboración de glosarios y listas de quechuismos. La exploración en otros niveles de organización, especialmente fonológico y sintáctico, va cobrando ahora un interés alentador, motivado fundamentalmente por el aprendizaje por parte de los estudiosos de nuevas y más sofisticadas técnicas del análisis lingüístico. De otro lado, dentro de la reforma educativa peruana, la consideración de la lengua como un instrumento libre de autoafirmación, constituye uno de sus pilares importantes; de allí que los programas de enseñanza de lenguaje, antes de corte eminentemente dogmático y elitista, tratan ahora de reorientarse hacia la revaloración de las formas dialectales, propiciando de este modo su estudio y, si es posible, su codificación. Tal interés es sensible al hecho fundamental de que todo estudio relacionado con la dialectología del área andina tiene como punto de partida la situación de lenguas en contacto dada por la coexistencia del español con el quechua, y en menor escala —aunque no menos importante— con el aimara. Uno de los graves defectos de la dialectología incipiente del español peruano ha sido la prescindencia total del conocimiento de las lenguas nativas, hecho que posteriormente se vio fortalecido por la corriente antisustratística desatada, con efectos negativos, por Amado Alonso y sus epígonos. El afán por explicar los rasgos diferenciadores intrasistemáticamente hasta agotar toda posibilidad de influencias externas, conllevó a la sub-

estimación de todo aporte sustratístico. No dudamos que, como procedimiento heurístico, la explicación interna es legítima y necesaria; pero interpretada en un contexto en el que lo "hispanico" y lo "indígena" tienen connotaciones sociales muy marcadas, tal principio conlleva consciente o inconscientemente la minusvaloración de toda impronta nativa. Esta situación lamentable está siendo afortunadamente superada en el Perú.

Es dentro de esta nueva orientación, si se quiere "reivindicacionista", que el presente trabajo desearía llamar la atención sobre un aspecto de la influencia tipológica que, a nuestro modo de ver, ejerce el quechua sobre el español regional andino peruano. Concretamente, presentaremos una clase de oraciones subordinadas, la de las tradicionalmente llamadas adverbiales. Trataremos de demostrar que en el español rural andino, especialmente de la región central, la estructura de las oraciones subordinadas está moldeada de acuerdo con una forma eminentemente quechua. Este tipo de construcción, comparado con otros aspectos sintácticos más perceptibles (como la construcción de genitivo o la concordancia), ha sido hasta ahora el más ignorado, tal vez por la ausencia de un contraste obvio entre la forma standard y la vernácula. Los ejemplos que se discuten corresponden al habla rural del Valle del Mantaro.

1. *Estabilidad y transitoriedad.* Antes de abordar el tema que nos concierne debe señalarse que el material elegido corresponde al habla de personas cuyo único vehículo de expresión es el español rural y que, a lo sumo, poseen un conocimiento pasivo del quechua. No se trata entonces de las formas de expresión típicas que corren en boca de los bilingües, especialmente las de los subordinados. Dependiendo de lo que se suele llamar "dominio contextual" (la lengua del oyente, el lugar y el tópico de la conversación, etc.), el habla de los bilingües incipientes se resiente de un mayor o menor grado de interferencias determinadas por la presión que ejerce sobre ellos la estructura de la lengua materna. De otro lado, no es difícil advertir que la performance de los bilingües varía de persona a persona, y de acuerdo con el grado de dominio de la segunda lengua, ésta aparecerá más o menos impregnada de interferencias. De esta manera, ejemplos como los siguientes:

(1) ¿Pelota *awsamos*?No te vaya *waqlarte* el vaca.A *kuchur* alfa mi mama está yendo.Por las noches está *qasamundo* bastante.

corresponden sin duda alguna al habla de un bilingüe incipiente. Formas como éstas constituyen, a nuestro modo de ver, manifestaciones transitorias en el aprendizaje de la segunda lengua, y, por ende, fluctúan considerablemente a nivel tanto intraindividual como interindividual.

En contraposición a lo anterior, las formas que caracterizan el habla de los monolingües de español rural andino constituyen expresiones socializadas, es decir, pertenecen a la comunidad de hablantes y, por tanto, se mantienen de una manera relativamente constante. De este modo, mientras que el "castellano" de los bilingües incipientes es contingente, el de los monolingües goza de aparente estabilidad. Y en lo que respecta a la percepción diferencial de las dos formas de expresión —la del monolingüe castellano y la del bilingüe incipiente— debe señalarse que el monolingüe de español rural impugna oraciones como las de (1) por quechuizadas, propias de las personas que "no saben hablar el castellano".

Ahora bien; la conciencia de estar frente a dos sistemas diferentes alcanza caracteres nítidos a nivel fonético y léxico (excepción hecha en este caso de algunos quechuismos que han sido totalmente incorporados al español regional y que por lo mismo pasan fácilmente por voces "castellanas"), pero la percepción se entorpece frente a los niveles más abstractos de la organización gramatical, concretamente el sintáctico-semántico. De allí que, para el hablante que juzga que (1) corresponde al habla de una persona que desconoce el castellano, bastaría con reemplazar los lexemas quechuas de dichas oraciones por sus equivalentes castellanos para afirmar que, tras la "purga", tales oraciones ya *son* castellanas. Es decir, según esto, las variantes que aparecen en (1a):

(1a) ¿Pelota *jugamos*?No te vaya *cornearte* el vaca.

A cortar alfa mi mama está yendo.

Por las noches está *helando* bastante

serían formas felices del castellano rural andino, con excepción quizás de la anomalía de la frase "el vaca" (nótese,

sin embargo, que la expresión *la vaca está echado* pasaría por “buen” castellano).

De lo dicho anteriormente se desprende entonces que el orden de los constituyentes es un aspecto gramatical que burla fácilmente la atención del hablante de español rural, hecho que por otra parte se ve reforzado por la aparente libertad de co-ocurrencia de los elementos de una oración en el español general. Sin embargo, aun aquí, si bien el *sistema* de la lengua se muestra más tolerante, la *norma* sanciona una secuenciación determinada, la misma que constituye el orden *favorito* en las construcciones. De allí que la noción de *acceptabilidad* en lo que respecta al orden de los constituyentes debe juzgarse, a nuestro modo de ver, a nivel de norma. Es aquí donde podemos decir que las oraciones de (1a) no son normales en español standard.

Surge entonces la pregunta: ¿Cómo explicar dicha “anormalidad”? A nuestro entender, ella debe explicarse como el resultado de la influencia que el quechua ejerce sobre las variedades del español rural andino. Puesto que, según vimos, tal influencia es la menos perceptible, su estabilización —es decir su “normalización” en el habla rural— deviene garantizada. Esto es cierto sobre todo cuando observamos que la escuela —tradicionalmente destinada a ajustar el habla “vulgar” dentro de los cánones de una variedad por lo general exonormativa— no advierte fácilmente que, por debajo de las “palabras” de oraciones como las de (1a), se esconde el esquema gramatical quechua que las organiza. De otro lado, la sedimentación sugerida difícilmente puede ser ajena a la mecánica de dominación interna y externa imperantes, las mismas que determinaron la cristalización de formas de habla semicriollizadas. De este modo, a la pérdida del poder regional tradicional en manos de los criollos y mestizos de habla “castiza”, se afianza el control político, social y económico regionales por parte de sectores emergentes cuyo español, por lo general propio de bilingües subordinados, se consolida. Creemos que estos dos factores han contribuido decididamente en la gestación del español rural andino, otorgándole una relativa estabilidad. A continuación, pasamos a ilustrar uno de los aspectos más conspicuos que caracterizan dicha forma de habla.

2. *El orden de las oraciones subordinadas.* Los siguientes ejemplos ilustran la subordinación típica que se encuentra en el español rural:

- (2) Como gente nomás lloraba.
 No queriendo tomar se fue.
 La puerta sin cerrar nomás me había dormido.

Como puede observarse, si bien superficialmente estos ejemplos están formados por elementos léxicos propios del castellano, el ordenamiento de sus componentes mayores responde a una estructuración extraña. En efecto, para que las oraciones de (2) sean consideradas normales en español requieren aproximadamente de la siguiente paráfrasis:

- (2a) Lloraba (ni más ni menos) como gente.
 Se fue al no querer tomar.
 Me dormí sin (siquiera) cerrar la puerta.

es decir, aparte de la "traducción" parcial de los quechismos semánticos como *nomás* y *no queriendo* que son calcos quechuas del enclítico *-lla* y de la construcción subordinada con *-l*, respectivamente), la paráfrasis involucra el reordenamiento de la secuencia OS (—oración subordinada) + OP (—oración principal) en OP + OS.

Ahora bien; como se sabe, en español (al igual que en la mayoría de las lenguas del tipo SVO) el orden de los constituyentes en las oraciones subordinadas es siempre OP + OS (excepción hecha de las oraciones condicionales que, universalmente, se presentan en el orden inverso). ¿Cómo explicar entonces el orden OS + OP que subyace en (2)? Como dijimos, todo parece indicar que se trata de una influencia quechua. Para comprender mejor esto, compárense las oraciones (2) con las de (3):

- (3) *Nuna-naw-llam* waqaq kalqa
 gente-cómo-nomás llorador era

Mana upyayta muna-l-mi lukulqa
 no tomar queriendo se fue

Punkukaqta mana witralkulla-l-mi puñukuñaq kaa
 puerta la no cerrando nomás había dormido

Aquí, como se ve, las oraciones subordinadas (que aparecen subrayadas) preceden a sus respectivas principales. Este hecho está de acuerdo con las características tipológicas del quechua. En efecto, siendo esta lengua del tipo SOV, implicacionalmente le corresponde un orden OS + OP en las oraciones subordinadas. Adviértase, sin embargo, que, como se adelantó en la primera sección, aquí se está hablando de un orden favorito; con ello podremos decir que el orden inverso, es decir OP + OS, puede también darse en el quechua, pero debe quedar bien claro que tal secuencia resulta extraña o, si se quiere, forzada. Una vez más se trata, a nuestro modo de ver, de la oposición funcional entre sistema y norma.

La influencia que venimos señalando se manifiesta de manera más transparente en los ejemplos que siguen:

- (4) De lo que estaba comiendo se molestó.
 De lo que estaba durmiendo se levantó.
 En lo que estaba jugando se cayó. ,
 En lo que estaba hablando se atoró.

En estas oraciones subordinadas de tiempo, como se puede apreciar, el verbo principal aparece al final. Para que éstas aparezcan aceptables al oído del hablante de español standard se necesita hacer la siguiente paráfrasis:

- (4a) Se molestó cuando estaba comiendo.
 Se levantó tras estar durmiendo.
 Se cayó mientras jugaba.
 Se atoró mientras hablaba.

refraseo que involucra, como en el caso de (2a), el reordenamiento de los constituyentes de la oración compleja por un lado, y la traducción de las subestructuras *de lo que* y *en lo que*, por el otro. Ahora bien; si comparamos las oraciones de (4) con las de (5):

- (5) Mikuykaashan-piqta-m piñakuqlun
 estaba comiendo de lo que se molestó
 Puñuykaashan-piqta-m shalkuqlun
 estaba durmiendo de lo que se levantó
 Tushuykaashan-traw-mi hitalaqlun
 estaba bailando en lo que se cayó
 Limashan-traw-mi kaksauqlun
 estaba hablando en lo que se atoró.

se advierte claramente el calco sintáctico de (4) tomando como base (5). Esto se hace más evidente aún cuando constatamos la traducción del ablativo —*piqta* y del locativo —*traw*. La réplica de estos sufijos es general en el español rural, como se deduce de los siguientes ejemplos:

- (6) *De la lampa* vas preguntar.

Mi perro es más grande *de tu perro*.

En allí está la sogá.

En el lunes ha llegado mi hermano.

los mismos que encuentran eco en las correspondientes oraciones quechuas que siguen:

- (7) Lampakaq-piqta tapunki
de la lampa vas a preguntar

Allquaqnii mas hatunmi allquyki-piqta
el mi perro grande es de tu perro

Chay-traw-mi kaykan waskakaq
allí en está la sogá

Luuniskaq-traw-mi tulii traqlamulqa
el lunes en mi hermano llegó

Resulta entonces obvio que las oraciones de (4), además del orden OS + OP, denuncian una influencia en el plano de la estructura frasal-preposicional. Consideréanse, sin embargo, los ejemplos de (8):

- (8) De lo bien que estaba comiendo se molestó.
De lo bien que estaba durmiente se despertó.

Comparadas estas oraciones con las dos primeras de (4), ¿hasta qué punto podemos decir que el modelo de éstas sigue el que se da en (8)? Si (8) fuera la pauta de (4), entonces aparentemente sólo quedaría por explicar la elisión de *bien*. Sin embargo, creemos que esta observación carece de todo fundamento por dos razones básicas. En primer lugar, que se sepa, expresiones castellanas del tipo *lo bien que duerme, lo limpio que quedó, lo hermoso de su rostro*, etc., jamás admiten supresión del adjetivo so pena de mutilarse el significado de las mismas o de ser alteradas semánticamente. En segundo lugar, el significado ponderativo de *lo* en (8) no tiene nada que ver con

el *lo* "superfluo" o "explotivo" de las oraciones de (4), que constituye uno de los problemas de análisis en el español rural*. De este modo, semánticamente, se descarta la posibilidad de que la réplica de (8) sea (4).

Lo que acabamos de decir es suficiente para responder en forma negativa la pregunta que se formuló líneas arriba; sin embargo, aún queda por descartar la posibilidad de que el ordenamiento de las oraciones de (4) sea el mismo que se encuentra en (8). Al respecto, hay que notar que los ejemplos de (8) son ambiguos, pues significan por lo menos dos cosas, de tal manera que el primero de ellos puede ser parafraseado del modo que sigue:

- (9) Cuando estaba comiendo bien ocurrió algo que hizo que se molestara.

Se molestó a causa de lo bien que estaba comiendo.

Como se advertirá, el significado de la segunda lectura es semánticamente anómalo, pues, a menos que se fuerce el contexto, nadie se molesta por estar comiendo bien. Esta lectura anómala surge precisamente debido al orden OS -| OP que aparece en (8), puesto que para la primera interpretación, (que es la que corresponde exactamente a la que se da en (4), el orden normal en castellano general es:

- (10) Se molestó cuando estaba comiendo.

Para que la primera oración de (8) recobre su aceptabilidad en ese orden hay que pensar implícitamente que la causa del molestarse ha sido mencionada en un momento anterior a su enunciado. Pero como quiera que tal significado es diferente del que encontramos en (4), se debe concluir que el ordenamiento de (8) no pudo haber sido tomado como modelo para la formación de oraciones como las de (4). Por estas razones creemos que el orden OS -| OP encontrado en (4) obedece a una influencia de la sintaxis quechua, hecho que descubre, por debajo de su apariencia castellana, la presión tipológica que

* Al lado de este *lo* superfluo hay, semánticamente, otro *lo*; el que se encuentra en oraciones como *lo durmió* 'acabó de dormir', *lo iré* 'iré ahora mismo', etc., donde *lo* "traduce" evidentemente al eductivo *-rqU* (*-qlU*, en el quechua-huanca) y cuyo significado de inmediatez e inminencia es claro.

el quechua ejerce sobre el castellano rural de los Andes del Perú.

3. *Implicancias para una política educativa.* A lo largo de la sección precedente se ha buscado demostrar que el español rural andino tiene peculiaridades sintácticas determinadas por la acción sustratística del quechua. Desde el punto de vista de la enseñanza del castellano, debe quedar bien claro que tales rasgos identificadores no constituyen "corrupciones" o desfiguraciones de la norma castellana; son, por el contrario, innovaciones que ocurren en el seno del sistema debido al contacto prolongado entre dos lenguas. Como ya se ha mencionado, dichos rasgos han ido cristalizándose debido a las relaciones socioeconómicas que han pautado la conducta de los pueblos del Ande. Frente a esta realidad, una política educativa racional, lejos de condenar tales innovaciones, debe respetarlas, puesto que constituyen manifestaciones de una alternativa lingüística concreta que surge debido a los conflictos de lenguas y de culturas creados por una situación de dominación. Sólo una transformación radical y profunda podrá determinar si las formas de habla peculiares, como la presentada aquí, logran consolidarse o, de lo contrario, se remodelan de acuerdo al principio nivelador que unas variedades lingüísticas ejercen sobre otras. Pero, aparte de esta eventualidad, debe insistirse que, desde el punto de vista de la enseñanza, el tratar de erradicarlas, desconociéndoles su legitimidad como formas de expresar y concebir la realidad, no refleja otra cosa que la discriminación social llevada a un grado extremo de sutil violencia. Si se quiere superar este tipo de opresión, concluyamos que, si de opciones se trata, sean los hablantes mismos los que, confrontados de manera consciente ante el contraste entre diferentes maneras de decir un mismo pensamiento —a través, por un lado, de la forma standard, y de la variedad local, por el otro—, elijan los modos de expresión que ellos consideran más funcionales, según los casos. Bien pudiera ser entonces que el bidialectalismo funcional sea, en efecto, una alternativa real, antes que una mera conceptualización elaborada en el escriptorio del lingüista.

ESTUDIOS LATINOAMERICANOS
EN LOS ESTADOS UNIDOS

Escribía esta nota periodística en diciembre de 1960: "Con un pie en el estribo envío esta mi última crónica desde Estados Unidos. No es sobre estribo de plata como el que los españoles usaban sobre aquellos caballos de la expedición de Hernando de Soto a estas tierras, los que —según cuenta Garcilaso en su *Historia de la Florida* sacaban por instinto a sus conductores del peligro en que vivían. Estribos españoles de Coronado, de Oñate, de Ponce de León, brillando titilantes en el desierto del Oeste o entre los bosques del Sureste. El de ahora: estribo de avión en que se embarca uno en la aventura de los aires. Esta vez con el entusiasmo de volver hacia esa porción sobresaliente en el mapa del sentimiento, aunque ella sea sólo parte de una inmensa patria más grande que es la América Hispánica vista desde afuera.

Pasaré por sobre el Ohio River y sobre las tierras altas de Tennessee; y sobre las del indio Tasculosa que tantos dolores de cabeza proporcionara —precisamente— a Soto; y sobre las más calientes del Golfo de México. Y otra vez con la vista en el Caribe, entraré —cortando el ombligo de América —en el Mar del Sur. Dejaré atrás un año de experiencias con muchos importantes contactos en este otro hemisferio americano. Difícil resultaría que se nos entienda, en forma general. Y aún sería duro, pero verdadero, afirmar que los políticos de Estados Unidos han cometido tremendas equivocaciones en sus relaciones con nosotros, que han respondido muchas veces a los más mezquinos intereses económicos. Pero hay una clara intención en grupos valiosos del país del Norte por hallar el puente que una destinos que vienen corriendo paralelos. Y que hay mucha gente que con la mano en el corazón desea comprendernos, como nosotros deseamos ha-

cerlo con ellos. En el campo universitario he podido aquilatar que el interés es sincero y noblemente humano. Grupos de norteamericanos se hacen presentes en Lima y Río, a la vez que traen de esos puntos a peruanos y brasileños hacia Indiana y hacia Illinois. La Universidad de Fordham tiene un plan de intercambio con la Universidad Católica de Chile; en tanto que su vecina la de New York lo ha establecido con la brasileña de Bahía. Y así podría citarse muchos otros ejemplos. Profesores de Instrucción Secundaria de todo el Continente Sur vienen —año a año— a perfeccionarse en los Estados Unidos. Los he encontrado en los colegios de Indiana: bolivianos, chilenos, peruanos, argentinos, etc. Profesores y estudiantes norteamericanos se sirven del Plan Fulbright para hacer investigaciones científicas y literarias en nuestro país de habla ibérica. 9,500 estudiantes hispanoamericanos están repartidos entre todas las Universidades de la Unión. Y cientos de estudiantes estadounidenses acuden a Sud América y miles a México y Centro América. Por supuesto que esto no basta —ni mucho menos— para establecer el verdadero vínculo de pueblo a pueblo que anhelamos tanto y que se establecerá más tarde. Pero buena base son estos enlaces culturales que nos exhiben mutuamente de casa a casa, de hogar a hogar, de hombre a hombre. Es decir, cómo se vive debajo de los transitorios caminos gubernativos. Creo que somos muy iguales y muy diferentes. Muy iguales en lo que el hombre tiene de común en sus esperanzas, en sus ansias de sobrevivir, en sus deseos de paz, de amor, de pan seguro y de horizonte vital. Diferentes en las tradiciones culturales, en la forma o en la apariencia de enfrentarse a la vida; en destinos diversos que van en un caso de grandeza a división y en otro de pequeñas zonas aisladas a grandeza por la unificación progresiva. Diferentes por las consecuencias de un superior o un inferior grado de desarrollo y potencialidad económica. Diferentes por ingenuo orgullo nacional. Pero no se crea que en Estados Unidos no hay miseria, que la hay a gritos aunque en proporción menor que entre nosotros; y que en Estados Unidos no se camina, como en nuestros países, a soluciones para el complejo problema actual de sociedades que están atravesando en todo el mundo por una crisis de sistemas económicos y sociales.

Al volver hacia mi Universidad y como hacia mí mismo, siento que con la experiencia humana se han acortado las distancias que tan profundamente parecen separar a

las Américas. Y sobre los oscuros y claros caminos de la población norteamericana, que se va quedando atrás, me parece percibir aún la música popular de Gershwin y la poesía de la gente común de Carl Sandburg, acompañándome en el retorno”.

Nombrado Director de la Escuela de Estudios Especiales de la Universidad de San Marcos en 1948 me hallé tal vez si por primera vez con grupos de estudiantes procedentes de los Estados Unidos que seguían Cursos de Temporada en nuestros viejos claustros. Y lógicamente vino la preocupación por los intereses que podían mover a estudiantes universitarios norteamericanos por la realidad de los países llamados impropriamente, pero al parecer con carácter inevitable, latinoamericanos. Otra vinculación era a través de la Revista que corresponde al Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.

En 1949 la División de Educación del Departamento de Asuntos Culturales de la Unión Panamericana publicó una obra en inglés intitulada *Courses on Latin America*, con un prólogo de nuestro historiador Jorge Basadre, quien ocupaba entonces el cargo de Director del citado Departamento. Al hacer una síntesis de los principales puntos tocados en el mencionado ensayo del Dr. Basadre y en el texto mismo de la obra, nos orientamos sobre el progreso que habían alcanzado para aquel año los estudios realizados en las Universidades de los Estados Unidos y, en general, en ese país sobre nuestros pueblos, comprendidos dentro de un denominado signo general de cultura que puede ser discutido pero que también puede ser aceptado en principio para los fines que perseguimos en esta información.

Basadre dividía el desarrollo de los cursos sobre América Latina en Universidades y Colleges de los Estados Unidos en cuatro partes: 1) El periodo “pionero” (desde el siglo pasado hasta 1921; 2) La primera expansión (1917-1932); 3) La segunda expansión (1933-1945); y 4) El periodo actual (para la época de publicación, o sea hasta 1949). Sabemos positivamente que esto está superado por un nuevo oleaje que se produce en los años de la década del sesenta; pero ello rebasa, por supuesto, las consideraciones del trabajo que estamos resumiendo.

Como fondo de su estudio, Basadre indicaba que los dos hechos fundamentales que caracterizan la historia de

los primeros años del país del Norte han sido la extensión de su territorio (su expansión por diversos medios) y su aislamiento. E incluye las aseveraciones de James Shotwell en su obra *Courses on International Affairs in American Colleges* (1930-31), en la cual afirma que es difícil imaginar lo vastos que eran los océanos y continentes para sus abuelos y bisabuelos, y que, a través del siglo XIX Estados Unidos se concentró por ello en sus asuntos internos, pues el pueblo estaba demasiado ocupado en la conquista de su continente para pensar en asuntos exteriores que no fueran la afirmación de su posesión. Esto no cambió fundamentalmente con la guerra con España (1897) aunque la adquisición de responsabilidades coloniales y la demostración del papel de Estados Unidos como un poder mundial dio un nuevo significado a una vieja frase acuñada: "el destino manifiesto".

Afirma, luego, Basadre, siguiendo el proceso, que fue modificándose el rol de los Estados Unidos durante la primera parte de este siglo y con ello se llevó a cabo un cambio definido en los programas de estudio de las Universidades y Colleges, con mayor énfasis en el análisis de *otros países*. Este cambio fue evidente en el área de América Latina que creció desde esa época.

A). El período pionero. Menciona el prologuista a George Ticknor y a William Prescott como exponentes de la contribución a los estudios hispánicos. Especialmente Prescott, cuyos libros publicados hace más de 100 años son todavía de actualidad. Merecería hacerse un paréntesis sobre la "escuela de Boston" y la obra de Prescott, pero ello ya sería por sí solo un tema para un ensayo. Posteriormente John Stephens publicó sus conocidos volúmenes sobre América Central y Yucatán. Las primeras conferencias sobre diplomacia latinoamericana aparentemente fueron dadas por Daniel de León (1883-86) en el "College" de Columbia. En 1892, Elizabeth Wallace ofreció un Curso sobre América Latina en la Universidad de Chicago, pero no despertó suficiente interés. En 1900, Frederick Starr publicó un Boletín del Departamento de Antropología en la misma Universidad de Chicago, una bibliografía sobre lenguas nativas de México; y en 1908, una descripción de la vida y costumbres de los indios del sur de México. Es en 1895 que Bernard Moses había dictado un especial curso sobre "Historia e Instituciones de América Española" en la Universidad de California y pu-

blicó, además, varios libros sobre temas similares. Después de mencionar a diferentes Universidades como Texas o John Hopkins, Basadre afirma que la influencia de William Shepherd en Columbia fue notable, debido a su perseverante, clara y realista interpretación de la vida hispano-americana. El Dr. Leo S. Rowe despertó, asimismo, interés en asuntos latinoamericanos en la Universidad de Penssylvania. (Ya sabemos que Rowe fue el propiciador de la creación de la Unión Panamericana, base de la actual OEA). *Spain in America* (1904) por Edward G. Bourne, es un libro único en su criticismo agudo; este trabajo representó la verdadera revaluación del papel de España dentro de la historiografía estadounidense. Un curso del mismo profesor Bourne fue continuado después de su muerte en 1909 por Hiram Bingham, el entusiasta buscador de Vilcabamba y descubridor por acaso de Machu Picchu. Esta cátedra se dictó en la Universidad de Yale y años más tarde se suprimió.

Entre los años 1910 y 1915 muchas Universidades crearon cursos sobre ese personaje tan cercano y tan lejano, al mismo tiempo, que era América Latina. El más importante tal vez si fue el de Stanford, en California. Entre los libros que despertaron interés por el tema se hallaría *South America* por James Bryce; y fundamentalmente *Latin America: Its rice and progress*, del peruano Francisco García Calderón, traducido del francés. Asimismo habría que hacer referencia a las expediciones arqueológicas, como la de Pepper en la época que el alemán Max Uhle abrió una de las compuertas del conocimiento arqueológico, principalmente del Perú. También está la expedición del Museo Peabody a Yucatán y la de Hiram Bingham al Perú, en 1912. Bingham escribió entonces "Across South America" y luego "In the wonderland of Perú".

B). La primera expansión (1917-1932). La primera guerra mundial produjo un manifiesto cambio en la actitud de la gente norteamericana. Lo que más atrajo la atención hacia Sud América fueron: la apertura del Canal de Panamá; la Exposición del Pacífico que se realizó en Panamá; el Congreso Científico Pan Americano y el desarrollo del nuevo panamericanismo. Además, el estudio de América Latina les parecía remunerativo a personas que querían trabajar con el gobierno y en firmas comerciales conectadas con Sud América. Después de la primera Gue-

rra Mundial gran parte del Comercio de América Latina con Europa se transfirió a los Estados Unidos y por eso muchos norteamericanos pensaron que podrían hacer una fortuna al Sur del Continente. Los cursos de Castellano progresaron, así, enormemente. En 1917 diversas universidades aumentaron además otros cursos sobre América Latina y aparecieron, desde entonces, hasta 1930, gran cantidad de libros sobre el idioma castellano y su enseñanza y sobre nosotros en general. En 1926 el Dr. Leo S. Rowe, envió un cuestionario a 1,172 instituciones educacionales cuyas respuestas demostraron que 175 de las más altas instituciones de aprendizaje ofrecían cursos sobre América Latina. *Cuarenta* otras universidades y "Colleges" informaron que habían ofrecido tales cursos en una u otra época. En 1930, la Unión Panamericana anunció que otras 34 universidades y colleges habían ofrecido cursos sobre América Latina, aumentando su número a 209. De los cursos mencionados por la Unión Panamericana en 1930, 214 eran sobre historia, 95 sobre literatura 34 sobre relaciones diplomáticas, 18 sobre condiciones comerciales, 9 sobre gobierno e instituciones y 35 sobre diferentes tópicos. Posterior investigación llevada a cabo por la Fundación de Paz Mundial (World Peace Foundation) demostró que 286 cursos en todas las Universidades y Colleges de los Estados Unidos estaban dedicados a América Latina. En esta investigación estaban excluidos los cursos sobre literatura y cultura en general.

C). La segunda expansión. En el período comprendido entre 1930 y la segunda Guerra Mundial las actividades interamericanas fueron suficientes para producir una "inflación" dentro del campo de Latino América. Los acontecimientos pusieron de "moda" a la América Hispánica. La "Política de Buena Vecindad" había sido puesta en práctica. Todos comenzaron a tomar interés en América Latina; la literatura tomó un rumbo aparente hacia la búsqueda de un origen común de las Américas.

Algunas de las expresiones más claras de la "ola" latino americana que llegó a su climax entre 1940-41 son: 1) *Una política cultural oficial*. Esto se encuentra a) en la "Convención para la Promoción de Relaciones Inter-americanas (1936). Esta convención y otras siete fueron aprobadas por el Senado de los Estados Unidos en junio del siguiente año; b) la División de Relaciones Culturales creada en el Departamento de Estado en 1938, concentrada

principalmente en América Latina; c) el Comité Inter-Departamental de Cooperación con las Repúblicas Americanas, fundada en Washington en mayo de 1938 para acrecentar las relaciones amistosas con América Latina; y d) la Oficina del Coordinador de Relaciones Culturales y Comerciales creada en agosto de 1940, que más tarde cambió su nombre a "Oficina de Asuntos Inter-Americanos".

Diversas fundaciones, en tanto, donaban fondos para instituir y ayudar centros dedicados a la investigación sobre América Latina y sus idiomas. A la vez que también ofrecían donaciones para libros y manuscritos. En 1936 se publicó un "Handbook of Latin American Studies". Desde 1945 fue la propia Biblioteca del Congreso la que asumió la responsabilidad de esa publicación con la contribución de muchos especialistas. Surgieron los "who is who in Latin America". Y los cursos de "viajeros" comenzaron a prosperar. Conviene recordar el intercambio de profesores y estudiantes que se estableció en 1942 entre San Marcos y North Caroline para "Escuelas de Verano" en ambas Universidades, gracias a Víctor Andrés Belaúnde y Sturgis Leavitt. Esto fue el inicio de algo que se desarrolló grandemente después con Departamentos especializados en Universidades de Estados Unidos y de Latinoamérica, como la Escuela de Estudios Especiales de San Marcos que funcionó regularmente a partir de 1947.

Para 1950 los cursos sobre América Latina en Estados Unidos sumaban 3,500, fuera de los de idioma castellano, conforme una lista elaborada por Estrellita Hart, donde se especificaba que esa enseñanza se llevaba a cabo en más de 800 centros de educación superior. Y sin embargo había que añadir en aquel año cierta nota negativa: el decrecimiento de interés a partir de 1948 por la política norteamericana de la época, que había desfocalizado América Latina de sus intereses primordiales en el orden internacional. Las ondas han sido desde entonces fluctuantes pero ya señalábamos en 1950 que había que mantener esa tasa de cursos y de interés académico por América Latina porque era el lógico camino de conocimiento interamericano que estaba por encima de cualquiera eventualidad pasajera en el orden político internacional. Fue precisamente en ese año de 1950 que me tocó viajar por primera vez por los Estados Unidos, cum-

pliendo un largo peregrinaje en calidad de Director de la Escuela de Estudios Especiales de San Marcos.

Después de estar en Houston, New Orleans, Mississippi, North Caroline, Washington, nos hallamos en la Universidad de Columbia, como centro de actividades latinoamericanas y fue allí donde comenzamos a despertar interés por figuras de la literatura peruana, como Abraham Valdelomar que se convertiría más tarde en tesis que han salido del entusiasmo despertado en esa ocasión y en las otras en que estuve como Profesor Visitante en Emory (Atlanta), Middlebury (Vermont) e Indiana; y, luego, en Texas y Massachusetts.

Escribía por 1950 notas como las siguientes:

“En el corazón de la zona popular de Brooklyn se levanta Brooklyn College uno de los cuatro colleges estatales de Nueva York. En su Club Español —al igual que en muchas Universidades de la Unión— los estudiantes llevan a cabo anualmente un concurso de recitación de poesía castellana y los alumnos repiten estrofas cortadas y brumosas de Becquer o polirritmos encandilados de Rubén ante un Jurado compuesto por estudiantes norteamericanos que han seguido cursos en Universidades Latinoamericanas. El fallo se otorga mediante fundamentos muy precisos acerca de la pronunciación y estilo de los competidores, analizando al par la obra poética de los autores escogidos, confundiendo el interés por el castellano con el de la poesía, sobre la cual informan constantemente en bellas y buenas razones un poeta como Eugenio Florit, un novelista como Uslar Pietri, un crítico como Portuondo —Catedráticos en Columbia University— además de los profesores de Castellano del propio College.

Muy lejos del ambiente cosmopolita y agitado de Nueva York, entre altos sembrados del paisaje texano, se levanta en la Universidad de Texas, Austin, una de las más hermosas colecciones bibliográficas latinoamericanas, con una minuciosa prolijidad que es difícil encontrar para una investigación histórica o literaria en nuestras propias universidades suramericanas. Y al igual que en Texas, hay en California, en Michigan, en North Caroline, para mostrar los cuatro puntos de la rosa náutica. En este último Estado, en el encantador Chapel Hill, y bajo el calor del hogar de Sturgis Leavitt, profesor de castellano y especializado en bibliografía latinoamericana-

na, se han reunido frecuentemente catedráticos y alumnos latinoamericanos con el etnólogo John Gillin, el historiador Harold Bierck, el economista Federico Gil y otros profesores de Lenguas Romances, para apreciar los contrastes de las culturas nor y sur americanas y el interés apasionante despertado allá por la vida, las costumbres, la cultura en general de nuestra América morena, en una ambición de fundir ambas corrientes con un sentido continental.

En tanto, en la gótica biblioteca de Yale, nuestro poeta colonial Juan del Valle Caviades sirve de tema para estudios especializados de literatura, y se intercambian los manuscritos de "El Diente del Parnaso" entre esa Universidad y la de Duke, para definir los contornos de aquel genial exponente de la sátira castellana. Y en los mismos ámbitos tradicionales de New Haven, Bennet y Kubler muestran aspectos de la arqueología y del arte indígenas suramericanos...

Amado Alonso, prematuramente desaparecido, promovía un enorme interés por los estudios de filología en la Universidad de Harvard y su nombre ha de pasar vinculado a la trascendente labor que se lleva a cabo en este sentido en el Continente. A su lado William Berrien estimulaba el interés por la realidad cultural de los pueblos situados al sur de Río Grande.

Desde Boston hasta Chicago, en la zona fría del Norte, bordeando los lagos que cruzan vientos polares, Ann Arbor, Northwestern y Chicago, son tres Universidades que muestran una grata obra de difusión del idioma castellano y de los valores culturales de América del Sur. Hacia el Oeste: Iowa, más al norte, Wisconsin; entre sus Universidades cubiertas de hielo se enseña también, cada invierno, Castellano y Cultura Latino-Americana. Y bajando por la zona central, en un viaje que correría paralelo al caminar del Mississippi, veríamos en Kansas a los alumnos agrupados en la moderna universidad estatal, rodeando al profesor Ortiz Vargas; y en Lawrence a Shoenacker y a Miss Brady, pionners de la enseñanza del "español" en Estados Unidos; en Oklahoma, la activa tarea del Instituto Lingüístico; en Texas, una dedicación especialísima a la historia de América Latina, con el rico arsenal de su biblioteca especializada a que nos hemos referido anteriormente; en Louisiana, la Universidad de Tula-

ne y su infatigable profesor de aspectos latinoamericanos John Englekirk; y los cursos de castellano de Baton Rouge y de otras Universidades y Colleges del sur. Hacia el oeste, en Stanford, otro de los núcleos de investigación de la cultura suramericana y donde se hallan tantos y tan interesantes documentos peruanos y colecciones de periódicos y revistas nuestras, Ronald Hilton continúa sus cursos sobre el Mundo Hispánico, donde anualmente se resuelven problemas de la civilización Hispano-Americana. En la Universidad de California y en la de Southern California y en tantos Colleges de ese Estado el interés por Latino-América está acrecentado por la inmensa población de origen indo-hispano que vive en cada una de sus zonas y que da nombres poéticos a sus ciudades y a sus caminos.

El aspecto que más han tomado las Universidades en sus currículos de estudios es, sin duda, la Historia. Tema principalísimo para la confrontación de culturas. Pero podemos observar que con mayor dedicación se investiga el pasado precolombino y la época colonial que la historia republicana, tal vez sí porque aquí encuentran mayores dificultades en el orden de las buenas relaciones interamericanas. Las Universidades de California de Texas, de Miami, de Wisconsin, Florida, Columbia Northwestern y la Americana de Washington tienen programas amplios al respecto. Una revista como "The Hispanic American Historical Review" y otras particulares contribuyen a este campo de la investigación universitaria.

Asimismo debe señalarse el interés demostrado por los estudios de Relaciones Internacionales y de Gobierno y Constitución de las Repúblicas Latinoamericanas. El Instituto de Derecho Internacional de la Universidad de Nueva York, la Cátedra de "Asuntos Internacionales de América Latina" en Tulane, los estudios de Ciencias Sociales en North Carolina; los cursos sobre "Los Estados Unidos y América Latina" y "América Latina en los Asuntos Mundiales" en Penssylvania; "Usos Diplomáticos en América Latina" en Southern California; La Escuela de Asuntos Interamericanos de New México; el Seminario sobre "Organizaciones Interamericanas" de la Universidad de Georgetown; etc. son ejemplos de ese acucioso interés por apreciar los métodos políticos, los sistemas constitucionales y la actividad diplomática de los países de este sector del continente. Lo mismo podría hablarse

de Pittsburg, Colorado, George Washington, Northwestern, etc.

En el sector de la Geografía son, asimismo, muy importantes las tareas realizadas en pro de un conocimiento de nuestra realidad por los universitarios de Estados Unidos. Al lado de la obra de la American Geographical Society, Universidades como Michigan, Vanderbilt, California, New México, Texas, tienen programas intensivos sobre el estudio de la Geografía en sus diversos aspectos.

Para un profesor de Literatura alcanzan por supuesto, especial atractivo los estudios que al respecto se realizan en los Estados Unidos. El suscrito pudo apreciar (1950) la intensidad de dichos estudios en North Caroline, en las Universidades de la ciudad de Washington, en Columbia, en la Universidad de New York, en Yale, en Harvard, en Chicago, en Northwestern, en Kansas, en Texas. En Yale con el entusiasmo de J.J. Arrom, se estudiaba el teatro colonial en Latino-América; en Harvard, Amado Alonso y Barrie tenían programas muy amplios sobre poesía, filología, lingüística e historia literaria; en Columbia se estudiaba Poesía, Novela, Crítica, con maestros como Onís, Angel del Río, Iduarte, Florit, Portuondo, Uslar Pietri, que extendía su obra educadora al Barnard College; en Northwestern, Harvey L. Johnson estudiaba la novela y en particular a Ciro Alegría; Sturgis Leavitt seguía ofreciendo material bibliográfico; Alberto Vázquez, en George Washington, estudiaba la novela y la poesía modernista latino americanas en sendos seminarios; y así en cada centro visitado, los cursos sobre Literatura de América Hispánica tenían movimiento y especial atractivo. Al mismo tiempo, Irving Leonard y Carlos Terán en Michigan; Dale en Cornell; Luis Monguió en Mills College (Oakland-California); Crow, Reid y Manuel Pedro González en Los Angeles; García Prada en Washington; Neale Silva en Wisconsin, Aurelio Espinoza Jr., en Stanford; Englekirk, en Tulane, que había publicado su obra *Edgard Allan Poe en la Literatura Hispánica*, mostrando su influencia en escritores latinoamericanos; todos ellos trabajaban activamente en programas sobre Literatura Latinoamericana, de los que Columbia, Texas, Michigan, Standford, tienen activas realizaciones anuales. Ilustres poetas, escritores españoles trataban en sus cursos respectivos de la Literatura de Hispanoamérica. Jorge Guillén, Pedro Salinas, Angel del Río, Francisco García Lorca y el propio Juan

Ramón Jiménez difundían, y difunden algunos de ellos, aspectos de nuestra poesía. Bastaría leer en el índice de tesis del último período anual, la lista de temas estudiados sobre aspectos de la Literatura de América Latina, para darse cuenta del interés creciente que ha despertado en los estudiantes norteamericanos. Acaba de graduarse, por ejemplo, de Doctor, con especialidad en Literatura, el profesor de Castellano de la Universidad de Arizona, Mario Rodríguez, con una tesis sobre "La novela social en el Perú" que muestra una apreciable información y un cariño indudable por el tema".

A propósito de tesis, quisiera hacer un paréntesis para referirme a tesis en el campo literario, en que he intervenido de cerca y que me merecen especial recuerdo por su interés. (Claro que hay una anterior ajena a mi intervención, pero que tanto me ha servido y nos ha servido después, la de Luis Monguió, en California, sobre César Vallejo). En la Universidad de Indiana asistí como Profesor Visitante a la sustentación del grado de doctor de Earl Aldrich Jr. sobre "El cuento en el Perú", que fue perfeccionada en nuestro país por ese profesional y que ha merecido elogiosa crítica de Luchting considerando que no haya nada especial al respecto en la crítica peruana. Donald Read alumno en San Marcos preparó una tesis sobre Caviedes; y Hubert Weller interesado en "La Casa de Cartón" por clases dictadas en Indiana, ha preparado durante quince años su estupendo trabajo "Bibliografía sobre Martín Adán". Además estarían las tesis de Maureen Ahern presentadas en San Marcos, pero con estudios en Universidades norteamericanas, sobre "El mar, magia y misterio en Valdelomar" y sobre un esquema de enseñanza de la literatura peruana.

Y volvamos a nuestras impresiones de 1950: "Varias revistas recogen, también, este interés. "Hispania" es el vehículo de la Asociación de Profesores de Castellano y Portugués; editada actualmente por George Cushman, en Choate School en Connecticut, ha sido durante mucho tiempo dirigida por Henry Grathan Doyle, de la Universidad George Washington y que mereciera un homenaje especial en 1950 por su dedicación a la enseñanza del Castellano y de aspectos de Literatura Hispanoamericana. La "Revista Hispánica Moderna", órgano del Instituto Hispánico de la Universidad de Columbia, dirigida por el Profesor Federico de Onís, ha sido desde hace mu-

chos años el vector de los profesores e intelectuales dedicados a Latino América en los Estados Unidos, con nutrida sección bibliográfica. "Hispanic Review", publicada en los talleres de la Universidad de Pennsylvania, es otro de los elementos de difusión de los estudios e investigaciones realizadas en torno de la Literatura Española e Hispanoamericana. Romera Navarro trabajó mucho en ella y actualmente la editan Otis Green y Joseph Gillet. "The Hispanic American Historical Review", ya citada y que edita la Universidad de Duke y "The Modern Language Journal" contribuyen, asimismo, al campo de la investigación literaria.

Al lado de la literatura, el folklore nuestro, de tan variado y riquísimo color, es un tema de atracción en los Estados Unidos. Ralph S. Boggs, en North Caroline, primero y actualmente en Miami, es uno de los que ha trabajado con más empeño en este campo, vinculándose directamente con los etnólogos sudamericanos en general y peruanos, en particular, y formando una Sociedad de Folkloristas Americanos, que tienen su propio boletín. Federico de Onís dictaba en Columbia una cátedra sobre "Folklore Hispánico" que podía asociarse a ciertos aspectos folklóricos de Hispano América. Y, asimismo, Vicente Mendoza ofrecía en la propia Columbia, un curso de verano sobre Música y Poesía Popular Hispánica. La Universidad de New México trabaja muy activamente en este campo y precisamente, en la actualidad, una profesora de dicha Universidad, la señorita Julia Bramlage, que estudia en nuestra Facultad de Letras, está realizando investigaciones sobre el folklore peruano" (que culminó en otra magnífica tesis sobre "El cuento folklórico peruano". También estudió Julia Bramlage el "Ollantay").

"Y siguiendo en plan de relaciones, la Arqueología, la Etnología y la Sociología Latinoamericanas han tenido, como es de dominio universal, una importancia singular en Norteamérica. La tarea del Instituto Smithsonian y los primeros volúmenes del "Handbook of South American Indians" son una muestra elocuente de ello. La obra de la Universidad de Yale tiene un puesto de avanzada en esos estudios. Ayer Bingham; hoy, Bennet, Kubler, Rouse, señalan ese capítulo de las investigaciones sobre el pasado y el presente de Latino América dentro de los muros de New Haven. Ralph Beals en Los Angeles; John Gillin en North Caroline; Kidder en Harvard; Duncan Strong,

Paul Wingert, Gordon Ekholm, Gene Weltfish, en Columbia; Egan y Collier en Chicago; Holmberg en Corneill y ahora dirigiendo el magnífico ensayo antropológico de Vicos en nuestro país, nos hablan de este plan investigador. Shadel realiza, asimismo, entre nosotros, proficua tarea en el campo de la arqueología.

Y en Economía: Columbia, George Washington, Georgetown, etc. Y en Filosofía: Harvard, Chicago, Texas, entre otras; y en Arquitectura, Duke, Harvard, Columbia; y en Educación, en Periodismo, en Bibliotecología, Universidades y Colleges mantienen su dirección hacia Latino América en muchos aspectos.

Hay grados de Master en Artes y Doctores, con especialización en América Latina, en algunas Universidades de la Unión. Por ejemplo en Harvard, en Northwestern, en Columbia, en Texas, en Chicago, en New México. La Universidad de Vanderbilt ofrece grados con especialidad en el Brasil". Hasta aquí lo escrito en 1950.

Y volvemos a notas particulares y sensibles que van poniendo el guión personal que enlaza estos resúmenes de la actividad universitaria de los Estados Unidos en torno de América Latina y de la lengua española y portuguesa.

Pero quiero antes dejar expresa certificación de dos planes vinculados con el Perú que señalan el interés de Universidades norteamericanas por América Latina. El uno: el plan de la Universidad de Indiana proyectado junto con Harvey Johnson para que alumnos del llamado Junior Year vengan en grupo a nuestro país para formar parte de los cursos de los programas comunes de diferentes especialidades de San Marcos. Y el programa con Cornell para el intercambio de material y estudios lingüísticos, que ha permitido que esa Universidad norteamericana prepare enseñanza del quechua en medios universitarios peruanos, conforme técnica correspondiente. Escribía en 1960:

"Arribamos a Vermont, con Orión en alto, en "los perdidos días de junio" con las vacas saludando desde cada lomada a las lluvias que venían airadamente. Hay un horizonte de verdes alturas que encierran este paisaje de postal eglógica. Llegamos en una etapa imprecisa, como la del "verano indio" que cantara el poeta Philip

Booth, uno de esos jóvenes liridas nacidos en Estados Unidos bajo el ala del viejo profeta de New England: Robert Frost. Nos recibe el cordial abrazo de Francisco García Lorca, Director de la Escuela Española de Verano y de Sam Guarnaccia, Decano del Departamento, y estamos para iniciar los cursos de Middlebury College, alternando con esa cepa de noble tradición cultural ibérica de los Giner de los Ríos, de los García Lorca, los Casaldueiro, que forman como un bastión de castellanidad en el noroeste de los Estados Unidos.

Nuestra presencia trae un efluvio peruano para los viejos vecinos y para los habituales concurrentes a estos cursos veraniegos de idiomas. Fue Carlos Concha —más de 30 años atrás— uno de los primeros directores de la Escuela Española, que cumple en éste 44 años. Concha dejó en Middlebury College —célebre hoy en la enseñanza de lenguas extranjeras en los Estados Unidos— un impercedero recuerdo. Fue uno de los creadores de este sistema de enseñanza —el otro lo sería el médico español Juan Centeno, vigoroso administrador y difusor de cultura—. Los alumnos asistentes a los respectivos cursos de español, francés, italiano, alemán y ruso, no hablan sino el idioma de la Escuela en que se han matriculado —bajo riguroso juramento— y conviven, en completo aislamiento material y espiritual, durante siete semanas, dentro de un ambiente propio de la cultura correspondiente a cada uno de los idiomas señalados. Representaciones teatrales, cantos, conferencias, recitales, paseos en grupo, completan una vía de perfeccionamiento que se sustenta en las clases de idioma y literatura en que cada alumno se matricula. Al lado del nombre de Carlos Concha, el de Víctor Andrés Belaúnde, el de Ciro Alegría y el de José A. Encinas del Pando, forman parte de la tradición peruana de Middlebury College, por el que han desfilado valores excelsos de la literatura española como Pedro Salinas, Jorge Guillén, Dámaso Alonso; profesores y críticos de la talla de Angel del Río, Amado Alonso, Navarro Tomás, Américo Castro, Raimundo Lida, poetas hispanoamericanos como Gabriela Mistral, Ezequiel Martínez Estrada, Eugenio Florit, Octavio Paz. Este año tenemos de colega en la misma calidad de Profesor Visitante a Ricardo Gullón, especialista en la poesía de Antonio Machado y de Juan Ramón Jiménez; y que como conocedor de la vida y de la obra del último, está encargado de revisar los papeles de Juan Ramón en Puerto Rico.

Una intensa comunicación y una real amistad surgen en las horas de la comida, en las interclases en Monroe Hall, por las verdes aceras, en el pueblo universitario de Middlebury, donde todas las cosas tienen un diapason de intimidad; y también en las rondas de cantos junto a Hepburn Hall en lo más alto de la colina en que se sustenta el campus. Y así aquellos de los alumnos que llegan balbuceando el castellano van descubriendo día a día —por el camino de la constancia— que el idioma extranjero va haciéndose carne de su conciencia. Y luego la literatura y la cultura general de los pueblos hispanoamericanos.

Si el paisaje es maravilloso desde el centro en que se alza la Capilla Mead —con los edificios que van haciendo corro en un “campus” que baja hasta las faldas de aquella empinada altura— el paisaje espiritual es también grato. Lo forman: trescientas voces que cantan a la caída de la tarde antiguos romances y otras manifestaciones folklóricas de España e Hispanoamérica, que siguen los versos de “La vida es sueño” de Calderón o que se esfuerzan en presentar ellos mismos —con lento pero entusiasta acento— alguna pieza de los Alvarez Quintero. El Lago Dunmore o el Lago Champlain los espera los sábados para la gira de la semana, en la que salen a relucir las guitarras y los acordeones; y se acentúan los “vitos” y los “muleros” mezclándose a los “cielito lindos”, los “huaynos”, la “zaña”, frente al panorama de New England.

En el salón de la Escuela Inglesa de Broad Loaf —pan de azúcar estirado y verde a diez millas, en la línea del horizonte de Middlebury— Robert Frost con sus ochenta años mantuvo, por cerca de dos horas, la atención de una concurrencia de 200 a 300 personas que lo siguió en sus brillantes notas de ingenio —que aún mantiene alerta—; en sus poemas dichos de memoria y por lo tanto olvidados muchas veces y repetidos con la atrevida despreocupación que la vejez y la gloria le dan; y en su retenida simpatía que trasciende en fuerte carga de personalidad. El dio la otra nota de estos primeros días en Middlebury. La nota de la cultura norteamericana —de la cultura y no de la civilización— encerrada en estos rústicos parajes de Vermont —donde Frost vive permanentemente— como lo puede estar entre las aldeas del Medioeste —donde Sandburg ofrece el otro ejemplo de gloriosa vejez lírica— o entre las antiguas zonas urbanas y campesinas del Sur

—donde la novela hiciera su explosión realista en las pasadas décadas. Cultura norteamericana que, en Middlebury, como en otras muchas partes, asimila con extraordinaria capacidad lo que tienen de substantivo otras culturas y las engloba con arresto juvenil en su trayectoria, donde prima un fuerte sentimiento de comunidad”.

El medio oeste de Bloomington en Indiana me dio la nota característica de la población media de los Estados Unidos. Carl Sandburg dijo: “El pueblo sabe lo que la tierra sabe, los números pares o impares de la tierra...”

Fue en Bloomington donde por primera vez, quien sabe, se dio un Curso Semestral sobre Literatura Peruana, exclusivamente, un Seminario sobre la novela contemporánea del Perú, y un alumno, entre otros interesados, fue Weler, el deslumbrado por “La Casa de Cartón” de Martín Adán. Luego volvería a dictar cursos sobre Literatura Peruana en Texas, en 1963; poco después que mis alumnos habían escuchado a Borges personalmente, un peruano les habló durante un semestre sobre Vallejo. Ya había escrito en algún artículo que me extrañaba el silencio sobre él en los textos que profesores de la valía de Hospelt, Leonard —el gran comentarista de Peralta y Barnuevo— y Englekirk —ya en California y no más en Tulane— habían difundido entre los miles de alumnos que estudiaban Literatura Hispanoamericana en Estados Unidos. Englekirk respondió positivamente al dedicar a Vallejo numerosas páginas en una próxima edición que apareciera con su nombre, el de Leonard, de John T. Reid y de John Crow, en Appleton. Mientras tanto Anderson Imbert, de Harvard y Florit de Columbia, entregaban al público estudiantil universitario su amplia y bien informada obra sobre Literatura Hispanoamericana, en Holt y Rinehart.

Más tarde, aún, en 1969, en la Universidad de Massachusetts, en Amherst, un selecto número de alumnos siguió un curso donde Valdelomar y Vallejo eran figuras centrales. Una peruana, Ana Wegel, me sirvió de auxiliar. Ese alumnado escuchó consternado mis palabras sobre José María Arguedas al saber de su muerte voluntaria en el Perú. Las conferencias sobre Literatura Peruana menudearon en esa estancia en las Universidades del Estado de Massachusetts.

Quiero insistir en la importancia de las Bibliotecas como polos de tracción para investigar el complejo mun-

do latinoamericano. La Biblioteca Lily en Indiana y por supuesto la de la Universidad de Texas son amplísimas fuentes para el conocimiento nuestro; así como North Caroline o Yale encerraban el tesoro bibliográfico de Caviedes que ha venido sirviendo durante tantos años a los exploradores de la literatura colonial de Hispanoamérica. Otro elemento que hallé desarrollado en Texas fue el Instituto de Estudios Latinoamericanos dirigido en 1963 por John Harrison y donde trabajan investigadores que habían realizado trabajo de campo en el Perú y otros países iberoamericanos. Gente vinculada a planes como el de Vicos o a estudios de Comunidades como la de Muquiyauyo estaban allí y colaboraban en el *Texas Quaterly*, donde proyecté sacar un número dedicado al Perú con Harrison, Richard Adams autor de un libro titulado "La comunidad en Latino América: un mito cambiante"; y Fernando de Szyszlo, vinculado en esos momentos con universidades norteamericanas en el campo de las artes plásticas; y también María Gardner quien trabajaba en "El periodismo en Honduras". El Instituto de Estudios Latinoamericanos de Texas está dirigido ahora por el Profesor William Glade, economista, miembro del Consejo de intercambio educacional. El Instituto de Estudios Latinoamericanos de Pennsylvania sería otro ejemplo de esa labor que continúa activamente en ese y otros centros similares

Puede decirse que la labor y el interés por los estudios latinoamericanos va en aumento aunque políticamente los años sesenta fueron de mayor aproximación, y sus resultados aún se observan; mientras una tendencia internacional de cierto alejamiento a los problemas del continente por parte de Estados Unidos pueden marcar en la estadística un descenso en años posteriores. Descenso que sí se observa ya en la enseñanza del castellano, aunque siga éste como el idioma que más inscritos tiene registrados. En 1974 había 362,151 alumnos con un 7% de descenso en relación con 1972. El francés, que le sigue, tenía 253,137 inscritos en 1974, con un descenso también del 13%. En cambio, aunque el número de alumnos sea reducido, entre 1972 y 74 el filipino alcanzó un aumento de 1.591% y el navajo de 115%... Otros idiomas que pasaron del 40% de aumento fueron el ucraniano, el iranio, el griego moderno, el hindú. Con todo es lógico entenderlo así, el español o castellano —como decimos

muchos— se incrementa con las oleadas latinoamericanas; y los modernos “Tábitos” se ven obligados a estudiar a estos “germanos” que van carcomiendo otro imperio, desde distintos lados de nuestro vasto continente.

Actualmente, y concretando, se mantienen o se interesan por unos 16 programas peruanistas: El tradicional de Indiana con San Marcos, acerca del “Junior Year” en el Perú; de Georgetown University con la Universidad Católica del Perú sobre lingüística; de Iowa con La Molina sobre agricultura; de Pittsburg con la Universidad del Pacífico en estudios económicos; de Texas con San Marcos en arqueología; de Cornell con San Marcos en antropología, a más del Programa de Vicos y los estudios de propiedad social en que están interesados; de Baylor College con Cayetano Heredia sobre educación sanitaria de la comunidad; el National Institute of Health and Nasa tiene con San Marcos, Cayetano Heredia y el Instituto Geofísico del Perú, programa sobre biología de la altura y problemas geofísicos. La Universidad de Berkeley continúa interesándose grandemente en arqueología, antropología e historia andina. John Rowe se preocupa especialmente allí, sobre el Perú. Podría hablarse que Boston, la UCLA, Virginia, Wisconsin, Yale, New Mexico, tienen actualmente especial atracción en diversas áreas de estudio sobre el Perú.

También habría que señalar que en el aspecto general de Latinoamérica hay muchas otras Universidades que ofrecen programas: la para mí querida de Massachusetts, así como el vecino Amherst College; la Universidad Americana de Washington, así como la George Washington, en esa misma ciudad; el Boston College; todas las ramas de la Universidad de California, y de California State; la de Colorado; la de Houston y la de Illinois; la de Miami y la de Florida, en Florida; la de Minnesota y la de Missouri; la siempre recordada de North Caroline, que acaba de publicar un estupendo libro de Guillermo Lohmann sobre los “Tiempos de Amat y la Perricholi” con un estudio sobre el “Drama de los palanganas” y su hoy reconocido autor el de Soto Florido; la Northwestern de Chicago, la de Ohio, la de Oregon y la de Pennsylvania, por supuesto; la de Pittsburgh, donde Alfredo Roggiano y otros mantienen el Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana y su revista correspondiente a la que me he de referir en párrafo especial, finalizando este largo paseo

por los estudios latinoamericanos en Estados Unidos; la de Princeton y la de Rutgers en New Jersey; la de San Luis y la de Stanford, que ya vimos como estuvo entre las pioneras de esta área.

Decíamos en algún momento de ciertas tesis sobre el Perú que habían estado vinculadas a la labor realizada en el desarrollo de los temas literarios de nuestro país en Estados Unidos. Tenemos ahora una lista de disertaciones entre 1970 y 1973 que han preparado Jane Garner y Mary Ellis Kahler. Imposible referirse a todas, pero la Biblioteca Nacional del Perú tiene hoy esa lista y en todo caso se podría dirigir el interesado a Latin American Studies Association de la Universidad de Gainesville, Florida. Temas sobre el suelo, la población, cultivos, las técnicas de implementación, la vida rural, la vida urbana, etapas o personajes históricos, crítica y creación literarias, viajes y descubrimientos; el mundo arqueológico, los problemas políticos y de gobierno; los problemas sociales, las características esenciales del Perú; aspectos de su justicia y de su administración; su papel histórico en Hispanoamérica; monografías regionales; todo el vasto mundo de un país cuyas raíces se pierden en la etapa precolombina y que llega al mundo actual de cambios políticos y sociales, de autores como Vallejo, Arguedas, Alegría, Vargas Llosa, sin que se olvide a Garcilaso y a Palma; ni los temas vernaculares, ni el bilingüismo, ni los problemas inherentes a la inmigración cultural. Son 120 tesis las enumeradas; pero es posible que superen grandemente esa cifra en esos cuatro años referidos. Baste ello, sin embargo, para hablarnos de un permanente estudio sobre nuestro país, que muestra una de las vías de internamiento en el camino del conocimiento y la comunicación. No doy un solo nombre por no dejar exclusiones peligrosas abiertas, pero hay algunos de reconocida filiación peruana; y algún peruano, por casualidad, que ha encontrado su residencia en los Estados Unidos. Aquí haré una excepción: Antonio Urrelo.

Habría que dedicar otro espacio muy amplio a la Comisión Fulbright, que ha cumplido XX años de intercambio educativo con el Perú, aunque hace 30 años que se fundara con el nombre de su propiciador, el senador William Fulbright, apasionado por las relaciones con la América Latina y constante crítico de cualquiera medida que significara una intromisión en los destinos soberanos

de cada país en este hemisferio. Con motivo del Vigésimo aniversario del Convenio para el Intercambio Educativo que firmaron los Gobiernos del Perú y de los Estados Unidos, acaba de celebrarse un Simposio organizado por la Fulbright sobre "Educación y Cultura: fronteras emergentes". Marcia Koth de Paredes, su actual dirigente estuvo en años pioneros del 60 trabajando desde la Embajada de los Estados Unidos por el cumplimiento de esos planes de trabajo interuniversitario.

Me queda hablar sobre el Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, del que formamos parte no solo profesores que trabajan en los Estados Unidos sobre esa área de la literatura, sino escritores y profesores desparramados por todo el continente americano y aún algunos europeos. Pero el Instituto nació en los Estados Unidos de la conjunción de profesores que en ese país y en México se ocupaban del tema aludido. Y fundamentalmente se ha venido desarrollando como una extensión de la cultura iberoamericana en el país del norte, aunque últimamente también en España y Portugal comprendidos como países que integran la comunidad iberoamericana. En una crónica de 1957, cuando asistí por primera vez a las reuniones del Instituto, aunque había colaborado ya muchas veces con la Revista, tan valiosa y tan perseverante, decía lo siguiente:

"Muy abajo, el mar intensamente azul del Caribe. Con los ojos semicerrados iba recordando algunos versos de Alberti —"Yo también canto a América"— cuando dos señores, que iban al lado comenzaron a hablar en alto sobre el Octavo Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana. Al poco rato nos conocíamos. Eran: Luis Avilés, puertorriqueño de Pensacola Junior College y Riis Owre, de la Universidad de Miami. Allá detrás de cadenas de nubes que se esforzaban en ser montañas, nos esperaba San Juan, "Isla de Palmas" que diría Gabriela Mistral, así como muchos escritores y profesores de América. Pero allí, en el mismo avión que nos llevaba en un salto de cuatro horas desde Miami, apareció mi viejo amigo, el panameño Rogelio Sinán; y como un prelude a esa reunión, surgió entre nosotros la conversación de temas literarios y el intercambio de obras y pude repasar así su último cuento, editado en México, "Los pájaros del sueño".

En el Salón San Jerónimo del Caribe-Hilton, en la Universidad de Puerto Rico, en Fortaleza, nos encontramos con tantos viejos amigos, que han acudido a la misma cita. Marcel Bataillon, nostálgico del Perú, quien presentó un importante trabajo en torno de "raíces coloniales y criollas en las literaturas hispanoamericanas", principalmente a base de sus estudios en crónicas mexicanas y peruanas. Cecilia Meireles, que al par que expuso algunos temas folklóricos del Brasil, deleitó con lectura de poemas de Manuel Bandeira extraídos del jugo folklórico. Concha Meléndez siempre interesada en aspectos de la literatura peruana —como lo acreditan sus estudios de Vallejo y de Ciro Alegría— ofreció, en esta ocasión, interesantes síntesis del cuento puertorriqueño y el 'cuento cubano. Y el poeta Eugenio Florit y el ensayista Andrés Iduarte, de Columbia University, a quienes no veía desde tantos años atrás. Y Paco Aguilera, de la Biblioteca del Congreso de Washington; y Hernán Díaz Arrieta —"Alone"— de *El Mercurio* de Chile; y Ronald Hilton, obsesionado en la transmisión de programas radiales interamericanos. Con Benjamín Carrión, con John Englekirk, con Juan Marín, tuve la impresión de haberlos conocido toda la vida, como que los he conocido por sus obras. Pero ahora tuve de cerca al maestro ecuatoriano con su semejanza física a nuestro José Sabogal; y seguí de palabra las investigaciones sobre teatro popular hispanoamericano que realiza Englekirk; y escuchamos a Marín hablar sobre Batres Montúfar, tan lejano a los mares australes de sus inolvidables personajes chilenos. Sobre el ambiente flotó impresionantemente el trabajo artístico y a la vez enjundioso de Fernando Alegría acerca de la novela del guatemalteco Miguel Asturias; así como el bello ensayo de Margot Arce: "Puerto Rico en la Poesía de Gabriela Mistral"; y la seriedad del esquema de Enrique Anderson Imbert sobre la crítica literaria, junto con la señalada ponencia de Bataillon. Desgraciadamente le falta a estos congresos tiempo para la discusión de problemas planteados, recargándose las sesiones con lecturas agotadoras y con rápidos comentarios de los relatores".

Pero aquel clima desarrollado en Puerto Rico, se pudo repetir con las reuniones de Arizona, de Michigan, de Pennsylvania (por no citar las de Caracas, Lima, Madrid, que son medios hispanoamericanos). Y en todas ellas se aprecia que profesores de las Universidades norteamer-

ricanas mantienen vivo un espíritu de inquietud y un sentido misionero por desarrollar los temas culturales iberoamericanos. Y que la Revista que se difunde mayormente en Estados Unidos, por la cantidad de asociados de ese país, mantiene alerta, caliente, actuante, en sus desgarramientos y en sus alumbramientos, en sus tremendas contradicciones, en su vigoroso impulso que abre compuertas, esa cultura latinoamericana que Borges niega pero que practica; ese común denominador que está más allá de sentirnos, peruanos, argentinos, mexicanos. Ahora en el bicentenario de los Estados Unidos hay que ratificar que ese lado de América no puede vivir sin el contrapeso cultural de este otro lado que conlleva comprender y amar los países cargados de una tradición indudablemente mayor que la de Norteamérica pero que arrastran las desventajas, las violencias y las iluminaciones de ese mal llamado subdesarrollo.

RICARDO PALMA,

AUTOR TEATRAL (*)

Las principales referencias hasta ahora conocidas sobre Ricardo Palma como autor teatral, están contenidas en algunos escritos del propio tradicionista y en muy estimables artículos de Aurelio Miró Quesada,¹ Raúl Porras Barrenechea,² José Jiménez Borja³ y Juan Miguel Bákula.⁴ Faltaba, sin embargo, el estudio especial dedicado exclusivamente a la creación total de Ricardo Palma en el campo de la literatura dramática. El presente trabajo aspira a cubrir ese notorio vacío en el conocimiento integral de la producción intelectual del Patriarca de las Letras Nacionales. Que la sinceridad de nuestro propósito y la rigurosa fidelidad de las muchas noticias que aportamos como fruto de largas investigaciones, compensen, en parte siquiera, la ausencia de profundas o trascendentales reflexiones.

Debemos advertir también que son de sumo interés para la historia de nuestra literatura escénica, los varios

(*) Trabajo leído en el Auditorium de la Biblioteca Nacional de Lima, el 10 de octubre de 1969, en actuación conmemorativa del cincuentenario de la muerte de don Ricardo Palma.

¹ Miró Quesada, Aurelio. *Don Ricardo Palma en "El Comercio"*. En *Dominical*, Semanario de *El Comercio*, Lima, 21 de setiembre de 1969.

² Porras Barrenechea, Raúl. *Palma romántico*. En *Ricardo Palma 1833-1933*, Homenaje de la Sociedad Amigos de Palma, Lima, Compañía de Impresiones y Publicidad, 1934 pp. 77-122.

³ Jiménez Borja, José. *Un hallazgo inesperado: El "Rodil" de don Ricardo Palma*. En *Mar del Sur*, revista peruana de cultura, vol. VIII, N° 23, Lima, Talleres Gráficos de P.L. Villanueva, S.A., set-oct. 1952, p. 34-53.

⁴ Bákula Patiño, Juan Miguel. *Don Ricardo Palma en Colombia*, separata de la revista *Fénix*, N° 12, Lima, 1958, p. 71.

otros temas de teatro vinculados a la vida y la obra de don Ricardo Palma: los personajes y asuntos de la farándula que, en visiones caleidoscópicas, desfilan en sus tradiciones; su producción poética dedicada a actores, autores y sucesos histriónicos; las preciosas noticias de teatro que aparecen en su copioso epistolario; su labor de comentarista y crítico teatral; y sus sabrosos recuerdos de la bohemia de su tiempo, fervorosa cultora del teatro romántico. En futuros trabajos estudiaremos temas tan apasionantes.

En más de una ocasión, Palma recordó y autocriticó sus obras teatrales con extremada y sarcástica crudeza. En su prólogo a los *Artículos, Poesías y Comedias de Manuel Ascensio Segura*, 1885, informó:

“El que este prólogo firma fue también, por aquellos días, uno de los bohemios del teatro de Lima. Creo que llegaron a seis los disparatados abortos de mi número. A Dios gracias, convencíme temprano de que las uvas eran agraças para mí, si bien dulcísimas para un Tamayo y Baus, un Echeagaray, un Sanz y un Ayala”⁵.

En *La bohemia de mi tiempo*, escribió:

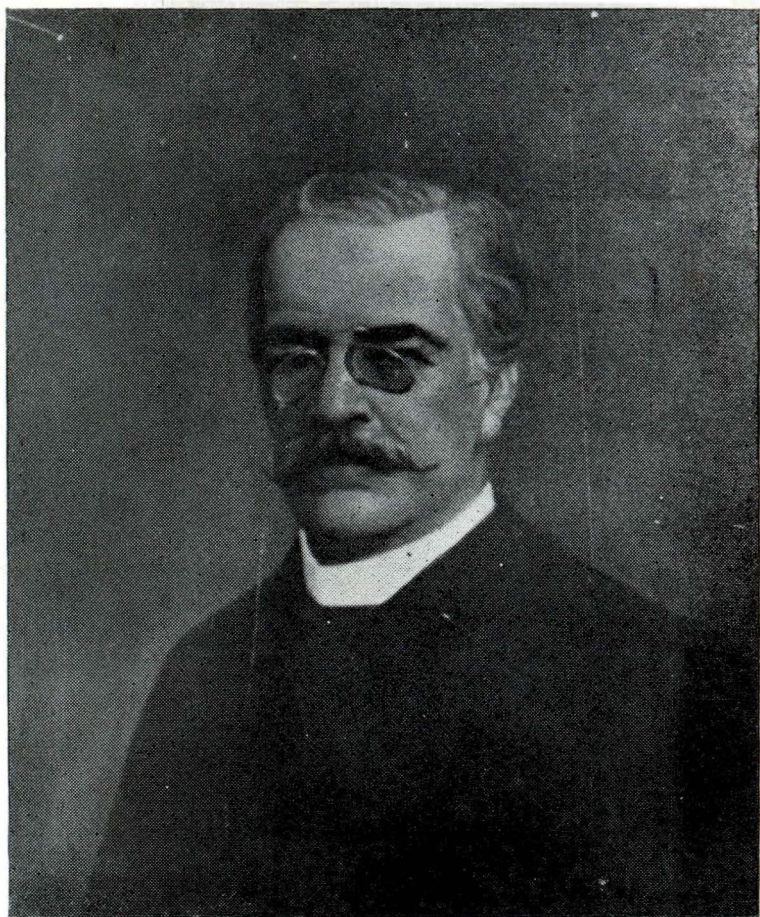
“Los triunfos escénicos de Márquez y de Corpancho despertaron en mí el deseo de ensayar mis fuerzas en el drama y sucesivamente di al teatro tres monstruosidades. Yo militaba, por entonces, en las filas del romanticismo y era de los poetas que encienden el cigarrillo en una estrella del cielo”.

Y después de ocuparse burlescamente de los estrenos de sus dramas, expresó:

“A Dios gracias, ocupaciones prosaicas me alejaron por entonces de Lima, dando tiempo a que me convenciese de que para dramaturgo me faltaban dones y estudio. Hice un auto de fe con mis tonterías escénicas y... *c'est fini*, no volví a escribir dramas. Tómeme Dios en cuenta y en descargo de mis culpas, lo sincero de mi arrepentimiento y la franqueza con que confieso *urbi et orbi* mi pecado mortal contra las musas”⁶.

⁵ Segura, Manuel Ascensio. *Artículos, Poesías y Comedias de ...* con prólogo de Ricardo Palma, Carlos Prince Impresor y Librero, Editor, Calle de la Veracruz N° 71, Lima, 1885, p. VIII.

⁶ Palma, Ricardo. *La bohemia de mi tiempo*, Imprenta La Industria, Lima, 1899, pp. 22-24.



Don Ricardo Palma, óleo de Etna Velarde que se exhibe en la galería de figuras ilustres del teatro peruano, en la sede del Teatro Universitario de San Marcos.



Amalia Pérez, notable actriz peruana nacida en Moquegua hacia 1842. Fue primera figura del teatro español, de Madrid, en 1873 y 1874. Actuó en El Santo de Panchita de Manuel A. Segura y Ricardo Palma. Fue abuela del gran actor cómico peruano Lucho Córdoba, residente en Santiago de Chile.

De su tradición *El fraile y la monja del Callao* son las siguientes frases:

“Contaba diez y ocho años y hacía pininos de escritor y de poeta. Mi sueño dorado era oír, entre los aplausos de un público bonachón, los destemplados gritos: ¡el autor! ¡el autor!... Como la ignorancia es atrevida, echéme a escribir para el teatro, y así Dios me perdone, si cada uno de mis engendros dramáticos no fue puñalada de pícaro al buen sentido, a las musas y a la historia. Y sin embargo, hubo público bobalición que llamara a la escena al asesino poeta y que, en vez de tirarle los bancos a la cabeza, le arrojara coronitas de laurel hechizo. Verdad era que, por esos tiempos, no era yo el único malaventurado que con fenomenales producciones desacreditaba el teatro nacional ilustrado por las buenas comedias de Pardo y de Segura”.⁷

Estas autocríticas han sido recordadas, parcial o totalmente, cada vez que se ha tratado de Palma como autor teatral. Pero existe otra autocensura, igualmente severa, aunque poco o nada difundida. Ella se lee en una carta de Palma al escritor y dramaturgo español Eloy Perillán Buxó, polemizando ambos sobre la censura de teatro:

“Allá en mis mocedades poéticas —evoca— escribí seis o siete disparates para el teatro. Algunos de ellos fueron tan mayúsculos que los jueces les negaron el pase. Mi petulancia de muchacho me hizo poner el grito en el cielo y clamar contra el absurdo y la tiranía y qué sé yo qué más sobre la censura previa. Con los años y el estudio algo, que no mucho, he podido aprender y cada día es mayor mi gratitud por aquellos respetables jueces que, con su rigor, me apartaron a tiempo del mal camino. No se puede ser autor dramático contra viento y marea. Y añadiré que, entre los jóvenes escritores de aquellos días, no fui yo el único a quien la rigidez del fallo salvó de esterilizar sus facultades poéticas”.⁸

⁷ Palma, Ricardo. *Tradiciones Peruanas Completas*, Edición y prólogo de Edith Palma, Aguilar, S.A. de Ediciones, Madrid, 1952, pp. 1011-1012.

⁸ Palma, Ricardo. *Cachivaches*, Lima, Imprenta Torres Aguirre, 1900, p. 57.

En la trayectoria de Palma como autor teatral, hay tres distintos momentos, claramente configurados. En el primero, es el ardoroso y juvenil autor y traductor de dramas románticos; en el segundo, deviene en creador de breves y donosas comedias costumbristas; y en el tercero, abjura de toda su producción escénica y hace con ella implacable auto de fe.

Palma escribió tres dramas y cuatro comedias. Además, tradujo del francés el libreto de una ópera y un drama romántico. Los dramas originales, escritos en 1851 y cuando era colegial en el Convictorio de San Carlos, fueron *La hermana del verdugo*, en cuatro actos y en verso, *La muerte o la libertad*, en tres actos y en prosa y verso, y *Rodil* en tres actos y un prólogo, y en prosa y verso. Las comedias fueron *Los piquines de la niña* (1855), *Criollos y afrancesados* (1857), *¡Sanguijuela!* (1858), las tres en un acto y en verso, y *El Santo de Panchita*, en tres actos y en verso, escrita en colaboración con Manuel Ascensio Segura (1858). Las obras traducidas fueron el libreto de la ópera *La Favorita* de Donizetti (1852) y *El Gitano*, drama de Joseph Bouchardy (1854).

Sin comprobación documental, se ha afirmado, en un caso, y suponemos, en otro, que Palma también compuso las petipiezas, *La de a mil para mañana* y *La calesa*, respectivamente.

Manuel Moncloa y Covarrubias en su *Diccionario Teatral del Perú*,⁹ obra de indispensable consulta para cualquier estudio sobre la historia del teatro peruano, especialmente del siglo XIX, al mencionar las piezas teatrales de Palma, omite la comedia *Los piquines de la niña* y también las traducciones, pero, en cambio, considera una comedia titulada *La de a mil para mañana*. (En esos tiempos, mil soles era el premio máximo de la Lotería). Pese a nuestras investigaciones, no hemos podido obtener ninguna otra noticia sobre esta pieza que, por lo demás, nunca ha sido citada por ningún otro estudioso de la producción literaria de Palma. El título *La de a mil para mañana* tiene el mismo sabor local de las comedias comprobadamente escritas por Palma. El nos recuerda, además, el nombre del divertidísimo juguete cómico costumbrista *La de cuatro mil* de Leonidas Yerovi.

⁹ Moncloa y Covarrubias, Manuel. *Diccionario Teatral del Perú*, Lima, Lit. y Tip. de Badiola y Berrio, editores, 1905.

Alentamos la esperanza de encontrar, por lo menos, la fuente del aserto de Moncloa. Queda, pues, pendiente de confirmación una nueva comedia en el repertorio teatral de Palma.

Esta posibilidad y la que nosotros sospechamos con relación a una petipieza titulada *La calesa*, se hacen mayores al considerar la expresión de Palma: "*escribí seis o siete disparates para el teatro*".¹⁰ No pudiendo ser aludidas, con estos términos, ni las dos obras que tradujo ni *El Santo de Panchita*, pensamos que sus obras originales de teatro bien pudieron ser más de las seis que integran sus tres dramas y sus tres comedias.

Cumplido con sañudo y sistemático afán el auto de fe al que condenó sus obras teatrales éditas e inéditas —"suicidio bibliográfico" lo llamó Raúl Porras— de ellas sólo se han salvado el texto de *Rodil*, el libreto de la traducción de la ópera *La Favorita* y la comedia *El Santo de Panchita* escrita, como se sabe, en colaboración con Segura.

Las restantes, no llegaron a publicarse y fueron destruidas por su autor. De ellas sólo queda el recuerdo de sus exitosas representaciones.

Lo que más hay que lamentar es, indudablemente, la pérdida de las petipiezas cómicas que debieron ser verdaderas joyitas del teatro costumbrista nacional.

José Jiménez Borja explica con gran lucidez esta actitud de filicidio literario. "El proceso espiritual de Palma —dice— me parece el siguiente: hallado el camino soberbio y glorioso que lo lleva a la cima de las letras nacionales, liquida el pasado de senderillos inciertos y provisorios, dentro de la etapa de tentativa que tiene toda iniciación... De allí que no sólo desechara sus producciones teatrales sino que las condenase al fuego".¹¹

Conviene señalar que Palma desestimó, igualmente,

¹⁰ Palma, Ricardo. *Cachivaches*, Lima, Imprenta Torres Aguirre, 1900, p. 57.

¹¹ Jiménez Borja, José. *Un hallazgo inesperado: el "Rodil" de don Ricardo Palma*. En revista *Mar del Sur*, vol. VIII, N° 23, setiembre-octubre 1952, Lima, Talleres Gráficos P.L. Villanueva, p. 34.

su producción poética pero, en cambio, la conservó y difundió con muy convincentes argumentos:

“Por poco en que hoy los valorice —escribió— con versos me inicié en la vida literaria y no tengo el derecho de renegar de ellos. No son mi propiedad. Pertenecen a una época determinada de la literatura nacional y, relegándolos al olvido, negaría su contingente necesario acaso en el porvenir, para todo el que se proponga estudiar el desenvolvimiento gradual de las bellas letras en la patria de Caviedes, Peralta, Olavide, Valdés y Felipe Pardo”.

Las mismas poderosas razones debieron inducirlo, si no a difundir, por lo menos a no destruir sus creaciones escénicas. Pero cierto es también que tratándose de obras teatrales en general, no sólo de las propias, los juicios de Palma, en su madurez intelectual, fueron excepcionalmente intransigentes. Muchas de las obras que admiró y elogió en su juventud, fueron objeto, posteriormente, de sus más severas o burlonas censuras. El mismo Palma declaró: “con los años me he vuelto muy exigente en materia de literatura dramática”.¹²

Manuel Nicolás Corpancho, en aquel tiempo estudiante de Medicina que ya había escrito aunque todavía no estrenado su drama *El poeta cruzado*, participó también, junto con otros estudiantes del Colegio de la Independencia, en la representación de una pequeña comedia que fue objeto de sarcásticas burlas de parte de un comunicado anónimo. La indignación de Corpancho dio lugar a que *Un carolino* lo amenazara en virulento artículo que, a su vez, motivó la aclaración oficial de los discípulos de Bartolomé Herrera, quienes aseguraron que ningún alumno interno del Convictorio había remitido el artículo en cuestión. “Sirvan estas líneas a los alumnos del Colegio de la Independencia —concluyan— como una satisfacción que les dan en testimonio de su buena armonía *Los verdaderos carolinos*”.¹³

Mientras Jorge Guillermo Leguía afirma categóricamente que Palma nunca fue estudiante carolino pues en

¹² Palma, Ricardo. *La bohemia de mi tiempo*. Lima, Imprenta La Industria, 1899, p. 48.

¹³ *El Comercio*, N° 3,326, Lima, martes 13 de agosto de 1850.

los libros del Convictorio no aparece huella alguna de su paso por los claustros herrerianos,¹⁴ Raúl Porras Barrenechea sostiene categóricamente que Palma fue carolino, probablemente en condición de alumno gratuito o externo, y que, entre 1848 y 1853, vivaz e inquieto como era, participó en los hervores juveniles del histórico plantel aunque sin someterse a su rígida disciplina ni a las enseñanzas de su Rector.¹⁵

En abono de la posición de Porras Barrenechea, hemos hallado un comunicado de 1854 titulado *Manuel Ricardo Palma* y suscrito por *Los limeños honrados*. Se trata de una desaforada retahila de insultos y acusaciones contra el futuro tradicionista, entonces de veintiún años. En él es calificado de "bicho maléfico", "detractor universal de la vida pública y privada", "satírico calumniador de los gobiernos", y "varón infernal", "criminal", "enemigo de la sociedad", "perturbador del orden público", y "hombre de mala entraña". "Sin temor a ser desmentidos", a cada una de sus preguntas acusatorias, los articulistas se responden con las iniciales de Palma, M. R.P. Una de ellas dice: "¿Quién ha perturbado el orden y armado las discordias en el Colegio de San Carlos hasta ser lanzado de su seno por el Sr. Herrera? M.R.P." ¹⁶

Es posible, por lo expuesto, que Palma fuera expulsado del Convictorio. Y es hecho comprobado que, en su juventud, acusó a Bartolomé Herrera de defender "los privilegios de la sotana antes que los humildes preceptos del evangelio y servir los intereses de Roma antes que los de su patria". En todo caso, aquella expulsión probaría irrefutablemente que, aunque "disidente y rebelde", Palma fue carolino. Y si no exhibió la condición de alumno interno, nos permitimos pensar que ello pudo deberse a que Herrera siempre se mantuvo inflexible en la exigencia de las probanzas de legitimidad.

Los triunfos escénicos de José Arnaldo Márquez y de Manuel Nicolás Corpancho, que despertaron en Palma el deseo de iniciarse como autor teatral, fueron, del prime-

¹⁴ Leguía, Jorge Guillermo. *D. Ricardo Palma*, Compañía de Impresiones y Publicidad, Lima, 1934, p. 13.

¹⁵ Porras Barrenechea, Raúl. *Ricardo Palma, Colegial de San Carlos*. Rev. de la U.N.M.S.M., N° IX segunda época, Jun-Jul-Agos. 1968, p. 34.

¹⁶ *El Comercio* N° 4,580, Lima, martes 7 de noviembre de 1854.

ro, *La bandera de Ayacucho*, *Pablo o la familia del mendigo* y *La cartera del Ministro*, “dramas desventurados” pero “bellísimamente versificados”, según calificativos de Palma; y del segundo, el drama *El poeta cruzado* de cuyo estreno informó el mismo Palma: “Éxito y ovación más espléndida no ha alcanzado ni alcanzará quizá poeta alguno, en Lima”.

“Para los escritores noveles —aseveró don Ricardo— no hay aplausos más codiciados que los obtenidos sobre el escenario teatral. Aquello de oír en todos los tonos, el grito de —¡el autor! ¡el autor! ¡que salga el autor!— repetido, a la vez, por mil bocas, es para enloquecer a todo muchacho aspirante a sentar plaza de hijo mimado de las musas”.¹⁷

Censores del teatro en Lima eran, en esos tiempos, los arequipeños Miguel del Carpio, Mecenaz de los bohemios, dilecto protector de Palma y autor de desaparecidas piezas teatrales; y don Ignacio Novoa, ilustrado varón, también autor teatral y uno de los primeros traductores de Shakespeare en el Perú.

A Miguel del Carpio estuvo dedicada la composición poética *Melgar* que Palma escribió a los veinte años. La dedicatoria rezaba: “A usted, a quien los jóvenes que escribimos versos en este siglo tan prosaico y tan escaso de creencias, consideramos como nuestro Duque de Rivas por la protección y consejos que nos brinda, me atrevo a dedicar la siguiente composición que me ha inspirado la memoria de su distinguido pariente Melgar”.¹⁸

En 1885 Palma juzgó que, en la época bohemia, la “irrupción de microbios literarios” y la “epidemia de autorcillos” fue fomentada, en gran parte, por la benevolencia de la censura teatral. “Los censores —dijo— si bien hombres de reconocida ilustración y talento, se limitaban a obsequiarnos tal o cual útil consejo; pero daban el *pase* al mamarracho o despapucho de todo escritor novel... creían ¡errada creencia! estimular a la juventud manifestándose jueces de manga ancha. Todo pecado contra la estética, contra la historia y aun contra el buen sentido,

¹⁷ Palma, Ricardo. *La bohemia de mi tiempo*, Imprenta La Industria, Lima, 1899, p. 18.

¹⁸ *El Comercio* N° 4,234, Lima, viernes 9 de setiembre de 1853.

mereció de ellos absolución plenaria".¹⁹ Pero Palma se contradice, evidentemente, cuando en la citada carta a Perillán Buxó, escrita hacia 1900, afirma que algunas de sus piezas teatrales fueron disparates tan mayúsculos que los jueces les negaron el pase; que, entonces, clamó contra el absurdo y la tiranía de la censura previa; que, con los años agradeció a los censores que, "*con su rigor*", lo apartaron oportunamente del mal camino; y, en fin, que él no fue el único a quien "*la rigidez del fallo*" salvó de esterilizar sus facultades poéticas.

Refiriéndose a ciertos infelices engendros del teatro nacional que precedieron a los estrenos de Márquez y Corpancho, Palma menciona, sin señalar a su autor, *La decapitación de Luis XVI*, drama en el que el monarca francés decapitado en 1793, hablaba de Simón Bolívar y de la batalla de Junín. Estamos en condiciones de afirmar que este drama nacional se estrenó en Lima el 3 de octubre de 1850 en función dedicada al cumpleaños de la esposa del Presidente de la República, doña Francisca Diez Canseco de Castilla; y que su autor fue el bachiller don Matías Villarán.²⁰

Con gracia singular, Palma recordó en 1886 la historia de unas quintillas que lo pusieron "en peligro de sufrir un manteamiento que —según él— habría eclipsado la memoria del de Sancho Panza".

"Entró de moda en los colegios —dice— celebrar el cumpleaños del rector o el término de los exámenes con la representación de un drama; y el repertorio de Zorrilla era siempre el elegido para víctima de la afición declamatoria de los estudiantes. Una noche apareció en "El Comercio" esta

CARTA DE QUEVEDO A ZORRILLA

Querido Pepe: te escribo
desde el rincón infernal
donde por mis chistes vivo,
que, al no hacerlo, fuera esquivo
con bardo tan inmortal.

¹⁹ Segura, Manuel Ascencio. *Artículos, poesías y comedias de* Lima, Carlos Prince Imp. y Lib. Editor, Calle de la Veracruz N° 71, p. ?

²⁰ *El Comercio* N° 3,366, Lima, lunes 30 de noviembre de 1850.

Con los diablicos me estaba
durmiendo muy sosegado,
cuando escucho que estallaba
tal gresca que enojos daba
al diablo más endiablado.

Era que, entre bastidores
pintados a mamarrachos,
con músicos rascadores,
con recios apuntadores,
farsa hacían los muchachos.

Juan Tenorio dan aquí;
acá *El rey y el zapatero*;
un papa moscas ví allí;
acá rey de turbio cuero;
y triste lloré por ti.

A un monago con cerquillo;
lo vi de Alcalde Ronquillo;
y vi, Pepe, de igual modo
a una pava con moquillo
luciendo *El puñal del godo*.

Representa al Intendente:
no te quedes, Pepe, ledó,
y en este mundo caliente
quemaremos a esa gente.—
15 de agosto —Quevedo.

“Dios de Israel, —continúa el tradicionista— y la polvareda que levantaron las condenadas quintillas. Los estudiantes se echaron a averiguar cuyo era el padre de ellas. Antojósele a alguno adjudicarme la paternidad, y creo que no me calumnió, y cata que tuve que vivir tres días sin darme a luz por esas calles. Don Juan Tenorio acompañado de Ciuti; Don Pedro el Cruel con su capitán zapatero; el alcalde Ronquillo con su jauría de alguaciles; y el rey don Rodrigo con un pelotón de godos, no dejaban, ni a sol ni a sombra, los alrededores de mi casa. Habían jurado, no darme paliza que me rompiera hueso, sino mantearme, salvo que yo me aviniera a escribir otras seis quintillas cantando la palinodia y satisfaciéndolos cumplidamente. Y mis amigos parlamentaban con ellos y no había forma de avenimiento. Al fin, los rectores de los colegios tuvieron que intervenir, y manejaron los bolos tan acer-

tadamente que, sin el cacareo de la reciente intervención Hulburt-Blaine, llegamos a un tratado de paz, amistad y comercio.

¡Cosas del tiempo! En 1868 era yo Senador por el Departamento de Loreto; y tanto Don Juan Tenorio como el rey Don Rodrigo ocupaban un sillón entre mis compañeros de tareas legislativas. El alcalde Ronquillo había cambiado la toga por la espada, y era ya coronel con mando de batallón. En cuanto a don Pedro de Castilla, era un acaudalado azucarero que nos obsequiaba con opíparos almuerzos, en los que, ellos y yo, brindábamos largo por las quintillas de marras".²¹

Hemos buscado y encontrado estas memorables quintillas publicadas en *El Comercio*. Ellas aparecieron el 29 de agosto de 1850, anónimas y con el título *La comedia casera. Quevedo a Zorrilla*.²² Las que, treinta y seis años después, dio a conocer Palma, sólo fueron seis, y bastante modificadas, de las nueve primitivas.

El entusiasmo estudiantil por las representaciones escénicas rebasó las aulas escolares e invadió los patios y los salones de las casas particulares. Continuaba, así, la antigua y hermosa costumbre limeña, que perduró hasta comienzos del presente siglo, de ofrecer funciones teatrales en los denominados "teatros caseros".

Ricardo Palma y Juan Sánchez Silva, desde las columnas de *El Comercio* y *El Correo* y con el seudónimo de *Los Invisibles*, no desaprovecharon oportunidad de satirizar estas representaciones organizadas e interpretadas por estudiantes del Convictorio Carolino y del Colegio de la Independencia. *Los Invisibles* fueron fácilmente identificados. *Basilio Chumpitaz* —posible seudónimo de uno de los juveniles actores agraviados— se dirigió de este modo a Sánchez Silva. "Aquí para nos ¿ya sabes leer? ¿has aprendido a escribir las palabras con sus propias letras?... ¿Cómo te atreves a hablar de representaciones dramáticas, sobre todo cuando son privadas?... ¿Crees que tienes derecho para sacar a luz lo que pasa en el recin-

²¹ Palma, Ricardo. *La bohemia de mi tiempo*, Lima, Imprenta La Industria, 1899, pp. 37-39.

²² *El Comercio*, N° 3,339, Lima, jueves 29 de agosto de 1850.

to de un hogar doméstico?"²³ Otro artículo, titulado *A mis amigos Los Invisibles*, también los descubrió, y en verso:

Parece un Cide Hamet
 Por lo que tiene de fiero
 Y eres... como el caballero
Ricardo Plantagenet
 ¿Quién te negará la *Palma*
 de endemoniado escritor?
 Y una *silva*, otro peor
 Y... que vomiten el alma!²⁴

Palma era también estudiante de San Carlos cuando conoció a Carlos Augusto Salaverry, el más fecundo de nuestros dramaturgos románticos. Así nació, entre ambos, una estrecha, leal y perdurable amistad. La tradición titulada *Predestinación* que desenvuelve un trágico episodio de la vida teatral limeña, está dedicada al autor de *Diamantes y Perlas*. Desterrado en Chile, Palma recordó en 1861 a Salaverry: "Nosotros —dice— estrechamos por primera vez su mano en 1852, cuando tal vez los conocimientos literarios de ambos no pasaban del arte poética y de las reglas hermosillescas. Leímos juntos nuestros primeros versos, nos alentamos mutuamente, participamos de las mismas esperanzas y de las mismas zozobras, y en las horas en que el servicio militar lo dejaba libre, estudiábamos con entusiasmo los clásicos españoles y franceses, traducíamos con infinito trabajo a Shakespeare y Byron, Dante y el Tasso y comentábamos *Los Lusíadas*."²⁵

Luis Fernán Cisneros en sus *Coloquios de Viejo*, inspirados en relatos de don Ricardo Aranda, escribe: "(Bartolomé) Herrera se cuidó de dulcificar las tareas del internado, estableciendo un *día teatral*, en el que todos los estudiantes acudían, por cuenta del colegio, a funciones de drama o de ópera".²⁶

²³ *El Comercio*, N° 3,323, Lima, viernes 9 de agosto de 1850.

²⁴ *El Comercio*, N° 3,336, Lima, lunes 26 de agosto de 1850.

²⁵ Palma, Ricardo. *Poetas peruanos: Don Carlos Augusto Salaverry, autor dramático*. En *Revista de Sud-América*, Anales de la Sociedad de Amigos de la Ilustración, tomo I, Valparaíso, 1861, Imprenta del Universo de G. Helfmann, p. 537.

²⁶ *Coloquios de Viejo*, por Z., Semanario Hogar, Lima, 16 de julio de 1920.

Siendo estudiantes del glorioso Convictorio, se iniciaron en las lides intelectuales, entre otros, Ricardo Palma, Luis Benjamín Cisneros, José Arnaldo Márquez y Clemente Althaus, todos ellos autores representativos de nuestro teatro romántico. En sus aulas transcurrió también parte de la vida de José Joaquín de Olmedo, de cuyas olvidadas composiciones escénicas nos hemos ocupado alguna vez.

Luis Benjamín Cisneros, en sus bellas *Reminiscencias de Colegio*, ha evocado la manera cómo él y sus compañeros de estudio en el Convictorio, se deleitaban recordando las impresiones de la función de teatro en la noche anterior y las vocaciones que varios de ellos sentían por la carrera teatral. Y al recordar a José Joaquín de Olmedo, dice: "Aun me parece ver la noble figura del gran poeta Olmedo, ya viejo y débil, recorriendo, una vez terminada la distribución de los premios, y seguido por todos nosotros, los lugares en que había compuesto sus primeros versos, y permaneciendo inmóvil, con los ojos anegados en lágrimas, al pisar el dintel en que había vivido".²⁷

También en esos momentos, añadimos nosotros, Olmedo tal vez recordó las décimas que, siendo colegial carolino, improvisó —según cuenta Manuel Nicolás Corpancho— "cierta noche en que al volver del teatro con otros colegas, no tuvo cómo hacer comprar con el sirviente la cena de los estudiantes". Esta décima se hizo famosa y fue repetida por varias generaciones carolinas:

"A las diez llegó Estenós
Muy presuroso y ligero,
y le dijo al chinganero:
Deme Ud. ño Juan de Dios
Medio de jamón, en dos
Pedazos grandes, sin hueso;
Y no le compro a Ud. queso
Porque mi destino es tal
Y mi suerte es tan fatal
Que no me alcanza para eso".²⁸

²⁷ Cisneros, Luis Benjamín, *Obras Completas de...*, tomo II, Prosa Literaria, Lima, Librería e Imprenta Gil, S.A. 1939, pp. 363 y 365.

²⁸ Corpancho, Manuel Nicolás. *Poesías Inéditas de Olmedo*, apuntes bibliográficos para formar una edición más completa que las conocidas, Ed. del "heraldo", México, 1862, pp. 43-44.

Y bien sabido es que el propio Luis Benjamín Cisneros, carolino de dieciocho años, estrenó el 28 de julio de 1855 y en medio de espléndidos aplausos, su alegoría patriótica *El Pabellón Peruano*. Ramón Castilla, presente en el teatro, lo invitó al palco presidencial para felicitarlo y ofrecerle un cargo en el Ministerio de Relaciones Exteriores.

Palma cultivó fraterna amistad con el celebrado actor Mateo O'Loghlin, de larga y brillante actuación en Lima. En la memorable temporada que O'Loghlin sostuvo en 1852 alternando sus funciones dramáticas con las líricas de la Compañía de la famosa Clotilde Barilli, partidarios de uno y otro géneros disputaron predominio, no faltando noche en la que el escándalo producido en el teatro, obligó a intervenir al Prefecto, General Pedro Cisneros, quien remitió presos a centenares de aficionados —entre ellos muchísimos carolinos— que gritaban enardecidos ¡Viva la Barilli! o ¡Viva O'Loghlin! después de haber cruzado insultos y golpes y sacado a relucir estoques y armas de fuego.

En esta batalla teatral, que también cubrió páginas íntegras de los periódicos, Palma tomó partido por su amigo, y en esos enardecidos días, le dedicó una composición poética titulada *Amargura* cuyos primeros versos son los de mayor calidad formal y conceptual:

“Yo sé que hay una farsa a que asistimos
Todos los que a la vida despertamos,
Y sin saberlo acaso recibimos
Algún papel que en ella ejecutamos.
En ella unos de gala nos vestimos,
Otros la ropa del mendigo usamos...
Sociedad denominan esa farsa
De la que son los hombres la comparsa”.

Otra de sus estrofas es particularmente importante porque contiene una de las contadas alusiones que Palma hiciera a su más tierna infancia. Esta alusión confirmaría el supuesto ambiente de orfandad que rodeó su cuna. Después de declarar la infelicidad que lo hermanaba con O'Loghlin, víctima, entonces, de públicos agravios, Palma expresa:

²⁹ *El Comercio*, N° 3,987, Lima, miércoles 3 de noviembre de 1852.

“También soy infeliz; que la fortuna
 Me hizo el acíbar apurar inmundo,
 Desde que al rayo de la blanca luna
 Sin sueños de oro y con dolor profundo
 Huérfano el corazón gimió en la cuna”...²⁹

Al ocuparse de algunas de las obras teatrales compuestas por sus compañeros de bohemia, Palma se refiere al drama *El puñal de Bayaceto* de Isidro Mariano Pérez. “Era esto —escribe— un desatino en cuatro jornadas, con moros y cristianos, sultán y odaliscas. El drama era una filigrana... de cobre. Desde el título hallaron los bohemios tela en que cortar”. Palma repite el epigrama que improvisara Juan de los Heros:

Al autor de esa obra zaina
 le preguntaba un alférez:
 dígame usted, señor Pérez,
 ¿ese puñal tiene vaina?

y reproduce los versos de Trinidad Fernández referidos a un enfadoso discurso de un diputado:

Tal me fastidió el sujeto,
 que lo hubiera asesinado
 si a mano hubiera encontrado
 el puñal de Bayaceto.

Con relación a Isidro Mariano Pérez, autor de numerosos dramas, especialmente históricos, hemos ubicado el texto de una octava que fuera arrojada por las claboyas del teatro, en el momento en que Pérez era llamado a escena la noche del estreno de su drama *Manco II*. La octava, firmada por *Ricardo Olmedo* y titulada *Al poeta de corazón don Isidro Mariano Pérez*, dice:

¡Bardo sublime!... orgullo de este suelo,
 Eminente poeta esclarecido;
 Genio que alzando presuroso el vuelo,
 Cruzas la inmensidad enardecido.
 ¡Gloria! ¡Gloria! Oh, cantor. El mismo cielo
 Tu lira al escuchar se ha estremecido,
 Y en las flotantes alas del renombre
 Ya se remonta al porvenir tu nombre.

Lima, diciembre 10 de 1858.³⁰

³⁰ *El Comercio*, N° 5,871, Lima, viernes, 10 de diciembre de 1858.

No resulta muy aventurado pensar que esta octava —cuyos hiperbólicos elogios tuvieron clara intención burlesca, seguramente por todos advertida menos por el “elogiado”— fuera compuesta por Palma. Así también lo sugiere, en cierto modo, el mismo seudónimo de *Ricardo Olmedo*: si la octava la firmó un *Ricardo Olmedo*, bien la pudo escribir un *Ricardo Palma*.

La primera obra de teatro que compuso Palma fue el drama *La hermana del verdugo*. “Abominación patibularia en cuatro actos —declaró— fue mi obra de estreno. El protagonista era Juan Henríquez, el verdugo real del Cuzco, aquél que despachó al otro barrio a Gonzalo Pizarro y a Francisco de Carbajal; pero mi Juan Henríquez se parecía al de la historia como una góndola de pescador a un navío de tres puentes. Argumento y caracteres eran desatinados hasta dejarlos de sobra. Pero los versos gustaron al público, arrancaron aplausos y el autorcillo fue llamado a la escena. Tenía yo diecisiete años y aquella noche crecí un gеме en estatura y otro gеме en presunción”.³¹

La verdad es que, en esa fecha, Palma no tenía diecisiete sino dieciocho años bien cumplidos, ya que el estreno tuvo lugar en el Teatro de Variedades el 19 de junio de 1851. Oportuno es recordar que este recinto teatral había sido construido el año anterior por el empresario Carlos Zuderell y el tenor Alejandro Tessiere, bajo la dirección del famoso pintor nacional Francisco Laso, muy justamente recordado en nuestros días con ocasión del primer centenario de su muerte. El nuevo teatro estuvo primitivamente destinado a conciertos y, con el nombre de “Sala de Artes”, se inauguró el 26 de setiembre de 1850 en la calle Espaderos en el mismo lugar que fuera caballeriza y paradero de los coches a Chorrillos y al Callao y que en la actualidad, y desde hace más de medio siglo, ocupa el establecimiento comercial “Gran Bon Marché”. Poco después, fue alquilado, para representaciones teatrales, a la Compañía Dramática de O’Loghlin. Fue entonces, cuando cambió su nombre por el de Teatro de Variedades. Francisco Laso pintó una de sus decoraciones y también su telón de boca, que representaba a la Humanidad conducida por la Locura, a través del espacio, en un

³¹ Palma, Ricardo, *La bohemia de mi tiempo*, Imprenta La Industria, Lima, 1899, p. 23.

carro arrastrado por un auriga con caballos blancos. *La hermana del verdugo* de Manuel Ricardo Palma —así firmó en sus primeros años de escritor— fue la única obra nacional que la Compañía de O'Loghlin alcanzó a representar en este teatro que, lamentablemente, tuvo muy corta existencia a pesar de que su inauguración constituyó en Lima un verdadero acontecimiento pues, hasta entonces, sólo había funcionado la vieja casa colonial de comedias que, ante la aparición del nuevo local, comenzó a llamarse Teatro Principal y también extraoficialmente, Teatro de Comodidades dejando entender que no las tenía el de Variedades.

El argumento de *La hermana del verdugo* desenvolvió, seguramente, las mismas escenas —por lo menos las principales— que Palma describe en su tradición *El verdugo Real del Cuzco*. Esta refiere, entre otros sucesos, la venganza que Juan Henríquez se tomó cortando la cabeza del capitán Antonio de Robles, seductor de su hermana.

Halagador resultado conquistó la primigenia pieza teatral de Palma. Un comunicado, suscrito por *Sus amigos*, manifestó: “Anoche tuvo lugar la primera representación de *La hermana del verdugo*, primer ensayo dramático de un joven poeta ventajosamente conocido por varias composiciones líricas. El público la acogió con agrado, disculpando las pequeñas faltas de que no puede hallarse exenta una obra de este género. La fluidez de la versificación, la lozanía de los diálogos, el fácil desarrollo de un argumento sencillo a la verdad pero lleno de interés, todo contribuyó a que después del último acto fuese el autor llamado a la escena en medio de entusiastas aplausos”.³²

“Pocos meses después —escribe Palma— en las fiestas del aniversario de la Independencia, echaba a la plaza otro torete: *La muerte o la libertad*. Lo que es el título no me negará nadie que era campanudo y prometedor. El patriotismo de los parlamentos y una lamparilla de aceite que puso mi abuela, no sé si a San Miguel o al que está bajo sus plantas, me salvaron de que el público me tirase los bancos a la cabeza, que eso y no palmadas y vítores, merecía mi petulante audacia”.³³

³² *El Comercio*, N° 3,580, Lima, viernes 20 de junio de 1851.

³³ Palma, Ricardo, *La bohemia de mi tiempo*, Imprenta La Industria, Lima, 1899, p. 23.

Efectivamente, para el domingo 27 de julio de 1851, la empresa del Teatro Principal anunció, dentro de nutrida programación celebratoria de los días de Fiestas Patrias, el estreno del “melodrama patriótico en 3 actos escrito en prosa y en verso por el apreciado joven limeño don Manuel Ricardo Palma, titulado *La muerte o la libertad*”. Y añadía: “Al anunciar esta producción dramática de un genio precoz, al ofrecer una obra improvisada en un momento de exaltación patriótica, no podemos menos de recomendarla por la fluidez y armonía de su versificación y, sobre todo, por las bellas ideas del joven poeta”. Los títulos de los 3 actos fueron: *El Baile*, *Los Conjurados* y *La Prisión*, respectivamente.

Antes del drama, se ofrecieron una “gran obertura a toda orquesta”, un “rasgo patriótico” pronunciado por la señora Toribia Miranda, y el Himno Nacional cantado por toda la Compañía. Después del drama, la señora Cuevas cantó “la primorosa cavatina de *Los Lombardos*” y los espectadores gozaron del “precioso baile andaluz, a seis, *Las mollaras sevillanas*”.

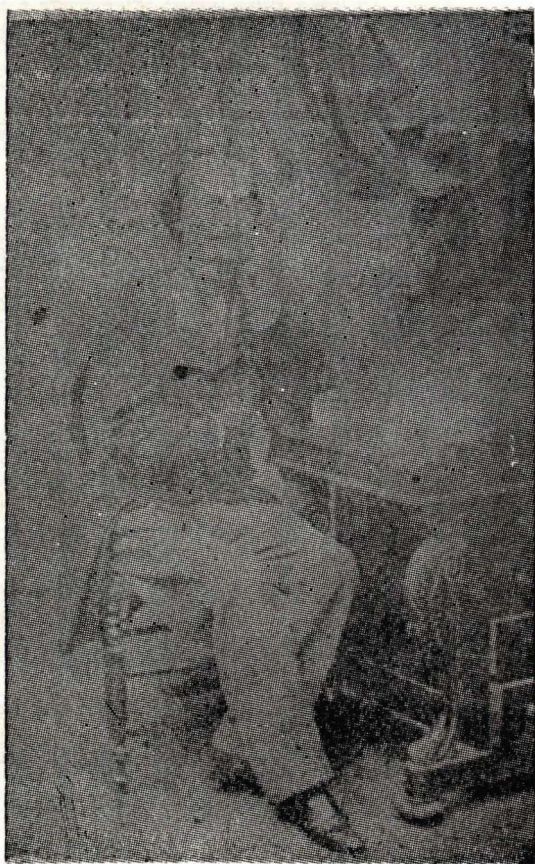
Nuevo triunfo significó para el casi adolescente escritor, la representación de su segundo drama. J.G. y A.M. en comunicados insertos en *El Comercio* expresaron: “Los entusiastas aplausos con que el público acogió esta nueva producción del joven poeta son el mejor testimonio de su mérito. Felicitamos a nuestro joven amigo por los nuevos laureles que ha adquirido”.³⁴

Prueba del éxito de *La muerte o la libertad* fue su reposición el siguiente 7 de agosto, en homenaje a los vencedores de Junín. Los programas anunciaron que el incendio del último cuadro sería simulado “con llamas rojas de Bengala”.

El numen poético de Palma también se hizo presente en el Teatro Variedades con una alocución patriótica en verso que la actriz Josefa Vallejos recitó en la función del 29 de julio de aquel año de 1851.³⁵ Recordemos las tres primeras de sus cálidas estrofas:

³⁴ *El Comercio*, N° 3,612, Lima, martes 29 de julio de 1851.

³⁵ *El Comercio*, N° 3,614, Lima, jueves 31 de julio de 1851.



Mateo O'Loughlin, actor español de extensa y memorable actuación en los escenarios limeños. Amigo personal de Ricardo Palma, actuó en su comedia *La hermana del verdugo* y en el drama *El gitano* de Bouchardy, traducido al castellano por don Ricardo.

Teatro Principal. Fue construido primitivamente en 1662, y reconstruido en diversas oportunidades. A mediados del siglo pasado fue bautizado con el nombre de Principal.



I

América es la virgen que pronunciara un día
El grito sacrosanto de patria y libertad.
¡Americano pueblo! Murió la tiranía
Y el astro de los libres jamás se apagará.

II

La Libertad, la diosa, será del que ha nacido
Aquí donde flamea la enseña bicolor;
Al que un momento infame la echare en el olvido
Los cielos le fulminen tremenda maldición.

III

Tornasolado el Iris esmalta el horizonte
Del pueblo que bendijo, creándolo el Señor;
Emporio es de riquezas el prado, el alto monte,
Y todo le presagia venturas y esplendor.

Oportuno es advertir que, en los tiempos aurorales de nuestra emancipación política y a lo largo del siglo XIX, las fechas magnas de la historia patria eran celebradas con funciones extraordinarias de teatro a las que concurrían el Presidente de la República, los Ministros de Estado y lo más representativo de la intelectualidad y la sociedad limeñas. Aquéllas se iniciaban con el Himno Nacional y con alocuciones patrióticas especialmente escritas por nuestros mejores bardos. Preciosa antología podría elaborarse con las alocuciones que, con destino al teatro limeño, compusieron, entre muchísimos otros, José Joaquín de Olmedo, Manuel de Santiago Concha, Felipe Pardo, Manuel Nicolás Corpancho, José Toribio Mansilla, Carlos Augusto Salaverry y Ricardo Palma. Precisamente, el 9 de diciembre del año 1851 que nos ocupa, conmemorando el aniversario de la batalla de Ayacucho, se recitó en el Teatro Principal una bellísima alocución original de Felipe Pardo y Aliaga. Ella precedió al drama *Amor a la libertad* de la escritora tacneña Juana Manuela Laso de Eléspuru. Se cuenta que, esa noche, al recibir los aplausos del público, la autora se desmayó de emoción, en pleno escenario. ¡Cómo dudar que se vivía la época romántica!

El feliz hallazgo que José Jiménez Borja hiciera en 1952 de un ejemplar de *Rodil*, motivó la publicación de varios interesantes artículos relativos al tercero y último de los dramas palminos. Por ello, nos eximimos en la presente ocasión de proporcionar mayores noticias sobre *Rodil*. Sólo recordaremos algunos párrafos alusivos, del propio Palma:

"Mi caballo de batalla —dice en *La bohemia de mi tiempo*— mi gran triunfo y mi último drama fue *Rodil*, representado en 1851 (en realidad, se representó el 13 de enero de 1852) en la noche del beneficio del barba de la Compañía, un señor Estruch... El primer acto fue recibido con tibieza.

y eso que había en él párrafos
de partir el corazón

como dijo Bretón de los Herreros; pero en el segundo, ponía yo en boca del galán alusiones políticas de actualidad, zurraba la badana al ministerio, y decía pestes contra la ley de represión dictada, no cuando *Rodil* comía pan en el Callao, sino pocos días antes de salir a luz ese precioso fruto de mi numen; y cata que el entusiasmo rayó en frenesí, y me llamaron tres veces a la escena, y la gratitud del beneficiado hizo caer, no de las nubes sino de las bambalinas o del techo, sobre mi cabeza coronitas de laurel hechizo. ¡Qué noche aquella! Víctor Hugo me la habría envidiado. Para colmo de venturanza mía, la autoridad prohibió (e hizo bien) que volviera a representarse el drama, salvo que me aviniese a suprimir algunas redondillas. Pero ¡quí! ¿Era yo bobo para renunciar a la dicha de repetir, a grito herido, que era un mártir más de la buena causa y una nueva víctima de la tiranía?"³⁶

Y en la tradición *El fraile y la monja del Callao*, añade:

"Titulábase uno de mis desatinos dramáticos *Rodil* especie de alacrán de cuatro colas o actos y ¡sandio de mí! fui tan bruto que no sólo creí a mi hijo la octava maravilla sino que ¡mal pecado! consentí en que un mi amigo, que no tenía mucho de lo de Salomón, lo

³⁶ Palma, Ricardo. *La bohemia de mi tiempo*, Lima, Imprenta La Industria, 1899, pp. 23-24.

hiciera poner en letras de molde. ¡Qué tinta y qué papel tan mal empleados!... Aquello no era drama ni piñón mondado. Versos ramplones, lirismo tonto, diálogo extravagante, argumento inverosímil, lances traídos a lazo, caracteres imposibles, la propiedad de la lengua tratada a puntapiés, la Historia arreglada a mi antojo y... vamos, aquello era un mamarracho digno de un soberbio varapalo".³⁷

Dos piezas escénicas fueron traducidas del francés al castellano por Ricardo Palma. Una fue el libreto de la ópera *La Favorita*, letra original de Alfonso Roger y Gustavo Vaez, y música de Cayetano Donizetti; y la otra, *El Gitano*, drama romántico de Joseph Bouchardy.

El ambiente filarmónico limeño se vio alborotado en noviembre de 1852 ante el casi sorpresivo anuncio de que la famosa cantante María Caylli pronto llegaría para integrar la Compañía Lírica del Teatro Principal y protagonizar el estreno de la ópera romántica *La Favorita* de Donizetti, el afamado compositor de *Lucía de Lammermoor*. Se aseguró, al respecto, que oportunamente se publicaría el libreto de la traducción castellana que estaba haciendo "un literato del país (joven de fama)".

En efecto, María Caylli llegó a Lima y en la triunfal noche del estreno de *La Favorita* (12 de noviembre de 1852) circuló entre los espectadores el folleto con el texto en versos castellanos que había compuesto Manuel Ricardo Palma en colaboración con José Toribio Mansilla, poeta, autor teatral y gran bohemio que dominaba el francés por haberse educado en París.³⁸ El folleto se vendió también en la Cigarrería Redin, de la calle del Teatro, y en el Almacén Ricordi, de la calle de Mercaderes.

La prensa limeña calificó de "sublime" el espectáculo de la primera presentación de María Caylli. *La Favorita* se repuso, con igual resonante éxito, el siguiente 16 de noviembre. Violeta Cuevas, destacada tiple peruana, integró el reparto de esta notable Compañía extranjera.

³⁷ Palma, Ricardo. *Tradiciones Peruanas Completas*, Aguilar S.A. de Ediciones, Madrid, 1952, p. 10-12.

³⁸ *La Favorita*, ópera en cuatro actos. Poesía de los señores Alfonso Roger y Gustavo Vaez. Música del maestro Donizetti. Traducida en verso castellano por los señores D.J.T. Mansilla y D.M.R. Palma. Obsequio hecho a la Prima Donna la Sra. María Caylli. Lima, Imp. de J.M. Masías 1852, p. 40.

La primera traducción teatral de Palma y la impresión del correspondiente folleto, cayeron, muy pronto, en un absoluto olvido que duró más de un siglo pues sólo en diciembre de 1956, el diplomático y escritor peruano Juan Miguel Bákula Patiño descubrió, entre las colecciones del Fondo "José María Quijano Otero" de la Biblioteca Nacional de Bogotá, un ejemplar del folleto de *La Favorita* junto con otros dos impresos de Palma que, igualmente, habían permanecido ignorados: el romance histórico *Lida* y el romance nacional *Mauro Cordato*. La revista *Fénix*, de la Biblioteca Nacional del Perú, reprodujo en 1958 el texto del libreto, precedido de un enjundioso y bien documentado trabajo de Bákula sobre *Don Ricardo Palma en Colombia*.³⁹

El segundo y el cuarto actos de *La Favorita* fueron íntegramente traducidos por Palma. Mansilla tradujo el primero. La responsabilidad del tercero, fue compartida por ambos.

Con relación al valor real de esta traducción, Bákula ha opinado con paladina honestidad: "Aquel par de bohemios —colaboradores de todos los diarios de su tiempo y mantenedores entusiastas de todas las polémicas que sobre temas teatrales se desataron— pusieron contribución a su númen para producir, al alimón, los dichos versos castellanos... pero aquello es mejor no meneallo, que del esfuerzo realizado ni el propio autor guardó recuerdo. Tiene el folleto ahora revelado tan sólo el mérito de ser una de las primeras obras de Ricardo Palma llevada a la imprenta, mérito que comparte con *Rodil* y con *La Corona Patriótica*, y de venir a completar el catálogo de sus impresos".⁴⁰ Nosotros podemos agregar, que aun reconociendo que el género operístico ofrece a sus libretistas —y con mayor razón a los traductores de libretos— muy escasas posibilidades de lucimiento literario, la pobreza de los versos castellanos de *La Favorita* es tal, que tentados nos sentimos de justificar el tenaz empeño de Palma por hacerlos desaparecer.

A mediados de agosto de 1854, un cronista de *El He-*

³⁹ Bákula, Juan Miguel. *Don Ricardo Palma en Colombia*. En *Fénix*, revista de la Biblioteca Nacional, N° 12, 1956-1957, Lima, Talleres Gráficos P.L. Villanueva, S.A., pp. 78-141.

⁴⁰ Bákula Patiño, Juan Miguel. *Don Ricardo Palma en Colombia*, separata de la Revista *Fénix*, N° 12, Lima, 1958.

raldo de Lima —el diario que redactaran Toribio Pacheco, Manuel Nicolás Corpancho, José Toribio Mansilla y Juan Vicente Camacho— anunció que Mateo O'Loghlin, Director de la Compañía Dramática, le había proporcionado los manuscritos de la traducción que Ricardo Palma acababa de hacer del drama *El Gitano* del autor francés Bouchardy, drama que O'Loghlin había elegido para una función a su beneficio. Luego de destacar los valores de la obra, el cronista anotó: "La traducción es esmerada y correcta y escrita en un lenguaje que hace honor al estilo del traductor".⁴¹

Un comunicado anónimo inserto en *El Comercio* celebró el artículo de *El Heraldo*, lamentando únicamente que el drama en cuestión hubiese sido traducido por Palma "pues este señor —decía— es de más egoísmo y presunción que de luces y talento. Arrastrado por la *extravagante* pasión dominante en él, habrá quizá deslucido todo el mérito de la obra".⁴²

El mismo autor anónimo, en inmediato comunicado manifestó: "Si al escribir el señor Bouchardy este sublime drama le hubiesen dicho que *un Palma* se lo habría de traducir, estamos segurísimos que no lo escribe. ¿Por qué y quién es el *señor*... Palma para poder tomar sobre sí un trabajo como éste y mucho menos para ser el fiel intérprete de los grandes y profundos pensamientos del citado autor?... Es sólo un *quidam* que por haber hecho cuatro malos o buenos versos, quiere *apropiarse* ya un gran talento, un gran mérito y una gran reputación literaria, en una palabra, ser un Dumas, un Víctor Hugo. En el señor Palma todo esto sólo puede ocasionar la *burla* y la *risa universal* ¡Siempre concluirá su carrera de literato, metido en San Andrés!"⁴³ (Se refería al local del manicomio limeño, de la época).

Muy poco, casi nada, duró el anonimato del autor de los comunicados. Una brevísima nota aparecida en *El Comercio* reveló: "El que critica la traducción de *El Gitano* es un poeta Iturrino". Referíase a José Eugenio Iturrino, joven poeta que, años después, escribiría el drama *Conspiración* y la comedia *Una hora en Palacio*.

⁴¹ *El Heraldo de Lima*, V. 1, N° 146, Lima, viernes 18 de ago. de 1854.

⁴² *El Comercio*, N° 4,514, Lima, sábado 19 de agosto de 1854.

⁴³ *El Comercio*, N° 4,515, Lima, lunes 21 de agosto de 1854.

Y como Iturrino hubiese atacado también ciertos escritos del Coronel Juan Espinosa y la comedia *Buscarle tres pies al gato* del escritor venezolano residente en Lima, Juan Vicente Camacho, llovieron sobre él, en prosa y en verso, numerosos y mordientes comunicados. "Señor Porreta Iturrino —decía uno de ellos— ¿habéis leído el drama original de Bouchardy titulado *El Gitano*? ¿Conocéis, traducís o habláis el francés? ¿Conocéis la traducción del apreciable joven Palma? No. ¿Y cómo tenéis el atrevimiento de llamar la atención del público con vuestras sandeces? Nos habéis hecho ver que estáis atacado de una enfermedad horrible, la *envidia* y la *petulancia*, cuyo fin desastroso es siempre la hidrofobia. Nos apresuramos a dar este aviso a la Policía a fin de que, antes de matar a un pobre fiel compañero del hombre como es el perro, se apresure a ponerlos en parte segura, no sea que por equivocación algún aguador descargue sobre ti su enorme tranca. Mañana daremos tus señas para que no te equivoquen".⁴⁴ Advirtamos en este comunicado el violento cambio del voseo por el tuteo.

Juan Espinosa se dirigió, así, a Iturrino: "... Puede Ud. sobre mi apellido inventar lo que guste y buscarle cuantos consonantes quiera, que nunca serán tantos ni tan bonitos como los del suyo".⁴⁵

Fue, seguramente, Juan Vicente Camacho, quien en las columnas de *El Comercio* y con el título *Buscarle tres pies al gato*, repitió a Iturrino los versos de Moratín:

"La crítica majadera
de los dramas que escribí,
Pedancio, poco me altera;
Más pesadumbre tuviera
Si te gustaran a ti".

Y una sátira en verso titulada *Asesinato Iturrino*, concluyó de este modo:

"Iturrino... Iturrino!
Tú eres del mundo el singular pollino".

Finalmente, *Unos Viejos* protestaron: "¡Basta, por

⁴⁴ *El Comercio*, N° 4,517, Lima, miércoles 23 de agosto de 1854.

⁴⁵ *El Heraldo de Lima*, V. 1, N° 150, Lima miércoles 23 de agosto de 1854.

Dios, basta! ¿Hasta cuándo dura la jarana contra ese pobre señor Iturrino... Ni a Camacho ni a Palma ni al Coronel Espinosa pueden dañar los articulejos de Iturrino, mientras que éste con las versadas que le endilgan los amigos de aquellos señores, ha llegado a la cumbre del ridículo y se ha puesto de moda".⁴⁶

Durante este chubasco periodístico, Iturrino nada respondió porque, había prometido: "A todo insultante artículo que se publique en mi contra en cualquier periódico, tan sólo contestaré con mi despreciativo silencio". Es probable que Iturrino se mantuviese despreciativo pero es seguro que se vio despreciado.

Palma en *La bohemia de mi tiempo* menciona a Iturrino: "He olvidado —dice— cuál de nosotros fue el autor de este pareado que vive hoy mismo en boca de todo limeño y con el cual immortalizamos a tres copleros infelices:

"Fuentes, Morante, Iturrino.

Suma total: un pollino".⁴⁷

Y verdad es que el nombre de Iturrino es, hasta nuestros días, muchísimo más conocido por este simple pareado difundido por Palma, que por los tres tomos, con más de mil páginas, de sus *Obras Completas* publicadas en 1880 y 1881.⁴⁸

La triste fama de Iturrino se debió, pues, en buena dosis, a sus impertinentes críticas a la traducción que Palma hiciera de *El Gitano* de Bouchardy.

El martes 5 de octubre de 1854, con el título de *El Gitano* o *La terrible venganza*, se estrenó en el Teatro Principal este drama francés. La función fue a beneficio de O'Loghlin quien, en los programas respectivos, manifestó: "Habíame fijado en dar *La Carcajada* cuando felizmente llegó a mis manos una obra nueva de Mr. Bouchardy, en 5 actos, representada en París en enero de este año, y

⁴⁶ *EL Comercio*, N° 4,517, Lima, miércoles 23 de agosto de 1854.

⁴⁷ Palma, Ricardo. *La bohemia de mi tiempo*, Imp. La Industria, Lima, 1899. p. 35.

⁴⁸ Iturrino, J. Eugenio. *Obras Completas de...* tomos I, II y III Lima, Imprenta del Universo, de Prince y Buxó, Calle de la Veracruz, N° 71, 1880-1881.

favoreciéndome con su traducción mi amigo Don Manuel Ricardo Palma, tengo el honor de ofrecerla".⁴⁹ *El Gitano* se presentó, pues, en Lima a pocos meses de su estreno absoluto en París. Su argumento estuvo sacado de un episodio de la historia de España. Bouchardy era conocido y admirado en Lima, especialmente, por sus dramas *El campanero de San Pablo* y *Las huérfanas de Amberes*.

Además de O'Loghlin, los principales intérpretes de *El Gitano* fueron Concepción López de O'Loghlin, Manuel Dench, Antonio Gaytán, Joaquín Arana, Benedicto Alonso y Manuel Ignacio Talamantes.

Debemos señalar la particular circunstancia de haberse estrenado en esta misma función y como parte final del programa, una "jocosa petipieza" escrita por "un joven aficionado al arte" y titulada *La Calesa*. El cronista de teatro de *El Heraldo* había escrito: "Hemos tenido ocasión de leer la pieza final titulada *La Calesa*... Es una composición ligera y chistosa, de fluída versificación, que no dudamos sea bien acogida por el público limeño".⁵⁰

Nada extraño resultaría que el joven autor de esta petipieza hubiese sido Ricardo Palma. Su personal y decisiva participación en este programa; su estrecha amistad con O'Loghlin; los rasgos de la petipieza destacados por el *Heraldo*, rasgos de agilidad, comicidad y fluída versificación, que son también las características de las siguientes comedias cortas de Palma; y el propio título de *La calesa* que se muestra como imagen-símbolo de las futuras tradiciones coloniales de Palma, nos hacen sospechar esta grata posibilidad. De ser así, en la evolución de Palma como autor teatral, esta petipieza marcaría el tránsito de sus primeras producciones dramáticas, de carácter romántico, a sus posteriores breves comedias, de índole costumbrista. Esta transformación lo puso también en el camino de las tradiciones pues, como bien lo explicó Raúl Porras Barrenechea:

"en Palma lucharon principalmente dos tendencias: una suya innata, atávica de su ciudad y de su raza, la traviesa y juguetona tradición del criollismo, y otra

⁴⁹ *El Comercio*, N° 4,526, Lima, lunes 4 de setiembre de 1854.

⁵⁰ *El Heraldo de Lima*, V. 1. N° 146, Lima, viernes 18 de agosto de 1854.

externa y adquirida, aprendida dentro de un ambiente propicio que se pudo considerar como una vocación de su espíritu. Palma rindió tributo sincero y constante al romanticismo literario de 1830, pero su vocación lo arrastraba lejos de él. Su sobriedad sentimental estaba reñida con el alarde romántico. Su tendencia a la risa y a la burla desvirtuaba el lirismo melancólico en boga".⁵¹

Ni la traducción de *El Gitano* ni *La Calesa* alcanzaron su publicación. De ellas, sólo quedan las referencias que acabamos de exponer.

Palma nunca hizo la menor alusión a sus traducciones de teatro ni siquiera para arrepentirse de ellas como en el caso de sus dramas y comedias. Sólo en un artículo periodístico de 1858 —que en páginas siguientes revelaremos— aludió a Bouchardy para ridiculizar sus dramas románticos que, pocos años antes, y entre ellos *El Gitano*, tanto habían conmovido a los aficionados limeños. Y en 1886, al ponderar las cualidades de Juan Sánchez Silva como crítico de teatro, comentó que "sólo contra esos dramones de efecto a lo Bouchardy, esgrimía sin piedad el látigo, tratando a sus autores como mercaderes que profanan el templo del arte".⁵²

Ello prueba que nuestro tradicionista abominó sinceramente no sólo sus juveniles dramas románticos sino también todos los dramas truculentos de la escuela romántica.

Las cuatro comedias de Palma fueron compuestas entre 1855 y 1858 o sea durante el lapso en que prestó servicios en la Armada Nacional.

Los piquin'es de la niña se tituló su primera pieza cómica. Escrita en un acto y en verso, se estrenó en el Teatro Principal el 6 de noviembre de 1855, como parte final de una función extraordinaria que, a beneficio del actor Joaquín Arana, comprendió, además, la representación del drama *Las memorias del diablo* de Alejandro

⁵¹ Porras Barrenechea, Raúl, *Palma romántico*. En Ricardo Palma 1833-1933. Compañía de Impresiones y Publicidad, Lima, 1934, p. 119.

⁵² Palma, Ricardo. *La bohemia de mi tiempo*, Imprenta La Industria, Lima, 1899, pp. 43-44.

Dumas, en traducción castellana de Ventura de la Vega; y números de baile ejecutados por las señoritas Mullot y Ribek y los señores Baptistin y Casanova, los tres primeros, bailarines franceses.

En un comunicado, *Los amigos de la justicia* ponderaron *Los piquines de la niña* "escrita por el recomendable poeta D. Manuel Ricardo Palma, autor de otras composiciones dramáticas que el público ha sabido apreciar justamente. *Los piquines de la niña* —agregaban— es una obrita llena de chiste y de un argumento original, desenvuelto por medio de una versificación correcta y fluida".⁵³

Al día siguiente, un comentario de *El Comercio*, reprodujo un diálogo sostenido en el Teatro la noche del estreno, por dos jóvenes amigos:

"—¿Qué te parece la petipieza?

—Es buena, graciosa y satírica. Y, sobre todo dice las verdades en camisa.

—¿Obra de quién es?

—Es fruto de una Palma, pero chistosa, eh?"

El Heraldo de Lima, a su vez, elogió la pequeña comedia palmina, en estos términos: "En esta piecесita, juguete dramático, se nota una versificación llena de fluidez, chistes muy oportunos y ese donaire que forma, por decirlo así, el sello de las producciones de nuestro joven poeta. Esperamos que no desmaye y continúe explotando el ancho campo de la sociedad donde un talento como el suyo puede recoger abundantes frutos"⁵⁴.

Tales son los únicos testimonios documentales de la existencia y del estreno de esta petipieza que, imaginamos, fue breve estampa costumbrista tan peruana como el añejo peruanismo de su título: *piquines*. *Piquín* significó para nuestros abuelos, novio, pretendiente o galán. Con esta acepción, y como propio del Perú, aparece en el *Diccionario de Americanismos* de Augusto Malaret⁵⁵. Juan de Arona en su *Diccionario de Peruanismos*⁵⁶ y el mismo

⁵³ *El Comercio*, N° 4,879, Lima, lunes 5 de noviembre de 1855.

⁵⁴ *El Heraldo de Lima*, Año II, N° 399, Lima, miércoles 7 de noviembre de 1855.

⁵⁵ Malaret, Augusto. *Diccionario de Americanismos*, tercera edición, Emecé Editores, S.A., Buenos Aires, 1946, p. 663.

⁵⁶ Juan de Arona (Pedro Paz Soldán y Unanue). *Diccionario de Peruanismos*, París, 1938, p. 323.

Palma en sus *Neologismos y Americanismos*⁵⁷ y en sus *Papeletas Lexicográficas*⁵⁸ consignan también el término *piquín*, con igual significación.

El 25 de julio de 1857, la Compañía Lírico-Dramática que actuaba en el Teatro Principal, estrenó la segunda pieza cómica en un acto y en verso de nuestro celebrado escritor cuyo nombre comenzó a aparecer, aunque no siempre, como Ricardo Palma, más eufónico, sin duda, que Manuel Ricardo Palma. Con el expresivo título de *Criollos y afrancesados* esta petipieza de costumbres limeñas integró un solo programa con la zarzuela *El estreno de una artista* y la pequeña comedia *Las gracias de Gedeón*.

Para conocer, algo siquiera, el carácter y el valor de *Criollos y afrancesados*, leamos el párrafo pertinente de una nota periodística: “Hemos asistido —dice— a uno de los ensayos (de *Criollos y afrancesados*) y admirado la facilidad y soltura de la versificación y los chistes en que abunda. Es una obrita de palpitante actualidad en la que las alusiones están manejadas con tal tino que no alcanzan a herir la susceptibilidad más impresionable”. Por su parte, unos *Aficionados* escribieron: “Estamos en la creencia de que esta obrita merecerá la aprobación del público, pues nos ha parecido en sus ensayos, lindísima”⁵⁹.

Los intérpretes de *Criollos y afrancesados* fueron Carmela Lirón, agraciada tiple cómica; Martina Sotomayor, joven actriz de la Compañía O’Loghlin; Juan Risso, primer actor de zarzuela; y José Ramón Arámbulo, actor peruano que alcanzó renombre por sus interpretaciones del tipo del “cholo” como el “Quispe” del drama *Los ladrones de alto rango* de Carlos Augusto Salaverry.

La amable picardía del madurado ingenio de Palma —tenía ya poco más de 24 años—, el seguro triunfo de los criollos en la presumible competencia con los afrancesados, y la calidad de los actores que en ella participaron, debieron determinar el feliz éxito de *Criollos y afrancesados*.

⁵⁷ Palma, Ricardo. *Neologismos y Americanismos*, Lima, 1896, p. 44.

⁵⁸ Palma, Ricardo. *Papeletas Lexicográficas*, Lima, Imprenta La Industria, 1903, p. 215.

⁵⁹ *El Comercio*, N° 5,400. Lima, viernes 24 de julio de 1857.

La tercera pieza cómica de Palma, también en un acto y en verso, fue la titulada *¡Sanguijuela!*. La Compañía Lírico-Dramática la estrenó en el Teatro Principal el 31 de enero de 1858 junto con la popular zarzuela *El postillón de la Rioja*.

El prestigio de que ya gozaba Palma como poeta, autor teatral y periodista, justificó el interés que despertó el anuncio de su nueva petipieza. Numerosos comunicados suscritos con los más peregrinos seudónimos se encargaron de propiciar y comentar este acontecimiento que alborotaba el ambiente intelectual y social de la ciudad. Así *Ventosa* declaró: "Nosotros que hemos leído dicha producción no podemos menos de confesar que está escrita con gracia e interés y con una versificación fácil y armoniosa. Vemos con placer que nuestros poetas se animan a presentar sus composiciones ante el público que tanto las desea". A.S. afirmó haber visto un ensayo de "este juguete cómico cuya trama es natural y perfectamente combinada y en el que su autor retrata algunos caracteres de nuestra sociedad con aquella destreza que es propia de su pluma, esparciendo al mismo tiempo en los fáciles y graciosísimos versos con que expresa sus conceptos, multitud de sátiras y agudezas". *Lanceta*, a su vez, manifestó: "Nosotros, que hemos tenido el gusto de leer esta salada producción, nos reímos mucho con las ocurrencias felices que ha tenido su autor, revelando en ella sus chistosos y fáciles versos, sus escenas naturales y sencillas y lo satírico de algunos pasajes". *Cataplasma*, no queriendo ser menos, escribió: "Desde ahora, sin conocer la pieza, juzgamos que estará escrita con gracia por sernos bien conocidas las festivas producciones de este genio". En la Revista Teatral de *El Comercio*, agradecieron a la empresa del teatro la presentación de la comedita de Palma, *El Tío Pepinitos*, *Pandemonium*, *Cascorilla* y *Porthos*. Y la propia empresa expresó públicamente que, estando siempre pronta "a cooperar en cuanto le es dable por el adelanto de la literatura en el país", había dispuesto la escenificación de la pieza original de Palma "bien conocido en esta capital por sus versos festivos y armoniosos que tanto lo distinguen".

Producido el estreno, un articulista opinó: "*¡Sanguijuela!* debió presentarse como juguete "porque no es más que el desahogo de una hora de buen humor para hacer un disparo a quemarropa a usureros y policíacos. No

creemos que su autor la pretenda colocar a la altura de una comedia. *Sanguijuela* no es ni será más que lo que el señor Palma quiso que fuera: una colección de chistes y versos buenos, satíricamente acondicionados, con oportunidad y picaresca intención. Fue bien recibida por el público y los actores trabajaron con empeño, especialmente, el señor (Antonio) García".⁶⁰

Las acciones de la comedia ocurrían en Lima y no es difícil imaginar las divertidas escenas en que usureros y pícaros en general actuaban como verdaderas sanguijuelas succionando el dinero ajeno. Necesario es también considerar que en esos tiempos las sanguijuelas eran comúnmente aprovechadas por la medicina para sangrar enfermos. En Lima eran muy solicitadas y —según lo hemos leído en los periódicos de la época— las boticas las ofrecían en venta, permanentemente. Pero había sanguijuelas de diversas clases y nacionalidades. Así, la Antigua Botica Francesa, de la calle Mercaderes, (hace más de un siglo era ya antigua esta Botica) importaba sanguijuelas europeas; la Botica Inglesa e Italiana, de la calle de Palacio, vendía sanguijuelas alemanas; y la Botica Peruana, de la calle del Gato, sólo expendía sanguijuelas chinas.

En nuestra capital hubo, pues, muchas sanguijuelas, de la especie de los anélidos y también de la otra, la que Palma mostró y satirizó en su pequeña pieza de teatro.

La última producción teatral de Palma fue *El Santo de Panchita*, escrita a fines de 1858 en colaboración con don Manuel Ascensio Segura. Esta fue, muy significativamente, la única vez en que Palma y Segura dejaron de ser autores únicos de sus obras originales.

Palma había conquistado precoces lauros poéticos y teatrales pero aún no había cumplido veintiséis años; Segura, en cambio, era ya consagrada figura de las letras peruanas y había superado en varios años el medio siglo de vida. En nada debe sorprender, sin embargo, este solidario acto de creación en nuestra literatura dramática dada la cabal coincidencia de ambos escritores en el espíritu y el cultivo del género costumbrista en el que, por lo demás, Palma siempre reconoció a Segura como su maestro.

⁶⁰ *El Comercio*, N° 5,576, Lima, lunes 8 de febrero de 1858.

En diciembre de 1858 numerosos "comunicados" firmados con variados seudónimos como *Argos*, *Mil limeños*, *G.O.O.*, *XX* y *Epaminondas*, anunciaron el próximo estreno de la "comedia de costumbres en dos actos y su yapa" *El Santo de Panchita* compuesta, según unos, por "dos ingenios de esta capital" (a semejanza de la designación a los autores de la escena española de la edad de oro); y, según otros, "por dos compatriotas", "dos incógnitos" y "dos tapados" (masculino de tapadas).

La sagaz promoción publicitaria logró despertar gran curiosidad por descubrir tanto los nombres de los autores como la naturaleza de la "yapa" prometida. *Epaminondas*, confesó que su irresistible deseo de identificar a "los dos ingenios" lo había arrastrado a concurrir a uno de los ensayos de *El Santo de Panchita*. "Y por vida de Agamenoncito el chico —comentó— que en cuanto oímos las primeras escenas, dijimos 'A otro hueso con ese perro': esa facilidad, esa fluidez, en la versificación, ese 'chiste bretoniano' están anunciando de un modo inequívoco a nuestro poeta X; y esa 'causticidad dulce' si nos es permitida una estrambótica paradoja; esa sátira picaresca, 'villerguesca', nos dicen claramente que es nuestro poeta H. Pero no aventuraremos nuestro juicio, y 'super omnia' dejemos a esta hermosa comedia rodeada del prestigio del misterio"⁶¹. Por su parte, *G.O.O.* manifestó su ansiedad por conocer el género literario al que pudiera pertenecer la "yapa" anunciada, aunque anticipó su seguro éxito pues en Lima todas las clases sociales gustaban, siempre, de cualquier clase de "yapa". *Mil limeños* aseguraron entusiastas: "Bellos versos, chistes, sorpresas, sal, agudezas: todo cuanto embellece una comedia, todo está reunido en esta producción"⁶².

Pero fueron los propios autores quienes mejor "promocionaron" su comedia mediante un chispeante artículo aparecido en "El Comercio", y titulado *Dos autores. A los que piensen concurrir al Santo de Panchita comedia de costumbres en dos actos y su yapa*. Leyéndolo, advertimos, de inmediato, la traviesa y criollísima pluma de Ricardo Palma.

⁶¹ *El Comercio*, N° 5,879, Lima, viernes 17 de diciembre de 1858.

⁶² *El Comercio*, N° 5,878, Lima, jueves 16 de diciembre de 1858.

"DOS AUTORES

A LOS QUE PIENSEN CONCURRIR AL "SANTO DE PANCHITA" COMEDIA DE COSTUMBRES EN DOS ACTOS Y SU YAPA.

Si es lícito a los padres hablar sobre las gracias de sus hijos, nos concederás, carísimo lector, decirte cuatro palabras al oído acerca de nuestra hija literaria. Así Dios te dé salud y corbatones como a nosotros el placer de sentir el martes regalados nuestros oídos con tus muestras de aprobación o benevolencia.

I

EL POR QUE SE ESCRIBIO ESTA COMEDIA

En un día de ociosidad y buen humor nos vino al caletre la idea de escribir (en comandita y llevando *in solidum* la responsabilidad del éxito) una comedia de costumbres no obstante de que hacía tiempo teníamos guardadas las péñolas y aún abrigábamos el propósito de no volver a esgrimir las. Pero cuando aguija la comezón de emborronar papel échele usted un golpe a tales propósitos que son como los de enmienda y no pecar de las beatas; amén de que con hacer versos se consigue matar el tiempo sin ofender a Dios ni al diablo y sin necesidad de echarse a andar por esos trigos a riesgo de mil percances.

II

LO QUE JUZGAN MUCHOS

Creen no pocos que en el Teatro debe llorarse como en un sermón de cuaresma y que es hombre de mal tono y de estragados sentimientos, aquel que se ríe y que está alegre como una pandereta. Si hay relumbrones y tramoya y cada puñalada que cante el credo y crímenes y cadalso, califican la obra de sublime. Persona hay que lleva en la punta de las pestañas una buena provisión de lágrimas para derramarlas en un drama patibulario de los que nos regala Bouchardy.

¡Líbrenos el cielo de hacer llorar a nadie!

Se representa la mejor comedia de Bretón, *Marcela* por ejemplo, y aunque se desternillen de risa no faltan muchos que salen diciendo en coro y *sempre crescendo*

¡Qué mamarracho!
¡¡Qué sainetón!!
¡¡¡Qué disparate!!!
¡¡¡¡Qué entremesón!!!!

Está probado que lo que hace reír, es malo aunque se oponga Cristo padre.

III

LO QUE ES EL SANTO DE PANCHITA

Ahora, vamos a cuentas, ¿qué tal es nuestra comedia?

Atroz!!!!!!

Y cuando nosotros lo decimos, mire usted si lo sabremos. *Plaudite cives*. Aplaudid nuestra franqueza.

¿Razones? Pues allá van y de grueso calibre.

Es mala... porque es escrita en el país y aquí (guarda secreto, lector) no puede hacerse nada regular.

Es un mamarracho... porque hará reír.

Es un disparate... porque sus autores no pueden producir sino bestialidades.

Es una tontería... porque se ocupa de costumbres.

Es mal versificada... porque no hemos aprendido a hacer versos mejores aunque algunos imbéciles que no pueden ser otra cosa, nos han dado patente de poetas.

Es inverosímil... porque los tipos que presentamos se encuentran al torcer cada esquina.

Y por postre, *yapa* o vendaje puedes, pacientísimo lector, agregar cuantas razones dejamos en el tintero y que te sugiera tu claro ingenio para convencerte de que hemos escrito un desatino de marca mayor.

IV

A PROPOSITO DE YAPA

—Querrán ustedes decirme, señores autores, ¿qué significa ese anuncio de *Comedia en dos actos y su yapa*? ¿Acaso una comedia se vende en las pulperías como la sal y la pimienta?

—En la *yapa* está el intrínquilis, contestamos.

—¿Hay busilis? Pues la obra no puede ser peor. Y cierto...

Comedia con yapa,
Virgen de la O,
Sin disputa alguna
Debe ser ¡¡atroz!!

V

MAS FRANQUEZA NI EN LA GLORIA

Concluamos.

Los que crean llorar con nuestra comedia —se chasquean.

Los que sueñen ver una obra maestra, inimitable, sublime, divina, magnífica, sobresaliente y superfirólita —se chafan.

Previa esta declaratoria esperamos que la crítica no será muy severa con la obrilla.

No somos pretenciosos, aunque un amigo nuestro ha llamado a esta franqueza humildad con uñas. Si la comedia gusta, tanto mejor para nosotros. Si desagrada, nadie tendrá el derecho de llamarse a engaño.

Porque es cosa aprobada
Continuamente,
Que la guerra avisada
No mata gente.

Lima, diciembre 18 de 1858.

Los autores".

Deseamos llamar la atención sobre la particularísima importancia que reviste este artículo de teatro, en el estudio del origen y del proceso creador de las *Tradiciones Peruanas*. Desde sus primeras líneas, muestra con sorprendente y gratísima claridad, varias de las notas más características de las que, pocos años después, serían las gloriosas tradiciones. Ello es tan evidente que —así lo creemos— cualquier joven peruano podría señalar fácilmente al autor del artículo a poco de iniciar su lectura. Para ser tradición, a éste sólo le faltaría estar referido a un acontecimiento pasado.

Rastreando los antecedentes de las *Tradiciones Peruanas*, diversos estudiosos han destacado que Palma comenzó a escribir tradiciones desde 1859 pero que ellas en nada se diferenciaban, todavía, de las compuestas por otros escritores contemporáneos; que la genialidad humorística de que Palma haría gala en sus posteriores tradiciones, se reveló en 1863 en los *Anales de la Inquisición de Lima* pese a ser obra de esencial carácter histórico; y que la tradición *Don Dimas de la Tijereta*, publicada en 1864, fue la primera que lució los rasgos definitivos que confieren originalidad inconfundible al género literario creado por Palma.

Pues bien. El artículo de teatro que nos hemos complacido en revelar y que tan obvia semejanza tiene con el estilo de las tradiciones consagradas por Palma, está suscrito el 18 de diciembre de 1858, o sea que constituye, comparado con los antes expuestos de 1859, 1863 y 1864, el más prístino antecedente, hasta hoy conocido, de las *Tradiciones Peruanas*.

El Santo de Panchita se estrenó en el Teatro Principal, la noche del 21 de diciembre de 1858. En la edición de *Artículos, Poesías y Comedias de Manuel Ascensio Segura*, publicada en 1885 con un "preámbulo biográfico y noticiero" del propio Palma, aparece *El Santo de Panchita* como estrenada en 1859, error que repiten otros distinguidos críticos e historiadores de nuestra literatura, probablemente, porque en 1859 (15 de enero) apareció en el periódico *La Prensa*, la única crítica al estreno de *El Santo de Panchita*.

En la lectura de esta comedia no se advierte la presencia de dos plumas diferentes. Y reparando —por

saberlas hechura de Palma— en las escenas VIII, IX y X del segundo acto, vemos aparecer en ellas a “doña Chombita”, fiel reproducción de una vieja limeña de carne y hueso, muy conocida en Lima, y cuyo retrato Palma deseó subir a la escena. “Flaca y atingida” —como ella se reconoce— achacosa, murmuradora y maldiciente, en los escasos minutos que vive en las tablas, desacredita sin reposo a su marido al que insulta, por viejo y por enamorado, con dos limeñismos, ya caídos en desuso, *manclenque* y *moquenque*. Por lo que parece, *manclenque* se vincula con *enclenque*, y *moquenque* es, según Augusto Malaret, un afro-negrismo sinónimo de *cocorímaco*, cubanismo que indica lo “que tiene rabia o da el opio”.

La función de estreno se realizó a beneficio de la actriz María Arroyo de Llorente y comprendió, además, la representación de *El Postillón de la Rioja*, zarzuela que, protagonizada por el tenor español José Jimeno, había entusiasmado a los limeños.

En la interpretación de *El Santo de Panchita* destacaron las actrices Isabel Podio, Amalia Pérez y Emilia Fedriani. En cambio, ninguno de los actores, entre los que figuraban Manuel Aníbal Ramírez, José María Llorente y Joaquín Arana, logró sobresalir por haber estado todos pendientes del consueña.

El público acogió con grandes aplausos la nueva obra nacional y, según *E.O.O.* crítico o “revistero” teatral de *La Prensa*, si los autores no fueron coronados en escena se debió únicamente a que la concurrencia se distrajo con los bailes —especialmente con el de la zamacueca— del cuadro final de la comedia al que los autores habían llamado “yapa”⁶³.

En *La bohemia de mi tiempo*, Palma evoca esa noche del estreno de *El Santo de Panchita*, noche que también fue de conmoción popular. “Recuerdo —dice— que a la hora en que se levantó el telón, supimos que el pueblo estaba batiéndose en el Callao, a dos leguas de Lima, contra una parte del ejército a la cabeza del cual se encontraba el Presidente de la República, don Ramón Castilla. Aquel día tuvo principio el famoso bochinche conocido por el

⁶³ *La Prensa*, N° 28, Lima, sábado 15 de enero de 1859.

nombre de *las puertas y ventanas* que no fue sino una protesta, nada pacífica, de los artesanos contra un decreto gubernativo que acordaba ciertas franquicias aduaneras a los artefactos venidos del extranjero. A pesar de lo poco propicio de la noche, la beneficiada tuvo teatro lleno y la comedia fue calurosamente aplaudida. Llamados los autores a la escena, éstos se hicieron sordos. Jamás se pudo conseguir que Segura se presentara sobre el prosencio, por más que el público y sus amigos lo exigieran”⁶⁴.

A muy poco de estrenada *El Santo de Panchita*, el periódico *La Prensa*, con el título *Comedias de don Manuel Ricardo Palma* publicó el 19 y el 21 de enero de 1859, un aviso comunicando la aparición, a mediados del siguiente mes de febrero, de un tomo con cuatro “comedias de costumbres” de Palma: *Los piquines de la niña, Criollos y afrancesados, ¡Sanguijuela!* y *El Santo de Panchita*, “en dos actos y su yapa, escrita en colaboración del señor Segura”. Las suscripciones se admitían, a doce reales el ejemplar, en la redacción de *La Prensa*; en el establecimiento Ricardi, calle de Mantas; en la Librería Española, calle de Santo Domingo; y en la Botica Peña, del Callao⁶⁵.

Pese a tan claro y minucioso aviso, las comedias de Palma no llegaron a publicarse. Ello resulta harto inexplicable en ese momento, cuando el autor creía, seguramente, en la bondad de sus comedias juveniles y, por eso mismo, había decidido darlas a la imprenta y aun abrir las respectivas suscripciones. *El Santo de Panchita* se publicó en 1885 pero en un tomo de comedias de Segura, su co-autor. Esta vez apareció como comedia en tres actos y no como “comedia en dos actos y su yapa”. Además, se advirtió: “terminando la verdadera acción de la comedia en el acto segundo, los directores de escena que lo juzguen conveniente pueden suprimir el acto tercero”.

En el *Preámbulo Biográfico y Noticiero* de esta edición de obras segurianas, Palma escribió: “Una de las comedias de Segura —*El Santo de Panchita*— se representó e imprimió como fruto de dos ingenios. Honradamente queremos declarar aquí que fue insignificante

⁶⁴ Palma, Ricardo. *La bohemia de mi tiempo*. Imprenta La Industria, Lima, 1899, p. 30.

⁶⁵ *La Prensa*, Nº 29, Lima, miércoles 19 de enero de 1859.

nuestra parte de colaboración. Esta se redujo a una escena del segundo acto, algo del tercero y ciertas variantes en el papel de doña Fila. El plan general y su desarrollo, caracteres y diálogo, salvo pequeñísimos detalles, son exclusivos de nuestro amigo; y si consentimos en continuar engalanándonos con algún viso de paternidad en tal comedia, es porque en ellos, a la par que cosechamos honra, acatamos la fraternal voluntad del poeta y del camarada⁶⁶.

Un año después (1899), en *La bohemia de mi tiempo*, volvió a ocuparse de su co-producción teatral con Segura:

“Quiero ser expansivo y dar a conocer la insignificante participación que tuve en esa graciosísima comedia de Segura. Una noche me leyó éste su obra y aplaudiendo yo el tipo de doña Felicianita como perfecta copia de original por ambos conocido, me permitió decirle que había en el argumento campo para exhibir a otra vieja que nos era igualmente familiar. Discutimos largo, terminando Segura por dejarme el manuscrito para que yo viese cómo y dónde podría encuadrarse el nuevo personaje al que convinimos en bautizar con el nombre de doña Chombita. Las escenas VIII, IX y X del segundo acto y poquísimos versos en el resto de la pieza es cuanto de mi pluma hay en *El Santo de Panchita* y aún en esas escenas, mi amigo añadió algunas redondillas. Al César lo que es del César. Defraudaría el mérito de Segura si creyese que la insignificante colaboración mía aumentó en un quilate el valor de esta comedia”.⁶⁷

Ambas declaraciones muestran el decidido propósito de Palma de reducir, al mínimo posible, su participación en *El Santo de Panchita*, pero debemos observar que, al señalar las constreñidas medidas de su colaboración, incurrir en cierta imprecisión y también en evidente contradicción cuando, en un caso, afirma haber escrito una escena del segundo acto; y en otro, sostiene haber compuesto las escenas VIII, IX y X del mismo segundo acto.

⁶⁶ Segura, Manuel Ascencio. *Artículos, Poesías y Comedias*, Lima, Carlos Prince Impresor y Librero Editor, Calle de la Veracruz N° 71, 1885, pp. VI-VII.

⁶⁷ Palma, Ricardo. *La bohemia de mi tiempo*, Imprenta La Industria, Lima, 1899, pp. 29-30.

Llama, asimismo, poderosamente la atención que Palma niegue, prácticamente, su paternidad de *El Santo de Panchita* cuando, en la ocasión de su estreno comenzó su ya comentado artículo, con estas frases: "Si es lícito a los padres hablar sobre las gracias de sus hijos, nos permitirás carísimo lector, decirte cuatro palabras al oído acerca de nuestra hija literaria".

Por otra parte, de haber sido insignificante —como sostuvo— su participación en esta comedia, mal la hubiera incluido, como la incluyó, en la relación de sus comedias costumbristas en el aviso que anunció su inminente aunque frustrada publicación. Y el titular del aviso, redactado seguramente por el autor, rezaba nítidamente: *Comedias de Don Manuel Ricardo Palma*. No caben mayores declaraciones de legítima paternidad intelectual.

Nosotros nos permitimos pensar que, habiendo Palma renegado de todas sus producciones teatrales, hizo, efectivamente, un auto de fe con sus dramas, comedias y traducciones y no pudiendo impedir la circulación de *El Santo de Panchita* por ser obra que también pertenecía a Segura (éste ya había fallecido en 1871), intentó minimizar su personal participación en ella, olvidando que la comedia había sido escrita —fueron sus propias palabras— "en comandita y llevando *in-solidum* la responsabilidad del éxito".

Don Ricardo no imaginó, seguramente, que, al cabo de medio siglo de su gloriosa ascensión al alto cielo en que viven los Inmortales del mundo de las Letras, alguien pretendiera descorrer el velo que envuelve sus producciones teatrales, con el mismo afán con que él trató de ocultarlas para siempre. Que su bondad de viejo y lindo abuelo, nos perdone. Y ojalá que, no pudiéndose escribir una verdadera o completa historia del teatro palmino, hayamos, por lo menos, contribuido a que las noticias hasta ahora existentes sobre esa historia imposible, se difundan, como una bella tradición, en la historia del teatro peruano.

EL CROMATISMO EN **TRILCE**

El color en *Trilce* no llega directamente a nuestros ojos; nos llega a través de la palabra. Debido al hecho de que el ver y el leer suponen dos modos distintos de percepción, un estudio del color en la poesía busca encontrar el método adecuado para reconocer sus múltiples sentidos posibles. El ver se basa sobre todo en la dimensión del espacio: la imagen dirigida a nuestros ojos es un bloque simultáneo de sentido en el momento presente, mientras que el leer depende de un sistema diacrónico —el lenguaje— que se comunica en forma de signos sucesivos. Debemos el valor pictórico del color en la poesía, en consecuencia, a la visión indirecta, mental, que el poeta construye con el lenguaje, y que seguimos con las otras palabras en el tiempo.

En *Trilce*, la palabra, y no sólo el vocablo cromático, sufre una grave crisis de expresión que nace en la masa verbal que ha sido concentrada para articular la visión poética. El carácter frecuentemente hermético de este lenguaje no expone un sentido inteligible y lo que es más, se resiste a ofrecer al lector un punto de contacto emotivo. Sospechamos al mismo tiempo que no ha sido la intención de Vallejo perdernos en la página ni reducir la intensidad de su obra. Lo tenue de la comunicación en *Trilce* se explica más bien por el hecho de que Vallejo, al deshacer la sintaxis verbal normal, oscurece al mismo tiempo la sintaxis organizadora de nuestra experiencia común —las imágenes, los colores, las cosas que reconocemos. El mundo que percibimos a través de la página es, por lo tanto, un mundo cuyos términos verbales fácilmente se nos escapan, un mundo que corre el riesgo cons-

* Profesora del Departamento de Español y Portugués de la Universidad de California (Berkeley).

tante de hundirse en una dimensión indescifrable, sin contacto con el lector. Es decir, la energía emitida en el intento de comunicación amenaza volverse incesantemente sobre sí misma. De esta visión crítica, formada por los fragmentos del mundo inteligible —la madre, la celda, el pan— nace la comunicación frágil, siempre con su fina tensión entre el sentido y la ininteligibilidad.

El lenguaje intransitivo de *Trilce* y la interioridad que define la visión del color en la poesía crean una confusa red de problemas que se prestan difícilmente a una interpretación satisfactoria. Para escapar de la confusión sería útil hacer un mapa semántico de *Trilce*, y de su lenguaje cromático en particular. Como si fuéramos documentando un nuevo lenguaje, se trataría de reconstruir una gramática total, de formas, de colores, de palabras y de cualquier otra cosa significativa. Ahora sólo intentaré documentar el ambiente visual en torno al color, describiendo las palabras y las cosas empleadas por Vallejo para comunicarlo, situando la cuestión del color dentro de su imaginaria poética. Para analizar el vocabulario escogido en la construcción de un nuevo lenguaje poético, *Basic Color Terms*,¹ un estudio que descubre el aspecto universal y evolutivo del color en todos los sistemas lingüísticos, ofrece una base muy útil. La perspectiva evolutiva servirá especialmente si se sigue el desarrollo cromático dentro de *Trilce*. Berlin y Kay distinguen once categorías universales del color, representadas por once vocablos que se desarrollan en el orden siguiente: primero, blanco y negro; luego rojo, amarillo y verde, azul, marrón; y por último púrpura, rosado, naranja y gris.² Se distinguen de estos términos aquellas palabras (a) que pertenecen a la esfera de algún color básico —“cárdenas”—; (b) que se refieren a un grupo restringido de objetos —“rubio”—; y (c) cuya sugerencia cromática coincide con el objeto del cual proviene —“cobriza”. Es de esperar que

¹ Brent Berlin y Paul Kay, *Basic Color Terms* (Berkeley: University of California Press, 1969).

² *Ibid.*, p. 4.

[blanco negro]	<	(rojo)	<	[verde amarillo]	<	(azul)	<	(marrón)	<	[púrpura rosado naranja gris]

la forma que tomen estas categorías revelará una parte del mapa semántico de *Trilce*.

Siguiendo el orden evolutivo sugerido por Berlín y Kay, empezamos con el adjetivo básico, blanco, y toda la familia de palabras cromáticas que comunican la blancura. Los ejemplos aquí escogidos son los más representativos del léxico variado con que se expresa el color en *Trilce*. De los cuatro adjetivos de "blanco" empleados por Vallejo, dos se destacan por sus sentidos múltiples. En un verso de XLI, "su sangre blanca que no es sangre", se nos presenta una imagen paradójica, donde el color blanco se disipa al aparecer modificando a la sangre, sustancia normalmente roja.³ La imagen visual contradictoria, y por lo tanto, anti-natural en un sentido realista, pertenece a la mentalidad central del poema, que es la emoción viva truncada por la conciencia de la muerte. En el poema XLIX, donde se lee "las blancas hojas / de las partidas", el color cae también dentro de una imagen extravagante. La energía generada por esta imagen catacrética produce varios sentidos: el vacío experimentado en las partidas, el blanco de la página, o, en el nivel literal, el pañuelo blanco que usamos al despedirnos de alguien. Como antes, el color alude a la conciencia central del poema, o sea, al estado "cero" de ser, expresado más tarde en el verso "quiero / saber de estar siquiera". Blanco, como sugerencia de la muerte, de la nada o de la esterilidad del proceso creador, no comparte con el verbo en LXVIII —"blanqueó nuestra pureza de animales"— las mismas connotaciones. El verbo, que en la sintaxis dispone del máximo poder significativo, moviliza un estado de ser ya absoluto —"nuestra pureza"— hasta darle un sentido redundante, y por eso, doblemente perfecto. Con el color Vallejo dramatiza, primero en el plano simbólico donde se asocian blanco y pureza, y luego en el plano, visual donde percibimos la imagen de los seres resplandecientes, el valor moral encontrado en la contradicción posible entre pureza y animalidad. Otro miembro de esta familia cromática es "albicantes", que aparece en XVIII: "Ah las cuatro paredes albicantes". Cae fuera de la ter-

³ Para las citas de *Trilce* utilizo la siguiente edición: César Abraham Vallejo, *Obra poética completa* (Lima: Francisco Moncloa Editores, 1968). Para no multiplicar las notas, tras cada cita escribo en el texto el número del poema de que proviene.

minología básica de Berlin y Kay por derivarse de “albear”, verbo menos común que “blanquear”, y muestra la variedad estilística de la palabra cromática en *Trilce*. Por ser adjetivo construido a base de un verbo da al detalle descriptivo una carga dinámica, y por lo tanto, una inestabilidad visual propia de la experiencia carcelaria dentro del “criadero de nervios”.

De los tres ejemplos de “negro”, el adjetivo que califica “paletó” en LXVIII describe de una manera convencional el objeto integrado en el ambiente claroscuro del poema, mientras que en los dos otros casos forma parte de la imagen catacrética. Dentro de esta gramática extraña donde se halla el verso de LIV, “y por ratos soy el alto más negro de las ápices”, negro, que es el color más oscuro, sugiere un extremo mental, no en la superficie coloreada sino en la dimensión del espacio. En el verso de LXIX “Filosofía de alas negras que vibran”, el color aparece como característica de la fisonomía funesta que proyecta su corporeidad sobre la filosofía, el cuerpo de conceptos. Imagen inexplicable en el fondo, hace recordar los negros tristes y dolorosos de *Los Heraldos negros*. Así, pues, el vocablo “negro” en *Trilce* alude por lo general a lo fatal, a lo funesto o a lo que pesa sobre la pureza desnuda.

El vocablo siguiente de la escala descrita por Berlin y Kay es el color rojo, un color que se distingue en *Trilce* por su escasez. No aparece la palabra “rojo” pero dentro de su familia cromática se encuentran variantes como “cárdenas” y “ajisecos”. Hay una alusión fisiológica en el poema XXVI: “encintados de cárdenas cintas”. Con la sugerencia de sangre ya intensificada por el poliptoton —“encintados” y “cintas”— el valor fisiológico arraiga en el tema de la creación abortada y el amor muerto. Por otra parte, el ejemplo encontrado en LXXI —“de este cielo / de gallos ajisecos soberbiamente”— incluye el color entre morado y rojo, un peruanismo empleado en la descripción visual de los gallos. Por falta de una cualidad puramente cromática, el rojo tiene en *Trilce* una identidad sustantiva, fisiológica, en estrecha relación con el objeto que describe. No aparece, como en el caso de los otros colores, el rojo *per se*.

Amarillo y verde coinciden en el tercer momento cromático que observan Berlin y Kay dentro de ese reco-

nocimiento lingüístico del color. Tres veces ocurren palabras de colorido amarillo en *Trilce*; dos como vocablo básico y una como verbo. El color en LX es otro detalle descriptivo, pero el verso que se lee en XLIV, "lentas asias amarillas de vivir", ofrece más interés. Forma parte de la sinestesia —"Otras veces van sus trompas, / lentas asias amarillas de vivir"—, donde el oír se traduce en una imagen visual. Asia, por ser el nombre de un continente empleado extrañamente como sustantivo común, y por tener color, crea en nuestros ojos mentales una imagen onírica de sus impersonales masas humanas. La confusión del color, del sonido, del ritmo sonámbulo y del deseo abstracto, comunicada por la sintaxis inusitada, representa la técnica central del poema, la de transmutar las emociones y el mundo concreto a una visión nueva, y no del todo descifrable. Otra transmutación un poco distinta aparece en "el poyo en que dejé que se amarille al sol", verso encontrado en LXI. Al combinar el sol, el astro amarillo que nos provee de luz y de calor, y el marchitar de la experiencia infantil, donde abunda el calor humano, el verbo funde el sujeto, el movimiento y el objeto, de modo que en el color está el cruce semántico. En estos dos poemas Vallejo coloca la palabra cromática al lado de alguien o de algo normalmente asociado al amarillo, pero en vez de ilustrar o describir una escena exterior, transfiere el color al paisaje interno del poema.

En la categoría de verde se encuentran seis ejemplos de bastante variedad gramatical: cuatro adjetivos básicos, un sustantivo y un adjetivo variante. El verso "Avístase la verde bandera presidencial", del XVI, incluye el color como detalle descriptivo y como símbolo tradicional de la esperanza. En este doble sentido corresponde al tono positivo del poema. El territorio de la palabra cromática se extiende más en LXIV, con el verso "Verde está el corazón de tanto esperar". Aquí, la catacrexis junta el corazón, normalmente rojo, al color verde, y con esto opone el sentido cromático al objeto que describe. Verde, en este poema se asocia a la vida, la fresca y la emoción humana contrastadas al paisaje "donde todo duerme horrible mediatinta, sin ríos frescos, sin entradas de amor". Algo parecido comunica el color en LXXIII —"Tengo pues derecho / a estar verde y contento y peligroso"— puesto que el verde, símbolo de la vida, viene junto a los adjetivos emotivos y es, como ellos, una nota de poder,

de vida y de energía. Empleada de una manera sencilla, y significando casi lo mismo es la forma sustantiva del color en LXXII, "los verdes", pero el caso en XXXVI es más complejo. En el verso "a través de verdeantes guijarros gagos", el adjetivo derivado de un verbo combina el color y el movimiento. Conforme al tema de la "perenne imperfección" en el poema, este color dinámico sugiere un estado medioformado de ser. En resumen, las palabras del grupo verde pueden describir o simbolizar de modos más o menos experimentales, pero en todos los casos comunican vida en forma de esperanza, poder o pasión.

Vallejo emplea azul, el famoso color de los modernistas, para propósitos bien distintos a los usuales en ellos. Los pocos ejemplos de azul en *Trilce* —uno como adjetivo básico, dos vocablos variantes y tres verbos— conforman más bien una estética ultraísta. Así, el adjetivo en XLVII, "devorando azules bombones", da más sustancia concreta a la descripción; pero los tres verbos pertenecen a la sintaxis inusitada más característica de los poemas de *Trilce*. En VI, "azular y planchar todos los caos" incluye un verbo con sentido cromático, derivado de un color básico, y otro sentido relacionado con un proceso de casera limpieza. Tal como aparece en LIX —"Y me retiro hasta azular"— este verbo tiene una carga anatómica, puesto que la piel se pone azul por la falta de aire en los pulmones, y alude también a la fisiología trascendente expresada en la frase paralela "hasta apretarme el alma!". Por colorear una situación límite, y por sugerir cierta transcendencia, aunque sea invertida, el verbo "azular" resulta próximo al sentido infinito que tiene el azul en la poesía modernista. En cambio, el verbo "azulea" en XXXII y los adjetivos "azulinas, azulantes" en el poema LXI incorporan el azul dentro del tono jugetón que se identifica con la técnica ultraísta.

En la última etapa Berlin y Kay distinguen las categorías de púrpura, rosado, naranja y gris. Con la excepción de naranja, Vallejo nombra por lo menos una vez cada uno de los elementos de estas categorías. Tal hecho implica que el lenguaje de *Trilce* ha alcanzado el nivel de los sistemas lingüísticos cuyo repertorio es de lo más completo. Implica también, por la escasa cantidad de estos colores, que el pensamiento de Vallejo raramente cabe dentro del último territorio. En efecto, la escasez

de estos colores y de objetos identificados con tales colores podría así reflejar cierta intención de rechazar el color exótico, y por extensión, la tradición literaria de pintar escenas ricamente decoradas. Es cierto, en todo caso que la voluntad modernista de embellecer, de crear una textura sumamente artificial, está ausente en *Trilce*. Así que "violado", único representante de púrpura, cuando aparece en XXXV —"un programa hípico en violado"— comunica algo nada menos exótico que la descripción realista de un programa hípico limeño. En otro ejemplo incluido en esta etapa, tomado del XLV —"el rosado / de llaga de mis falsos trajines"—, el valor sustantivo del "rosado" da un sentido casi físico al color que, a su vez, califica y suaviza el sonido y el significado duros de "llaga".

Por no ser de un colorido exótico, y por ocupar la zona intermedia entre los polos de blanco y negro, el gris ofrece otra clase de problemas. El principal se origina en la impresión creada al leer las partes herméticas de *Trilce*, y es que el vago mundo mental cuyos contornos apenas se revelan parece ser una gran zona grisácea; pero en realidad Vallejo se muestra consciente de la propiedad lingüística del color gris sólo una vez, en el poema XVII: "El barro a medias / entre sustancias gris, más y menos". El gris, como el barro, como las sustancias indefinidas o confusas —"la mañana descalza" y "caras no saben de la cara"— y como la ambigüedad de ese "más y menos", refleja el vago terreno mental de un poema entre claridades.

Las palabras "claro", "claridad", "claror", "luz", "brillante" y "radiante" tienen en común el pertenecer al ambiente visual, y lo que es más, la característica de expresar la luz sin distinguir el color. Un estudio de los grupos de luz y oscuridad puede ayudar a ver qué territorio ocupa más definidamente el color en el panorama visual, y el hecho impresionante de que las quince palabras de oscuridad exceden en mucho las del otro grupo, sugiere el polo de atracción que domina en *Trilce*. "Claro", parte de la imagen cubista en II —"Boca del claro día que conjuga"— intensifica la condición estancada del tiempo y la pureza estéril de un día infinito. "Claridad", en el poema VII —"el grito aquel, la claridad de careo"— se refiere más bien al entendimiento y así no crea propiamente una imagen sinestésica con "el grito aquel". Sin

embargo, por originarse en la misma raíz —clar— alude al sentido visual. Podría distinguirse en LII —“aunque mamá toda claror”— una sinestesia mental, es decir, una confusión de “claror” con sus connotaciones de luz, y el calor humano asociado, como lo es constantemente en *Trilce*, a la madre. En los dos ejemplos de luz —“a luz eternamente polla” del XXVI y “el sin luz amor, el sin cielo” del XIX, la voluntad de concentración hace extremadamente ricas las connotaciones de la palabra visual. El primer ejemplo, encontrado en un poema que confunde el nacer y el morir, significa (a) dar a luz o nacer, (b) la luz que nos permite ver y (c) la luz del entendimiento. Tales acepciones revelan un estado de ser contradictorio, y dado el carácter eterno de la “tristura” humana, un entender trágico e irónico a la vez. En el segundo ejemplo, la luz es también parte de la experiencia contradictoria y crea casi una anti-revolución. Los dos últimos ejemplos de este grupo visual, que aparecen en XXVI, “bueno para alpacas brillantes” y en XXXV, “su doneo radiante / de pistilo en mayo”, son adjetivos, y por eso califican la luz sin nombrarla. Los dos interpretan la luz y el color de una manera bastante directa y sencilla, pero su relación mimética no es directamente con la realidad exterior sino con la visión interior, arraigada en la imaginación del poeta. Es posible que aún estos pocos ejemplos reflejen cierta correspondencia entre luz y denotación en *Trilce*. Esto es, cuanto más cerca llega Vallejo a nombrar “luz” o “claridad”, más acumula los significados ambiguos en el contexto circundante para oscurecer esta pureza visual, o para reaccionar en contra de algo ajeno al espíritu de “perenne imperfección” que domina en *Trilce*. En efecto, “luz” nunca denota simplemente “luz” en estos poemas, y la claridad expresada en II ilumina casi brutalmente una escena agónica, nada positiva.

La oscuridad, por ser la ausencia de luz, connota las cosas y las emociones, sugiriendo significados vagos y a medio formar en vez de delinear los contornos de la experiencia. En *Trilce* las palabras de oscuridad se distinguen de las de luz por su poder de comunicar ideas a la vez absolutas y sugestivas, como en XIII; de ser expresión concreta de la soledad, como en XV; y de alcanzar gran intensidad, a menudo sin un contexto sintáctico torturado. Otras veces colaboran con las palabras de luz para crear un claroscuro mental que refleja los conflictos

más irreconciliables de esta poesía. Tal como uno prevé al confrontar la expresión tan densamente concentrada y tan frecuentemente hermética, las palabras "oscuras" están entre las más accesibles al poeta. Sin iluminar los términos poéticos ya definidos, quedan más cerca del puro estado expresivo, del estado que precede a la coherencia exacta. Estas palabras, que llegan a ser quince en total, ocurren en las formas siguientes: "sombra" (6), "oscuro" (3), "a oscuras" (1), "la oscuridad" (3), "turbio" (1) y "teneblosa" (1). De estos seis tipos vamos a examinar los ejemplos que representan mejor el manejo de la oscuridad en *Trilce*.

En ninguno de los seis casos en que aparece el vocablo "sombra", Vallejo denota simplemente el significado de la palabra. En XIII, "el vientre de la Sombra" muestra cómo la palabra, con mayúscula, interpreta lo mágico y lo misterioso del sexo femenino como un absoluto. En "sombra a sombra" del XV la simetría y la distancia que corresponden a "sombra" la hacen representar en el terreno concreto del lenguaje escrito la presencia de la ausencia, la desolación sentida frente al amor perdido. En los poemas XXIII, XXX, XXXIX y XL, la problemática inherente en la experiencia humana —el nacer, el sexo, la soledad, la muerte— se expresa por medio de la manera claroscuro o paradójica en que se emplea "sombra". El adjetivo "oscuro" es simplemente descriptivo en III, pero en los poemas XLIV y LXXIV pertenece a la ambigua visión interior. Así, en "Piano oscuro ¿a quién atisbas...?" significa no sólo el color de la madera del instrumento musical sino también el carácter misterioso —"Oh pulso misterioso"— que tiene. "Oscuro" alude al ritmo y al sonido que acompañan el viaje interior. La imagen en "... dentro de dos gráficas oscuras y aparte" participa también en la experiencia interior. Apunta hacia el destino que gobierna la inevitable ruptura de la infancia. En XXVIII, el adverbio "a oscuras" localiza físicamente la escena que representa en los términos más amplios el clima emotivo del poema, la desolación sentida por el huérfano humano. "Legión de oscuridades, Amazonas de lloro", genera en LXXI la resonancia misteriosa y sexual. "Turbio", otro miembro de este grupo que aparece en VI —"el traje turbio de injusticia"— concretiza la palabra abstracta, la "injusticia", y alude a la culpa sentida por el poeta. "Teneblosa", en "delta al sol

tenebroso, / trina entre los dos", que aparece en el poema XI, pertenece a la técnica claroscuro y al tono agri-dulce. Al resumir el significado de la numerosa cantidad de estas palabras "oscuras", se ve que la mayoría expresa el vacío en el plano personal, la orfandad y la ceguera inevitables del hombre ante su destino y, en el plano más objetivo, el carácter indescifrable de la vida. Estas palabras surgen de un mundo mental cuya lucha por crear sentido no ha llegado a la superficie visual donde la luz se refracta en colores.

La dimensión visual de *Trilce* consiste en algo más que en su lenguaje cromático o claroscuro. Hay también tonos visuales, colores metálicos o materiales y hasta objetos investidos de intención visual. Sería injusto negar esta dimensión concebida no en el sistema lingüístico sino en las sustancias cromáticas; negar, por ejemplo, la imagen roja-blanca evocada en "los sangrientos algodonados" del poema XXXI. Mejor dicho, esta dimensión se convierte en una geografía visual donde las superficies coloreadas adquieren forma, se espesan, se hacen opacas. La vaga impresión grisácea, la frecuencia del significado ambiguo o difícil, la interrupción o la plena contradicción en la sintaxis; todas estas razones contribuyen a definir el espacio interior de *Trilce*.

Quedando todavía dentro de los contornos del lenguaje se podrían señalar once palabras que pertenecen al tono o a la conciencia visual: "transparencia" (2), "pálida" (1), "mediatinta" (1), "descolorado" (1), "incolore" (2), "sin color" (1), "invisible" (1) y "Color" (2). En el caso de "transparencia" en IV —"Calor. Ovario. Casi transparencia".— y en XXXVIII —"y en cuanto transparencia, por boca ve / nidera que ya no tendrá dientes"—, Vallejo logra una intensidad o una elementalidad más allá de las relaciones entre las formas ya mencionadas. Así, al combinar los significados en IV y confundir los objetos —el vaso, la boca, los dientes— parece haber intentado reconciliar las diferencias a la vez materiales e ideológicas. Algo parecido resulta con los otros ejemplos, desde "pálida" en XV a "invisible" en LVI. El tono visual expresado por estas palabras deshace las dimensiones fijas de las emociones y las cosas, logrando relacionar la ausencia de forma y la de valores positivos, como en el caso de "invisible" en LVI o como "mediatinta" en LXIV. En lugar del poder sintético ya notado en "transparencia",

estas palabras se caracterizan por la connotación negativa que tiene, por ejemplo, "descolorado" en IV, donde resuena la corrupción y la culpa sentidas por el poeta. La tendencia a la anti-plasticidad, o más bien, a la anti-definición que suelen tener estos vocablos parece reflejar la confusión destructiva provocada por la pérdida del equilibrio interior. "Color" tiene, al contrario, cierto valor positivo. En los dos casos, en XXV —"las escarapelas con sus siete colores"— y en XXX —"unánime, el color, la fracción, la dura vida"—, esta palabra ayuda a identificar el ambiente visual. En el acto de nombrar una característica visual, la palabra "color" genera sustancia y energía.

El color material forma una parte del inusitado proceso organizador practicado por Vallejo en *Trilce*. Es lenguaje fronterizo en el sentido de que la materialidad de la palabra cromática impone una textura sólida al color. Dentro de esta visualización concreta del color están primero las palabras que se refieren a un grupo restringido de objetos, como en los ejemplos de "canas", "morena" y "rubio". "Canas" califica de una manera convencional las "tías" de XXVIII, pero los otros dos provienen de contextos sintácticos más originales. Así, en XXVI "morena sota de islas", y en XXVII, "Rubio y triste esqueleto, silba, silba", este tipo de color, ya relacionado con el cabello, humaniza la enumeración absurda en el primer caso y, en el segundo, humaniza la forma muerta.

Otro aspecto del color fronterizo en *Trilce* se encuentra en el lenguaje cuya sugerencia cromática coincide con el objeto del cual proviene. Así, generalmente, en vez de calificar cierta clase de objetos, como "rubio" que puede referirse únicamente al cabello, una palabra como "cobriza" expresa el color y el metal. Hay siete casos en *Trilce* donde la palabra cromática se distingue por este tipo de sustancialidad. El metal, que en la poesía modernista suele evocar algo de valor, describe en XXVI —"cobriza sota de lagos"— el aspecto de un naipe, parte de la enumeración absurda del poema. La técnica experimental opera también en LXXIII —"se / suda dorado placer"— porque "dorado" pertenece a la imagen sinestésica creada por la confusión entre tacto y vista. En LXVII —"por dorar pajilla para tal encantada aurícula"— el verbo metálico decora al objeto inapropiado, transfirién-

dole un poco de la textura “encantada” a la pajilla. Menos novedoso es el empleo de “platino” en LXIII —“los cielos de platino”— y sin embargo, el color, en vez de darle un significado modernista al verso, comunica el valor sustantivo del metal y por eso intensifica la opacidad opresiva del cielo. Se combinan la sugerencia metálica y la fisiología en VIII —“sería la tienda chapada / con un par de pericardios”— puesto que el pericardio, el saco membranoso que envuelve el corazón, le da a la tienda un carácter humano. En el poema LXVII —“siempre en tenaz atavío de carbón”— Vallejo concentra la serie de connotaciones sociales con el negro en el carácter sólido e inanimado del mineral, operando como antes en el terreno de la contradicción por haber impuesto un grado de opacidad y peso en un objeto —“atavío”— generalmente flexible. El adjetivo “trigueña” que proviene del trigo, en el poema VI —“selladas con su trigueña bondad”— asocia el sentido alimenticio del pan, importante símbolo concreto del calor humano en *Trilce*, con una cualidad abstracta, la bondad. Resumiendo: todos estos términos cromáticos sustanciales proyectan no sólo el calor sino también el objeto sobre la palabra correspondiente.

Hasta aquí nos hemos alejado poco a poco del término básico; pero en adelante, abandonaremos el terreno ocupado por el lenguaje explícitamente cromático o clausurista, en busca de la geografía visual articulada por los objetos. Para analizar la fuerza visual de estos objetos hay que confiar, sin embargo, en el punto de contacto que vacila dependiendo del carácter hermético de los poemas. Además por ser el objeto el que transmite la impresión, una lectura de este tipo ocurre en un nivel doblemente apartado de la escritura; y como insistiendo más en su propia fragilidad, tal lectura busca regenerar la sensibilidad visual de una poesía marcada por la expresión oblicua y la difícil comprensión. Así, los siguientes casos se distinguen del color material notado antes, como “rubio” o “cobrizo”, porque la impresión cae fuera del léxico visual y, en consecuencia, el peso del objeto suele dominar toda la imagen.

Siguiendo una vez más el orden establecido por Berlín y Kay, se estudiarán primero los cuatro casos de blanco. En XXIII —“tus pueros huesos estarán harina”— “huesos” y “harina” son dos claves en la imaginería sintética

creada por Vallejo para evocar la pureza de la madre-nutriz en la materia prima del pan y en la del cuerpo humano. Aparece en el mismo poema otra sustancia blanca, el "lácteo hoyuelo", que dramatiza más la pureza elemental de la nutriz y del nutrimento hallados en el mundo oscuro, frágil y apenas consciente de la niñez. "Graniza" y "perlas" en el poema LXXVII —"Graniza tanto, como para que yo recuerde / y acreciente las perlas"— comparten no sólo el mismo color sino también la misma forma. La coincidencia de unos objetos tan dispares, el producto de la tempestad y la forma delicada, provoca la tensión reflejada más tarde en la intención violenta de expresarse por "increíbles cuerdas vocales". Otra metáfora intensa, formada de objetos cromáticos, ocurre en "los sangrientos algodones", del XXXI, puesto que los colores expresados —el rojo y el blanco— dramatizan la yuxtaposición del cuerpo humano mortal y la pureza.

Dentro del grupo de objetos cromáticos aparecen muy pocos ejemplos de los demás colores. En el caso de negro, puede señalarse "aceite funéreo, el café", en XXVIII, donde las sustancias oscuras añaden una dimensión líquida a la alienación sentida durante una cena en que falta el amor del hogar. El color expresado por una sustancia líquida es también el caso del rojo. Anteriormente hemos notado "los sangrientos algodones" del XXXI. De manera similar, podemos leer "sangre blanca que no es sangre" en XLI, porque en la sangre resuena la nota de mortalidad y de sufrimiento. Sin embargo, al combinar el líquido rojo con el color blanco en este último ejemplo, Vallejo logra un efecto contradictorio que parece corresponder al tono vacilante, entre desesperación y risa. Así, la imagen visual evocada por la sustancia roja puede reflejar los distintos y a veces contradictorios niveles de sentido en ambos poemas. Las connotaciones de la sustancia amarilla no sugieren una tendencia cromática. En XXXV —"pero con algo más de mostaza; / el tenedor absorto, su doneo radiante / de pistilo"— las palabras "mostaza" y "pistilo", como "graniza" y "perlas" se asocian entre sí a través del color y de la forma. En XXXV, los objetos amarillos se juntan a los otros detalles simples del poema para delinear el clima amoroso. La visualización del amarillo en XXVI —"la griega sota de oros"— queda más tenue porque la carga cromática de "oros" se debe sobre todo al contexto de la enumeración absurda, y allí,

esta frase sirve como puente semántico entre las otras sugerencias de color.

De la misma manera como el lenguaje explícitamente cromático sólo ocupaba una parte de la expresión visual, en el caso de los objetos, la visualización proviene no sólo del elemento cromático sino de la presencia de sustancias luminosas u oscuras. Dentro de este claroscuro material pueden distinguirse tres modos generales: (a) la oscuridad completa para evocar una actitud pesimista; (b) el claroscuro donde el fósforo o la cera, por ejemplo, ilumina la tenue vitalidad humana; y (c) la luz brillante presentada como una gran fuerza deshumanizadora. El primer modo parece dominar en el poema VII —“Cuando la calle está ojerosa de puertas”— y en el XXXIV —“nos brindaba un té lleno de tarde”. “Ojerosa”, aunque se derive del rasgo humano, presenta, en vez del ojo, la oscuridad fisiológica de su cavidad, asociándola a la calle para convertir a ésta en una metáfora viviente del destino misterioso y, por lo tanto, fatal. El té, en el otro poema, lleva la conciencia de la finalidad, ya en el amor, ya en el proceso temporal. Además, el ritual incesante y monótono del té anuncia el pesimista “dolor sin fin”. Dentro del segundo modo figuran “Quien ha encendido fósforo”, del XXXIX; “Todos los días amanezco a ciegas / a trabajar para vivir” y “Fósforo y fósforo en la oscuridad”, los dos del LVI; y “hoy nadie en vela, y ni una cera / puso en el ara para que volviéramos” del LXI. Como una “lágrima en la polvareda” (LVI) esta luz frágil sostiene la vida que avanza apenas “en un pie” (XXXIX) contra las fuerzas destructivas. Esta fuerza destructiva o deshumanizadora se hace patente en el tercer modo, que es caracterizado por la luz brillante expresada en “Baja / el sol empavado”, del XXXII; en “Ni ese bueno del Sol que, al morirse de gusto”, en XXXIX y en LXIX, “qué atroz / estás en la febril solana”. El sol, escrito con una letra mayúscula, o si no, digno de una mayúscula por comunicar el exceso de luz y calor, confronta al lector en los dos primeros ejemplos de manera juguetona, absoluta y un tanto deshumanizadora. El espíritu juguetón no entra en LXIX, pero la “febril solana”, como la “filosofía de alas negras” del mismo poema, sugiere una fuerza inmensa, vaga y, por lo tanto, amenazadora para la fragilidad humana.

Al preferir el objeto vulgar —el fósforo, la cera, el

sol— al decorativo, Vallejo toca la nota más expresiva de la sensibilidad visual. La prioridad del valor expresivo distingue también el lenguaje claroscuro, y así, podemos esperar encontrar otras tendencias en común: la predominancia de lo oscuro, la correspondencia frecuente entre la problemática dolorosa de la vida y el ambiente claroscuro, la sintaxis que reaccionaba en contra de la presencia demasiado fuerte de la luz. Antes de afirmar que hay tendencias analógicas dentro del grupo de las sustancias luminosas u oscuras, es necesario reconocer que la sintaxis, que solía reflejar la crisis de expresión la cual coincidía con la luz directa, no organiza claramente las entidades más sólidas que la palabra. En estas entidades, podría identificarse una tendencia organizadora que no depende de la sintaxis; pero que es responsable por la cualidad "febril", el tono juguetón y el elemento deshumanizador que crean una configuración incómoda alrededor de la presencia de la luz brillante. La luz débil de la "cera", en cambio, participa en el ambiente claroscuro, y como en el lenguaje explícitamente visual, este objeto —un vocablo sólido de la imaginación vallejiana— aparece de una forma más gráfica, más inmediata a nuestra experiencia común y a la del poeta. Por no introducir algo ajeno —como el "Sol" en XXXIX— en la geografía grisácea del texto, este segundo modo, el claroscuro material, parece estar en estrecha relación con el clima natural de *Trilce*. La oscuridad completa en su forma material está un poco apartada de la tensión poética asociada con el claroscuro, y en consecuencia, para expresarla Vallejo emplea un ritmo lento al que corresponde en los ejemplos estudiados una más baja temperatura emotiva.

Como se ha notado antes con el lenguaje, los objetos que pertenecen a la luz o a la oscuridad están entre los medios expresivos más accesibles al poeta. Al sintetizar los elementos de la realidad externa con una visión muy suya, Vallejo ejerce poco la conciencia palpable del color. Sin embargo, podría decirse que, en general, los recursos palpables contribuyen algo esencial al nacimiento "en un pie" de un lenguaje poético cuya novedad depende de la inusitada organización de cosas muy concretas. La cosificación del pensamiento o más bien, la tentación de afirmar lo palpable, refleja también la voluntad de sostener una expresión en peligro de caer en la incomprensibilidad.

En el proceso de un estudio del ambiente visual en torno al color ha sido posible descubrir lo novedoso de *Trilce*. Esta aproximación cromática empieza por mostrarse útil si se considera que el espectro, universal e invariable a la vez, coloca la transformación de lo visual en el lenguaje dentro del terreno específico del color, y así pone de relieve las costumbres expresivas del poeta. Por otra parte, es probable que la visión indirecta, mental, construida a base de la palabra, reconstruida después en la lectura, dependa mucho del aspecto cromático, puesto que de un color puede nacer la sugestión de otro y hasta la reverberación de todo un tono del espectro. Sin embargo, en los setenta y siete poemas de *Trilce*, rara vez se nos presenta el poema con más de una referencia al color, y menos veces aún se forma tal ambiente colorista con elementos palpables. Aunque el léxico de esta poesía ha alcanzado el nivel de los sistemas lingüísticos cuyo repertorio cromático es de lo más completo, Vallejo suele explotar el poder expresivo del lenguaje en vez de captar el fino matiz descriptivo. Vallejo destierra casi siempre la tradición poética decorativa en favor del espectro basado en valores emotivos, un espectro que colabora con su tendencia claroscuro.

Aparte de desterrar así la hegemonía de los usos cromáticos modernistas, *Trilce* refleja un intento de deshacer la sintaxis verbal normal, con el efecto analógico de oscurecer la sintaxis organizadora de nuestra experiencia común. Las extrañas variaciones de adjetivos, sustantivos, verbos y adverbios cromáticos, por una parte, y los recursos dirigidos a sostener la inusitada organización del lenguaje —la catacresis, la sinestesia, la contradicción—, crean juntos una tensión significativa y a veces ambigua entre la palabra y el contexto circundante. La voluntad de Vallejo de crear una expresión oblicua, de no interpretar directamente el mundo que reconocemos a través de los ojos, afecta también a entidades más sólidas que la palabra. El pensamiento palpable confunde la superficie visual, el lenguaje y el objeto hasta tal punto que leemos, en el poema LXIV, una geografía visual casi impenetrable, casi “sin entradas de amor”. Allí se nos presenta la correspondencia entre la dimensión espacial, el poder connotativo de lo oscuro y la sintaxis tan concentrada que resulta hermética. Vallejo, al habérsele negado lo ideal —el amor, el calor humano, la protección mater-

na—, y al estar obsesionado por la ausencia de estos valores, por la orfandad, carece de los medios positivos para exponer su pensamiento en netos bloques mentales. En consecuencia, no cincela tampoco el espacio interno de la poesía para darnos una visión delineada de la realidad. Dentro del mundo amorfo de *Trilce*, la poca luz verdadera que se escapa de las confusiones de forma proviene del fósforo, cuya iluminación intermitente parece corresponder a lo tenue en toda superficie visual.

En la escala descubierta por Berlin y Kay, se clasifica el repertorio verbal según su capacidad para nombrar los ejemplos representativos de las once categorías básicas; pero el lenguaje de *Trilce*, por ser poético, depende de una coherencia interior. Así, el acto de nombrar la realidad que corresponde al espectro objetivo, no determina de la misma manera la expresión poética, puesto que el color en un poema se basa preeminentemente en la conciencia creadora. No hay más que recordar cómo la luz brillante y potencialmente reveladora de un gran panorama visual introdujo algo ajeno y hasta amenazante en la geografía grisácea de *Trilce*. En vez de iluminar un ideal, y de pintar esta geografía con los azules inaccesibles, Vallejo encuentra un modo poético para expresar la "perenne imperfección". Empleando la palabra impregnada de mortalidad, crea una poesía impura, pura únicamente por su capacidad de recoger las contradicciones más agonizantes de la vida. Esta desnudez emotiva inviste a su poesía trílce de una inocencia extraña, situándola, en cierto sentido, en la primera etapa de la escala lingüística, donde reinan la luz y la oscuridad. Por ello, *Trilce* representa al mismo tiempo el balbuceo visual de un nuevo lenguaje poético, avanzando apenas "en un pie" para no caer en la incomprensibilidad, y el esfuerzo consciente por liberarse de la estructura que la común experiencia organiza.

PRIMERAS HUELLAS DE MARIATEGUI EN CUBA

A Juan Marinello

Nosotros calculamos la fecha inicial de la presencia de José Carlos Mariátegui en Cuba, aproximadamente hacia 1928, año de la aparición de su obra cardinal *7 Ensayos de interpretación de la realidad peruana*;¹ pero Raúl Roa nos hizo retroceder, hasta 1925.²

De viva voz, el Canciller de Cuba, nos exponía:

“No, fue en el mismo 1925, poco tiempo después de publicada *La escena contemporánea*, que llegaba ésta a Cuba. Yo la leí porque la tenía Emilio Roig en su bufete. A mi me fascinó desde la primera lectura. Mariátegui decía lo que necesitábamos nosotros decir en ese tiempo. El llenaba nuestras inquietudes. Encontrarlo fue como un Norte para nuestros espíritus juveniles que se hallaban en plena búsqueda”.

Este dato nos satisfizo plenamente, pues nos llevó a pensar de inmediato, que aquellos hombres singulares, los que abrieron el camino de lo que después sería la Cuba socialista, tenían, según el decir martiano, prisa por conocerse como que iban a pelear juntos.

Parece mentira que, cuando hoy, en plena época de las comunicaciones vía satélite, se sigue hablando de la

¹ Mariátegui —como Mariátegui— sólo publicó, en vida, dos libros. *La escena contemporánea*, 1925; y *7 Ensayos de interpretación de la realidad peruana*, 1928.

² Testimonio oral de Raúl Roa, en entrevista realizada en el MINREX de Cuba, el martes 13 de julio de 1976.

insularidad de nuestras repúblicas mestizas —y de la consiguiente incomunicación— olvidemos que hace más de medio siglo nuestros pro-hombres se vinculaban estrechamente, se escribían, se conocían: en suma, combatían juntos.

Sin embargo, en el curso de nuestra investigación, el dato precioso de Raúl Roa, retrocede todavía un año más.

En el libro "*J. A. Mella, documentos y artículos*", localizamos, por indicación de Enrique Pineda Barnet,³ un documento fundamental: la "carta al Representante del Perú", que Julio Antonio Mella, a nombre de la Universidad Popular "José Martí", escribe para protestar por la prisión de José Carlos Mariátegui.⁴

En alguno de sus párrafos más significativos, dice la carta en referencia:

"...ahora el gobierno que usted representa ha atacado la libertad de pensamiento, ha secuestrado el periódico "*Claridad*", órgano de la juventud libre del Perú, y ha puesto en prisión a Oscar Herrera.

"La Universidad Popular González Prada también ha sido lesionada injustamente. Uno de sus profesores —el compañero José Carlos Mariátegui— valioso intelectual peruano, ha sido enviado a la cárcel por el solo delito de pensar libremente.

"Los obreros y estudiantes de la *Universidad Popular José Martí*, indignados por esos atentados a la libertad han acordado, solidarizándose con los hombres libres del país hermano, protestar ante usted de esos atropellos, como representante de Leguía, para que envíe nuestras palabras al tirano que esclaviza aquel pueblo".

³ Llegamos a Pineda porque vimos su película "Mella" donde hay una escena en la que el gran comunista cubano pide por la libertad de José Carlos Mariátegui. Buscamos al director del filme —Pineda— para preguntarle de dónde había sacado el dato para esta escena, y nos dijo que de esa carta de Mella (la que se encuentra en el libro publicado por el Instituto de Historia del Movimiento Comunista y la Revolución Socialista de Cuba, La Habana, noviembre de 1975).

⁴ Esta Universidad Popular cubana se funda en 1923, según inspiración de la Universidad Popular "González Prada" de Perú que funciona desde 1921 (testimonio de Sarah Pascual).

En el volumen que citamos, la carta no tiene fecha, pero, en la referencia aparece como extraído de "Juventud", año I, t. I. Nos. VII-VIII, de mayo de 1924, lo cual nos permite colegir que habría sido escrita muy poco antes. De este modo, ya, en los albores de 1924, tenemos al futuro fundador del Partido Comunista de Cuba abogando por quien sería más tarde fundador del Partido Comunista de Perú.

La congruencia histórica es perfecta.

Falta todavía estudiar la exacta relación entre Mariátegui y Mella, pero que se conocieron y admiraron mutuamente, no hay ninguna duda. Por otra parte, no hay que olvidar que el certero análisis desmitificador del APRA de Mella, publicado con el nombre de "*¿Qué es el ARPA?*" (folleto: 1ª edición México D.F., abril de 1928), fue recogido en dos partes, en los números 31 y 32 de "*Amauta*" la revista que fundara y dirigiera José Carlos Mariátegui (páginas 41-49 y 24-37, respectivamente). Tales números corresponden a junio-julio, y agosto-setiembre de 1930, y aparecieron —es cierto— cuando Mariátegui ya había fallecido —esto sucede el 16 de abril de 1930— pero es de suponer que el material ya habría sido seleccionado y ordenado por el propio ensayista peruano, si tenemos en cuenta su proverbial sentido del orden y la previsión. En este caso, Ricardo Martínez de la Torre, quien sucede a Mariátegui en la dirección de "*Amauta*" (primero como interino, durante su enfermedad y luego definitivamente cuando J.C.M. fallece) sólo habría editado lo previamente recogido por nuestro autor, salvo, obviamente, algún material de ocasión, y en especial lo que advino a propósito de la muerte del primer marxista de América.

¿Le envió Mella su folleto sobre el APRA a Mariátegui? ¿Fueron suficientes dos años, desde abril del 28 en que aparece hasta junio del 20 cuando se reproduce en "*Amauta*", para que él estuviera difundido por América? Esto es —todavía— materia de investigación.

El hecho concreto es que Mariátegui seguía de cerca la trayectoria de Mella, y por eso dispone la publicación íntegra de su penetrante ensayo que descalifica históri-

⁵ Vid. "Mella", La Habana, 1975. págs. 98-99.

camente a esta asociación de revolucionarios arrepentidos, como llama con buido humor J. A. M. al APRA.

Otra protesta cubana

Pero no es la de Mella la única protesta que la intelectualidad cubana emite por la libertad de quien ya era tea encendida, guía en el pensamiento latinoamericano.

Cuando la libertad de José Carlos Mariátegui vuelve a ser calculada por el tiranuelo Leguía —junio de 1927— la voz de lo más representativo del pensamiento cubano de entonces se vuelve a alzar.

Esta vez con la remisión de un cable que a la letra dice lo siguiente:

"PRESIDENTE LEGUIA — LIMA-PERU

Intelectuales, artistas cubanos, identificados ideológicamente joven intelectualidad peruana, solicítanle ordene libertad José Carlos Mariátegui, Magda Portal, Blanca Luz Parra del Riego, Serafín Delmar y demás escritores, artistas, estudiantes presos.

(Firman) Enrique José Varona, Emilio Roig de Leuchseuring, Alejo Carpentier, José Z. Tallet, Rubén Martínez Villena, José Antonio Fernández de Castro, Enrique Serpa, Martí Casanova, Juan Marinello, Sarah Pascual..."

A este cable llegó la respuesta del dictador de opereta, por medio del "secretario del Presidente", un tal Denegri, quien, dirigiéndose a Enrique José Varona y Roig dice a la letra (para la antología de la especialidad):

"El señor Mariátegui no está preso. Su cablegrama nos extraña".

El director de "*Amauta*" fue pronto, por cierto, excarcelado —de su reclusión en el Hospital Militar de San Bartolomé— y estrechó su relación —esta vez con el agradecimiento fraternal— con sus colegas de Cuba (los que formaban el Grupo Minorista).

Una carta de Mariátegui

En el archivo personal de Emilio Roig, y merced a la diligente atención de su viuda, Sra. María Benites, pudimos localizar una reveladora carta de José Carlos Mariátegui dirigida a aquél. Por ella nos enteramos de varios

aspectos importantes de la relación entre J.C.M. y los intelectuales de vanguardia cubanos y, además, sabemos quién fue el representante de "*Amauta*" en la Habana: nada menos que E.R. de L.

Pero mejor transcribamos íntegramente la carta citada.

"Lima, 10 de octubre de 1927.

Señor

Emilio Roig de Leuchseuring

La Habana.

Muy estimado compañero:

Algo tardíamente, por una ausencia de Lima a que me obligó mi salud, he leído el N° de julio de "*Social*". Por él me he enterado del telegrama enviado generosamente por Ud. y otros compañeros del grupo Minoritario, reclamando mi libertad y la de los demás intelectuales presos. Tanto este telegrama, como las nobles palabras del editorial de su revista, comprometen mi gratitud y la de mis camaradas de "*Amauta*".

Me preparo a reanudar la publicación de mi revista. La solidaridad alerta de los buenos intelectuales de América me ayuda a reivindicar mi derecho a mantener "*Amauta*". Y hoy más que nunca quiero que sea una tribuna americana. Y reclamo, por esto, el intercambio de originales entre los grupos vanguardistas de La Habana y Lima.

Deseo que tenga Ud. la representación de "*Amauta*" en La Habana. Podemos establecer, si Ud. lo desea, el intercambio de una cantidad equivalente de ejemplares de "*Social*" y "*Amauta*".

Le adjunto para su revista un artículo mío y algunos poemas inéditos de Armando Bazán, poeta de vanguardia que acaba de ser puesto en libertad después de cuatro meses de prisión en la Isla de San Lorenzo.

Me interesa conseguir el N° de "*Social*" en que se publicó mi artículo sobre el poeta Eguren. ¿Le sería posible enviármelo?

Le ruego transmitir mi agradecimiento al maestro Varona y a todos los firmantes del telegrama al presidente Leguía por su generosa actitud; y con los más elevados sentimientos me repito su afectísimo amigo y compañero.

(Firma) *José Carlos Mariátegui*.

P.D. Envíeme sus noticias con esta dirección: Librería Minerva, Sagástegui 669".

Como se puede apreciar, la carta tiene un valor relevante, máxime en el presente, que estamos celebrando los cincuenta años de la aparición de "*Amauta*" como la denomina el propio Mariátegui "tribuna americana" donde el nuevo pensamiento —el marxismo— empezó a fecundar los espíritus de los trabajadores de la cultura. Por otra lado, la solidaridad, el internacionalismo también fulgen en esta misiva del ensayista peruano.

Despertador de conciencias

El papel de José Carlos Mariátegui como despertador de conciencias ha sido reconocido por la mayoría de hombres que contribuyen a articular la actual Cuba revolucionaria.

Juan Marinello sitúa la influencia de Mariátegui desde 1925 (6) y dice a la letra que "la lectura de sus primeros libros fue, en los mejores espíritus, una revelación iluminadora. Algunos adivinaron en su escritura una nueva estación del pensamiento americano, y acertaron del todo. Los tiempos han confirmado aquella impresión".⁷

Raúl Roa señala que el autor de los *Siete Ensayos* es prácticamente su progenitor espiritual, y que aspira a considerarse como discípulo suyo.⁸

Carlos Rafael Rodríguez, también de viva voz, nos expresó:⁹ "El conocimiento de Mariátegui coincide con el inicio de mi formación política, y también podría decirte que con el inicio de mi formación intelectual".

⁶ "Marinello evoca a Mariátegui" entrevista de Vladimiro del Prado. en Revista "Momento" Lima, 11 de Febrero de 1976, N° 1, pág. 20.

⁷ Ibid.

⁸ Entrevista citada.

⁹ Entrevista personal realizada por W.O. en el Palacio de la Revolución, Habana, 12 de agosto de 1976 (hay versión grabada).

El 1º de agosto de 1936 (hace cuarenta años y algunos días) en la ciudad de Cienfuegos, un joven que firmaba Osvaldo Dorticós y Torrado, escribe un enjundioso ensayo que titula "Contorno y significación de José Carlos Mariátegui."¹⁰ Ese joven, que se iniciaba de manera tan auspiciosa en las letras (no tenía aún veinte años), demuestra una encendida admiración y un prolijo conocimiento de la obra de Mariátegui. Leamos, verbigracia, cómo termina su ensayo:

"Hasta 1930 habló para América la voz enrojecida de José Carlos Mariátegui. Hoy, ido con bullicios angustiosos, ha de hablar su presencia. Su presencia que palpamos en el escabroso forjar de un nuevo orden..."¹¹.

¿Quién puede cuestionar la innegable valía, el peso específico que la presencia y la acción de Osvaldo Dorticós, Carlos Rafael Rodríguez, Raúl Roa y Juan Marinello, tienen en la Cuba invicta de hoy en día?

Pues bien, en estos cuatro revolucionarios esclarecidos la simiente de Mariátegui halló el "oído receptivo" que, tiempo después, reclamaría el Ché.

En estos cuatro revolucionarios, para no hacer fatigoso el muestreo, fulge incoercible, el ímpetu de Mariátegui, su denodada lucha por la "investigación de la realidad nacional conforme al método marxista".¹²

Los cuatro, en fin, como todos los revolucionarios cubanos de hoy, suscribirían, estamos seguros, estos pensamientos de J.C.M.:

"Hispanoamérica, Latinoamérica, como se prefiera, no encontrará su unidad en el orden burgués. Este orden nos divide, forzosamente, en pequeños nacionalismos. Los únicos que trabajamos por la comunidad de estos pueblos, somos, en verdad, los socialistas, los revolucionarios... *El porvenir de la América Latina es socialista*".¹³

¹⁰ En revista "Polémica" N° 6, Agosto de 1936, págs. 12-15.

¹¹ Ibid.

¹² J.C. Mariátegui: "Apuntes autobiográficos" en t. IV de Obras Completas.

¹³ Mariátegui, ob. cit. pág. 164. El subrayado es nuestro.

Mas sobre "Amauta y los "7 Ensayos"

Ahora que nos encontramos en plena celebración del cincuentenario de la aparición de *Amauta*, es bueno que recordemos el impacto internacional que esta revista produjo en los círculos intelectuales de avanzada de América Latina.

Una de las mayores impresiones fue la que ocasionó en Cuba.

"*Amauta*" se leía normalmente en Cuba, y cada número de la revista era esperado férvidamente.

Los testimonios de Raúl Roa, Marinello y Enrique de la Osa, son palmarios, y los hemos recogido nosotros de los propios labios de aquellos protagonistas de la gesta intelectual de ese tiempo.

Ya sabemos por la carta citada (octubre del 27) que Mariátegui encargó a Emilio Roig la representación de "*Amauta*" en Cuba.

Veamos, ahora, una tarjeta que J.C.M. envía a Emilio Roig:

"Muy estimado compañero:

No he tenido respuesta de Ud. a la carta en la que le anunciaba la aparición de '*Amauta*' ni he recibido el número de '*Social*' en que publicó Ud. el artículo que le envié para su revista. Pero atribuyo esto a las irregularidades del correo que, durante varios meses me ha tenido sujeto a una censura molesta que no ha aflojado sino cuando los censores se han dado cuenta de que con esta red no cazaban sino correspondencia de colegas míos y de agentes de "*Amauta*", de ningún interés para la policía. Le ruego enviarme '*Social*'. La administración de '*Amauta*' le mandó ejemplares del número 10 para que encargara Ud. la venta de la revista a una librería de La Habana. Nos ha escrito, supongo que por insinuación de Ud., José A. Foncueva, ofreciéndose para propagar "*Amauta*" en Cuba.

Le encarezco hacer llegar a Tristán Maroff la carta adjunta y le reitero las protestas de mi amistad devotísima.

José Carlos Mariátegui.

Lima, 12 de marzo de 1928".

Esta breve misiva es de particular interés porque nos revela hasta qué punto se articulaba el celo de los censores contra nuestro ensayista, al cual no cesaban de vigilar puntualmente, no obstante haber manifestado él cuán lejos se hallaba de todo tipo de "complots criollos", pues su posición era la de un estudio científico de la realidad nacional, de acuerdo al método marxista. Claro que éste no podía quedar en la mera teorización, y su praxis se hallaba en la organización del partido vanguardia del proletario (el que funda con el nombre de Partido Socialista, pero cuyo punto 4º de sus "principios programáticos", señala con claridad meridiana que "El marxismo-leninismo es el método revolucionario de la etapa del imperialismo y de los monopolios", y que, por lo tanto, "El Partido Socialista del Perú lo adopta como su método de lucha").

Además, se hallaba la incesante prédica de Mariátegui que había prendido en la vanguardia de la sociedad, que era la clase obrera, a la que el Amauta organizaba puntualmente. Razón tenían, pues, los esbirros del dictador de turno, de vigilar celosamente a Mariátegui: no era él un mero teorizador, sino que, con una filiación y una fe, había volcado su pensamiento a la realidad, a la que aspiraba a transformar, y no meramente a interpretar.

La última carta que citaremos, le sirve a Mariátegui para agradecer a Roig su recibimiento de los "7 Ensayos".

Leámosla:

"Lima, 30 de junio de 1929.

Sr. D.

Emilio Roig de Leuchsering.

La Habana

Estimado compañero:

Le debo las más cordiales gracias por las amistosas palabras con que ha saludado en 'Social' la aparición de mis '7 Ensayos' y transcrito el fragmento

sobre el indigenismo en la literatura peruana. Recibo ahora puntualmente 'Social' que leo con agrado y simpatía. Es un placer recorrer sus páginas donde una nota es constante: la selección y el buen gusto.

He remitido un ejemplar de mi libro y algunos de 'Amauta' a su compañero Conrado Masaguer, tan acertado y brillante siempre en la dirección artística de 'Social'.

Le agradeceré informarme sobre el éxito de la organización de la Agencia 'Alrededor del Mundo' que contrató en Lima mi colaboración y la del poeta Eguren. No he vuelto a tener noticias de su gerente después de la carta en que me acusa recibo del contrato firmado. No sé a qué atenerme respecto a la seriedad de esta empresa.

Trabajo en la revisión y anotación de los originales de dos libros que publicaré en Buenos Aires: '*Defensa del Marxismo*' y '*El Alma Matinal y otras estaciones del hombre de hoy*'.—Si Ud. quisiera adelantar uno de los capítulos del segundo de estos libros, acaso el más apropiado sería mi 'Esquema de una Explicación de Chaplin', publicado en el N° 8 de '*Amauta*' que ha tenido cierta fortuna entre los lectores de esta revista.

En espera de sus noticias, le estrecha la mano afectuosamente su devotísimo amigo y compañero

José Carlos Mariátegui".

Gran interés tiene esta carta, pues aparte de señalar la repercusión de '*7 Ensayos*' en Cuba, comunica a Roig la publicación —no realizada— de aquellos libros suyos en Buenos Aires. Además, vemos un juicio generoso de Mariátegui sobre la revista 'Social' que en Cuba supo, merced a la inteligencia de algunos de sus colaboradores, especialmente de Emilio Roig, ejercer una verdadera labor de filtración de material literario, de gran valor estético y trascendente contenido político, en una publicación que daba relieve al llamado 'gran mundo'. Así, en 'Social' podía leerse un artículo de Mariátegui sobre el indigenismo, junto a una crónica sobre la "presentación en sociedad" de las hijas de la burguesía entreguista de aquellos años de la seudorrepública cubana.

LUIS HERNAN RAMIREZ

LUIS VALLE GOICOCHEA

POETA DE LA SOLEDAD Y LA TERNURA

Alejándose de la estridencia vanguardista de los años 20, muchos poetas peruanos de la década siguiente se inclinaron hacia un nativismo fresco y fecundo, particularmente estimulados por el realismo crítico de la narrativa latinoamericana de entonces y, entre nosotros, por la de Ciro Alegría con su visión del mundo rural de la sierra y la de José María Arguedas con su revaloración del alma nacional indígena. Poetas como Luis de Rodrigo, Emilio Vásquez, José Varallanos, Emilio Champion, José Alvarado Sánchez, Augusto Tamayo Vargas, los hermanos Peña Barrenechea, Francisco Izquierdo Ríos, César Miró, Manuel Moreno Jimeno, Luis Fabio Xammar y otros, empiezan a buscar nuevos credos en qué fundamentar sus vidas y poemas e ingresan, depurados y limpios, en un impresionismo peruano teñido de colores regionales, de "cholismo", hondo sentido terrígeno, verdadera poesía nacional que arranca de la lírica prehispánica de evidente sencillez y belleza inmediata.

En esta nueva poética, de vetas y filones estrictamente peruanos, se inserta plenamente y del modo más representativo la obra de *Luis Valle Goicochea* (1911-1953) que empezó tempranamente poetizando los sucesos más elementales de su infancia rural y campesina y concluye como un poeta mundano transido de soledad y de abandono.

Sus primeros libros: *Las Canciones de Rinono y Papagil* (1932) y *El Sábado y la casa* (1934) reportan, ambos, una poesía impávida y serena que añora "el acabado esplendor de antiguos días", la realidad de su infancia en el hogar provinciano. En un mundo idílico poblado de saúcos, alisos y eucaliptos nos recuerda, con pena y con cariño, a sus padres ausentes, a sus hermanos menores, a sus parientes enfermos, a sus vecinos y amigos; invoca a sus animales queridos y recrea, en versos de extremada sencillez, el prístino encanto de su pueblo natal con sus "*cerros azules y lejanísimos*", con "*los sauces tristes bordeando / las acequias*" o con "*el amargo desamparo de las calles*". En cada poema, en cada verso, en cada pincelada lírica el poeta se va aferrando más y más a sus secretas e íntimas querencias.

En sus páginas primerizas pergeñadas aún con el recuerdo vivo de su aldea nativa leemos estos versos tan llenos de candor humano, tan naturales y simples:

1

— Ha amanecido lloviendo.

No se levanten niñitos
que se van a resfriar.

— Pero Rarrita ¿y la escuela?

¿Te lo ha dicho mi mamá?

Ha amanecido lloviendo
y no iremos a la escuela.

¡...Lluvecita que nos libra
de la clase de aritmética!

(O. P. p. 27)

2

Ella vivía en las manzanas, allá arriba
donde el agua hace chorrera y donde beben
los pajaritos que acá abajo

se asustan con los muchachos malos.

Ella era colorada y linda. Una mañana

le pregunté si podíamos querernos;

se asustó la pobre, enrojació hasta las orejas,
despacito me dijo:

— No. ¡Si lo sabe mi papá me pega!

y escapó a su casa.

(O. P. p. 28)

cuya pieza matinal nos sorprende y conturba pero nos inunda de emoción real y nos conmueve de ternura auténtica. Con versos como éstos Luis Valle Goicochea pasmó al ambiente literario de Lima y desarmó a los críticos de su tiempo que le juzgaron como un poeta "ingenuo", "monótono", "provinciano".

Esta poesía dulce y suavemente asentada en la infancia, en el hogar lejano, en la soledad del hombre, tiene sus antecedentes en Eguren sin el pintoresquismo de éste, sin sus disfraces simbolistas, ni los retoques mar móreos y parnasianos del lenguaje que ocultan su dolor y encubren su ternura. En sus libros posteriores: *La elegía tremenda* (1936), *Parva* (1938), *Paz en la tierra* (1939), la voz del poeta se vuelve más severa. La vida entera va quedando a sus espaldas y la experiencia cada vez más amarga y frustrante de la vida va saturando sus poemas de nuevos sentimientos y congojas que resuenan internamente con desgarrador acento: *mi entraña quema y entonces / más que el árbol me acongojo*/(p. 125).

En sus libros de madurez poética: *Miss Lucy King y su poema* (1940), *Jacobina Sietesolios* (1946) y *Mariánita Coronel* (parcialmente publicado en 1947) así como en los que dejó inéditos: *Sal*, *Amor acecha*, y *Tema inefable* (que vieron la luz en 1944) Valle ha perdido ya su candoridad de niño y aborda los temas del hombre y su esperanza, del hombre y su abatimiento, pero no con la fuerza metafísica con que esos temas suelen tratarse en la poesía de todos los tiempos sino con un agradable y quimérico encanto impresionista:

Vino ella al mundo en una extraña
batalla de luz, llegó a mi vida
en un brusco relámpago bravío,
fulgurador de ansias y presentimientos

Miss Lucy King ha muerto, yo le clamo

Miss Lucy King ha muerto, y no lo creo
pues están, como antes, en el alma
la apacible confianza y la ternura.

No os contaré, no, el episodio de la hormiga
que se perdió tras su sonrisa
y que volvió palabra, primorosa palabra.
Miss Lucy King, el último diamante.

(O. P. p. 153)

Luis Valle Goicochea, como ninguno antes de él, aportó a nuestra literatura un brote lírico puro y fidedigno, incontaminado de ejercicios librescos y de influjos europeizantes. Su poesía es una poesía de melancolía y de lamentos (y por lo tanto de protesta y rebeldía) como el alma misma de nuestra nación indígena y quechua. Poesía acongojada la suya, con sabor de pueblo y de campo, que emana como una experiencia directa, sufrida y viviente de su propia dimensión humana.

El arte de Valle es verdaderamente espontáneo, no fantasioso, con una voluntad de estilo no estudiada ni planeada, libre de ataduras retóricas y de recetas estilísticas. Por eso su arte no concede nada, absolutamente nada, al gusto decadente de los burgueses, nada de imagería afectada ni de estridencias vanguardistas, nada de artificios barrocos ni amaneramientos estéticos, nada de eso —ni siquiera metáforas— hay en su poesía que sí es reacción lozana y saludable del espíritu, fresca actitud de vida y de optimismo, imperiosa necesidad de construir y sobre todo, búsqueda permanente de la felicidad en la ilusión perdida de la infancia, en la evidencia de los elementos evocados, en la apacible vida rural.

Sus libros no están hechos para el goce frívolo de los diletantes que llenan los elegantes cafés metropolitanos, ni para las infladas y doctorales élites universitarias. Incomprendida —mejor dicho desdeñada— por la burguesía y sus testafierros intelectuales, la poesía de Valle Goicochea adquiere, por su sinceridad y sencillez, un indudable carácter de clase. Está escrita para la infancia desvalida y para los hombres del pueblo que sufren y padecen, inmersos en una sociedad de explotación y de injusticias.

Muchos de sus versos hablan por sí solos, con minuciosa lucidez, del optimismo del poeta que espera y cree en un mundo mejor:

Me fui cantando por la tierra entera
mis secretas venturas y mis penas
Los otros esperaban en mi espera
y en mi pena lloraron las ajenas,
Llegó al fin del cansancio y la quimera
con las palabras que llevé, más buenas...

(p. 306)

pero la pesadumbre y el desconsuelo pronto le ganan; el poeta que empieza a sufrir teme caer vencido, sus versos entonces le sirven de evasión. El escapismo es una constante de su poesía:

Yo me iré donde tiembla
el lucero del alba,
donde nacen los ríos
y se acaban...

Yo espero como tú, hasta que un día
un hilo frío me herirá en el alma...
Yo repito una trémula cantiga
aunque ya he olvidado sus palabras.

(p. 90)

Aparte de sus notas localistas lo que más impresiona en la obra de Luis Valle Goicochea es su acento poético lastimoso y doliente, su asombrosa capacidad para impactarnos de tristeza interior, de pena profunda verdaderamente sentida como en esa bella elegía "a su hermana muerta" que aparece estructurada, sin proponerse, en una especie de tríptico doloroso en varios poemas discontinuos de *El sábado y la casa*. En un primer momento (poema 26), el poeta desconsolado habla con su muerta querida casi en el mismo tono y en el viejo estilo de las églogas renacentistas, recordando los lugares amenos, las situaciones conocidas, las escenas tantas veces vividas, pero todo ahora más triste y soledoso que antes con la ausencia irreparable de la hermanita muerta. Faltando ahora ella, todo se ha vuelto más sombrío y tedioso, sin vida, sin alma:

Te contaré hermanita muerta, escucha:
— Discurrimos siempre
por los mismos caminos
en que quedaste tú cuando te fuiste,
y en que están al alcance de la mano
como siempre, las chinas que gustabas
arrojar sin destino...

Hay canciones en la casa, se madruga
y convalecen con la lluvia las retamas...
Yo no quisiera morir... Mamá hila, nos peina
yo no quisiera morir... ¿Por qué no vienes?
Ven, hermana, que es caro nuestro pueblo

y falta contigo el alma a sus parajes, ven;
 contigo entre nosotros
 ¡qué distinto será todo!
 Ven:
 aquí se ama al saúco viejo, a las paredes,
 a lo que permanece y a lo que dejamos nos deja.

Ven, hermanita muerta;
 no nos esperes, ven...
 Ven a jugar con unos
 corderitos blancos
 que nacieron anoche...
 ¡Ven que nuestra casa
 es más linda que el cielo! (p. 65)

En un segundo momento (poema 28), la ausencia sin retorno, la muerte, se posa y se imprime sobre todas las cosas identificándose con todos los elementos naturales que rodean la existencia del poeta. La ausencia se convierte en el personaje "entrañable y amargo" que puebla la casa:

Tu ausencia nos somete a la tristeza
 y a un bello esperar...
 nos lleva cada atardecer al marco
 de la pobre ventana en cuyo alféizar
 una flor es para ti.
 (...) Quién sabe si la encontramos algún día
 en el saúco triste que no sabe
 sino musitar su secreto en la penumbra!
 Tu ausencia nos pone en la esperanza
 que no se apaga, en la tristeza
 que se desenvuelve sin cansancio
 y es, en la casa, como un huésped
 entrañable y amargo. (p. (66/67))

Finalmente, en un tercer momento, (poemas 29/30) el poeta avizora la muerte, la presente, la ve llegar. Una larga estela de dolor y de tristeza se prolonga en nuestra imaginación y contemplamos la muerte —inexorable e injusta— como revoloteando en medio de la hermosura natural del mundo en que existimos "sobre la geografía igual de nuestro pueblo" y "en el acabado silencio de la casa". La nota evocadora y sentimental, producto de la infinita soledad del poeta llega a su clímax elegíaco:

Y volverás sobre la sombra un día
cuando la yerba dulce cerque el cielo
y no nazcan los zorzales como ahora...
Vendrás para llevarnos,
vendrás en el blando pan del desayuno,
en un revoloteo de ángeles
sobre la geografía igual de nuestro pueblo /(...)/
Sentiremos tus pasos que regresan
sobre las mismas huellas que marcaron
en su ir y venir, en sus afanes
en el silencio acabado de la casa...
Sentiremos tus pasos
y el girar encantado de tus manos
que volverán de lejos una noche, cuando
tu ausencia y la humedad hayan sembrado
esas flores extrañas
que la sombra revela
/(...)/ y las filas hieráticas
de los saúcos que envejecen y renacen
nos mirarán con otros ojos sin llorar,
sin asomarse a nuestra íntima zozobra, sin
comprender que vivimos aguardando
a quien no llegará (p. 67/68)

Se trata de una de las elegías más hermosas y sentidas de la poesía peruana, que traduce un penetrante desgarrón afectivo y el más hondo desencanto que puede proporcionarnos el alma humana. Sus versos por sí solos pueden consagrar a Valle Goicochea como un poeta de primerísima calidad.

Pocos saben que este poeta elegíaco, atribulado y sensible nació entre humildes campesinos en un pueblito olvidado de la provincia de Pataz en el Departamento de La Libertad. Allí impregnó su infancia con el encanto rural y campestre de su nativa aldea que abandonó un día para educarse en Trujillo. Dos veces frustró su carrera sacerdotal, en el Seminario de San Carlos de Trujillo y en el convento de La Recoleta del Cuzco y tres veces, su carrera de periodista, en *La Industria* de Trujillo, en *El Deber* de Arequipa y en *El Comercio* de Lima, claustros y redacciones que Valle abandonaba a causa de sucesivas crisis espirituales y agudos tormentos interiores; ganado por el alcohol y la soledad fue perdiendo a pocos la ilusión de la vida y una fría mañana del 13 de agosto de 1953, entre brumas de alcohol y de niebla, mu-

rió el poeta, irresponsablemente atropellado por un automóvil en el centro de Lima. Ni los médicos del Hospital 2 de Mayo donde fue atendido ni los asistentes de la Morgue Central que certificaron su trágico deceso, sospecharon ese día que aquel frágil hombre accidentado era el fino autor de tantas páginas de amor y de ternura. Sus amigos y colegas rescataron sus restos de la morgue y lo velaron en la Asociación Nacional de Escritores y Artistas (ANEA) y veinte años después de su muerte el Instituto Nacional de Cultura (INC) rescata su obra poética recogiendo en un volumen cuidadosamente impreso todos sus poemas éditos e inéditos y el testimonio confidente de los que como Francisco Izquierdo Ríos, Aurelio Miró Quesada, Enrique Peña Barrenechea, Esther M. Allison, Ciro Alegría y Sebastián Salazar Bondy, supieron aquilatar muy tempranamente la noble e inteligente sencillez de sus versos superficiales y prosaicos pero hondamente tiernos y conmovedores y, con amplia comprensión humana, ampararon de algún modo su atormentada existencia de creador infatigable y de impenitente dipsómano.

VALOR PRODUCTIVO DE LA EDUCACION

En la época en que la ciencia y la técnica han cobrado un impulso sin precedentes, millones de hombres y mujeres están condenados a vivir al margen de la civilización moderna. Esto significa que la humanidad se ve amputada de una parte importante de su potencial intelectual. Los trabajos de los economistas y de los especialistas del planeamiento han demostrado ampliamente la importancia que los recursos humanos revisten para la realización de los programas de desarrollo. Y han puesto de manifiesto que la alfabetización de los adultos constituye la condición esencial del rendimiento que no se logra con otras formas de inversión financiera.

En el momento en que la ciencia nos abre el camino a los astros, es inadmisible que dos quintas partes de la humanidad sigan estando prisioneras de las tinieblas ancestrales del analfabetismo. Ninguna paz podría resistir a la inquietud de un progreso tan desigualmente repartido.

El gran fundador de la ciencia económica en la época moderna, Adan Smith en 1776 en su "Investigación sobre la naturaleza y causas de la riqueza de las naciones" estudió las posibilidades de inversiones de dinero y esfuerzos en una fuente de recursos tan rica como es el hombre. A mediados y fines del siglo pasado otros grandes economistas, especialmente Karl Marx y Alfred Marshall, insistieron también en la influencia de la instrucción sobre el desarrollo económico social de un país. Pero el tema ha sido objeto de muy poco estudio en la primera mitad de nuestro siglo. Sólo en los últimos años se ha convertido en la preocupación dominante de un número cada vez mayor de economistas, entre los cuales ha empezado a difundirse la expresión "capital humano".

Cuando un economista emplea la expresión "invertir dinero en la fuente de recursos que es el hombre" o habla de la creación de "capital humano", se refiere con ello a todas aquellas cosas que aumentan la eficacia del factor humano dentro de la producción: instrucción escolar, preparación industrial, investigación en el laboratorio, ciencia y aplicación de los resultados de la investigación y del desarrollo técnico, así como creación de todos los tipos de conocimiento capaces de aumentar la productividad. También se refiere con esas expresiones a los medios de distribuir mejor dicho conocimiento, a los medios de comunicación, a las becas, a las bibliotecas, a los viajes en el extranjero, y desde luego a todas aquellas medidas que se tomen en el campo de la salud pública, de la nutrición y de la organización social por medio de las cuales pueda mejorar el rendimiento de un pueblo.

El súbito reconocimiento, por parte de los especialistas, del papel que corresponde a la instrucción en el desarrollo económico, tomó por sorpresa a varios educadores, acostumbrados a pensar en su vocación como cosa de custodios y transmisores de valores sociales y humanos y que no habían llegado a darse cuenta suficiente de que en sus manos se hallaba uno de los medios más poderosos de acabar con los niveles de vida patéticamente bajos que imperan en la mayor parte del globo.

La expresión "capital humano" puede ser fácilmente objeto de malentendidos, y repugna a algunos porque ven en ella una visión materialista de la personalidad del hombre que en su criterio convendría evitar. Pero lo que debemos tener en cuenta es que se invierte dinero en las personas para su mejoramiento, y no que se les usa como inversión de carácter industrial.

En segundo lugar, hay que definir la economía, en última instancia, como la ciencia de aumentar el consumo antes que la producción, o sea la ciencia que da la satisfacción a las necesidades, deseos e ilusiones del hombre.

Los economistas han estado raramente en desacuerdo a ese respecto. John Stuart Mill dijo: "No califico de 'riqueza' al ser humano en sí, sino el fin para cuya satisfacción existe la riqueza". A su vez en un tono parecido Marx dijo: "La industria moderna fuerza verdadera-

mente a la sociedad —so pena de muerte— a reemplazar al obrero de hoy, paralizado por una repetición de la misma operación trivial que dura toda una vida y reducido así a simple fragmento de hombre, por un hombre cabalmente desarrollado, apto para desempeñar una gran diversidad de trabajos, preparado para hacer frente a cualquier cambio en la producción, y para el que las funciones sociales diversas que desempeña sean modos diversos de dar rienda suelta a sus facultades, tanto naturales como adquiridas”.

El economista no es el autor de la curva de la demanda: es sencillamente quien la traza, más aún: tomando incluso la Economía en su acepción más estrecha, el deseo de trabajar es parte fundamental de la naturaleza humana, y representa para el hombre una gran fuente de satisfacción. Nada hay de peyorativo en pensar en los aspectos económicos del empleo del hombre como instrumento de producción, aunque también haya sido creado para cumplir los más altos destinos.

El problema reside no solamente en hacer uso de determinado sistema de enseñanza para elevar los niveles de vida, sino en emplearla para lograr que el hombre proteja y cultive sus mejores dotes. Así también que satisfaga las mejores aspiraciones de que sea capaz.

El primer “econometrista” de los recursos humanos —o sea, el primer economista—, que intentó calcularlos o medirlos fue Sir William Petty, quien vivió en tiempos de la peste negra, la más temible destructora individual del capital humano en toda la historia, puesto que el poder del microbio que la causaba rebasó ampliamente la capacidad que los hombres tienen para destruirse entre sí. Testigo de la horrible epidemia de Londres, Sir William calculó estadísticamente que, desde el punto de vista de la economía, habría resultado más ventajoso incluso, colocar los cadáveres de los apestados en ataúdes de oro con tal de que se los llevara lejos de Londres. El valor de las vidas así salvadas habría rebasado enormemente, en términos de capital, el de todo el oro empleado en los féretros.

Para encontrar el próximo gran econometrista de capital humano hay que trasladarse a la Rusia Soviética a comienzos del tercer decenio de nuestro siglo, cuando el

gigante industrial de hoy pasaba por los primeros años difíciles de la transición que había de hacerlo salir de la condición de país insuficientemente desarrollado. En 1924 el profesor Strumilin, decano de los economistas soviéticos, emprendió el análisis científico del valor que, desde el punto de vista del aumento de la riqueza nacional, tendría un período de escolaridad más o menos prolongado. Sus estudios demostraron la gran superioridad, desde el punto de vista del rendimiento, de los obreros que habían recibido enseñanza escolar y luego formación profesional, con respecto a aquellos otros que sólo habían aprendido su oficio en la misma fábrica. Mucha gente, desde luego, había advertido, ya este fenómeno, pero nadie había establecido resultados precisos basándose en cálculos estadísticos.

En los años que mediaron entre las dos guerras, los especialistas se ocuparon sobre todo de los problemas de la estabilidad económica, luego de haber visto cómo la economía mundial se veía sacudida periódicamente hasta sus cimientos como resultado de una serie de crisis industriales. Sólo cuando se hubo solucionado este problema gracias a la revolución que Keynes introdujo en el pensamiento económico empezó la atención de sus colegas a concentrarse en la cuestión del desarrollo.

La división del mundo en países desarrollados e insuficientemente desarrollados y el abismo que se iba abriendo cada vez más entre ambos grupos, fueron considerados como un peligro igual o superior al de las grandes crisis industriales.

Esta nueva manera de pensar trajo otro enfoque al papel que los recursos particulares del hombre mismo desempeñaba en el conjunto. En el estudio que llevaron a cabo las Naciones Unidas en 1948 sobre las medidas con las que se podría lograr el desarrollo económico de los países insuficientemente desarrollados los profesores Arthur Lewis de Gran Bretaña, T. Schulz de los Estados Unidos de América, A. Baltra de Chile y G. Hagin de El Líbano, manifestaron: "A nuestro parecer, dada la situación de los países insuficientemente desarrollados, el dinero que se invierte en la preparación del elemento humano resultaría tan productivo, en un sentido puramente material, como el que se invierte en máquinas y edificios

y en muchos casos el primer gasto dará por resultado una circulación de bienes y de servicios superior a la que se obtendría con el segundo”.

En los años siguientes, los gobiernos de los países económicamente poco desarrollados hicieron gran presión para que la instrucción tuviera una de las prioridades principales en sus peticiones de asistencia, ya que la demanda política en el sentido de lograr su mejoramiento era muy intensa; mientras que en los países desarrollados el interés por su mejoramiento no sólo se veía estimulado por el nuevo pensamiento económico y las demandas de progreso técnico, sino también por la competencia creciente en materia de poderío, entablada entre los países occidentales y las repúblicas socialistas. Hay estudios que se ocupan principalmente de la instrucción como factor de producción, pero también hay que prestarles atención en su papel como elemento de consumo. Con este término “consumo” queremos decir que la gente quiere que sus hijos se instruyan y ello fuera de toda consideración del valor económico que la instrucción pueda tener en sí. La instrucción contribuye al goce de la vida y constituye un haber tanto social como individual. Como elemento de consumo la instrucción es en sí y de por sí un fin económico y social, o en otras palabras uno de los componentes de los niveles de vida.

Se puede decir de cualquier plan de estudios que nadie se atreviera a afirmar que ha recibido toda la instrucción que le hace falta.

Hace algunos años la Organización de las Naciones Unidas encargó a un grupo de expertos que definiera y al mismo tiempo midiera esos niveles de vida. El grupo seleccionó doce indicadores que abarcaban la gama completa de las necesidades humanas, comprendidas tanto las que pueden medirse en términos monetarios como las que no son pasibles de este tipo de medición. Entre los doce indicadores seleccionados, el tercero fue la instrucción, y en el cálculo de las prioridades correspondientes, ésta se vio precedida únicamente por las cifras de la duración probable de la vida y la mortalidad infantil por una parte (nadie negará que es mejor estar vivo, aunque se carezca de instrucción, que muerto e instruido), y por la otra, las del promedio de recursos ali-

menticios de cada país (no sólo de pan vive el hombre, pero necesita del pan para vivir). En segundo término, tal como lo sostuvo John Stuart Mill, la instrucción parece ser el único elemento de consumo no sujeto a la ley de utilidad decreciente.

En realidad, según todas las pruebas de que se dispone, cuanto más educada es la gente, más desea seguir educándose. Esto significa que no hay límite para la instrucción.

EL MUNDO QUE A ESCONDIDAS MIRO

APRENDIZ DE BRUJO

No se podía negar el extraño aire familiar que se percibía a despecho del contraste entre las rojas mejillas de unos y las barbas mal cortadas de los otros, de sus ropas de distinta calidad, de los zapatones, las palabras y los gestos. No, no se podía sentir plenamente definida la diferencia entre estos dos tipos de parientes, el extraño aire de familia lo cubría todo, como una gasa de niebla que igualaba los contornos; sin embargo, la diferencia estaba allí, agazapada, a la espera de que yo bajara la mirada hasta los cubiertos, hasta el tenedor de plata labrada, la cuchara, el cuchillo también de plata colocados con toda gracia y delicadeza junto al plato hondo sobre el plato tendido donde reposaba el caldo; la diferencia estaba el tanto de que mis ojos tropezaran con mis uñas, justamente allí, en ese instante, en el momento en que los demás partían el pan y se disponían a llevarlo a sus labios, allí cuando asomaba mi apetito y ya era demasiado tarde para dejar de notar la pequeña distancia de las mías, de mis uñas con su pizca de suciedad en los bordes, pese a aquel ciertamente extraño aire de familia que nos unía a ellos, a mí, a los otros; y no pude abstraerme de sus uñas limpias, duras, recortadas, brillantes, y tuve ganas de no tener hambre, como aquella vez en casa de los otros, en el preciso instante de levantar el vaso de cerveza y sentir que mis ojos caían sobre las manos del tío y de allí saltaban a las de los primos y los conocidos y volvían sobre las mías que aprisionaban la cerveza culpable que esperaba el brindis, y las vi esta vez, iguales que en aquella otra ocasión: blanquísimas ahora, limpísimas ahora, diferentes ahora de aquellas uñas negras amigables que me

alcanzaban en este momento un platillo con queso y aceitunas, y tuve ganas de no tener sed, como aquella otra vez que al mirar las uñas blanquísimas de mis tíos junto a los hermosos platos de losa sentí el deseo insensato de llevarme las manos a la boca y devorar, destrozar lo que pretendía negarme al aire de familia, llevárselo al rincón más absurdo de las cortesías, pero me sorprendería allí la voz de mi tía y sus uñas negras hacendosas pica hijo pica o porque somos pobres y allí mismo volvería a recordar el extraño aire de familia de la otra, tan parecida, con voz tan amorosa la tía, estás en tu casa hijo con confianza con confianza y percibiría entonces que el extraño aire de familia no estaba en el aire, ni en los ojos, ni en las facciones que se repetían inesperadamente, no estaban en el timbre de la voz (tan similar a la del abuelo, solía decirse); todos estos rasgos juntos no informaban tan exactamente aquello que nuestras uñas y sus bordes tan graciosamente respingados, las uñas que todos, pese al mucho o poco tiempo, debíamos recortar de tanto en tanto, las uñas que señalaban nuestro parentesco insoslayable, que me decían a mí, sobrino provinciano universitario sólo en la capital cuán lo mismo éramos, cuan lo otros éramos, cuán distintos...

AQUELLAS VIEJAS VEREDAS

De pronto, me encontré sin nada que hacer, completamente librado a mi propia voluntad, sin otra obligación que el cuidado de mi cuerpo y el cumplimiento de ciertos rituales que dejaban tranquilos a mi padre y a mis tías. Se me liberó de la obligación de ir al colegio y se me evitaban impresiones fuertes y desagradables. Desocupado entonces, empecé a descubrir que las calles, durante los días de trabajo, estaban invadidas por una fauna organizada que cumple rigurosamente tácitos horarios, que se traza a sí misma límites muy precisos y que se repliega cuando su hora o sus linderos pasan, como pasa todo. Los primeros días fueron un continuo hacerme a las nuevas costumbres, acostumar los ojos a toda la realidad que antes había pasado inadvertida para mí. Levantarme a las nueve de la mañana, tomar el desayuno, curiosamente, ahora, más succulento. Vestirme no con mucha ropa, pero sí la necesaria para que el clima no hiciera daño. Y salir a las calles. A esa hora, el camión de la basura engullía los últimos tachos, disputándolos a los perros tardones. Ya los gallinazos de Ribeyro habían he-

cho la primera revisión, ya habían cogido sus tributos y se iban con sus trozos de pobreza, a ser más ricos entre los suyos. Luego aparecían las primeras amas de casa, apuraditas, con las bolsas del mercado todavía vacías, repasando mentalmente el menú del día, las posibles combinaciones, los gustos y disgustos de la casa. Uno que otro colegial rondaba a esa hora por las calles, debían ser quizá los brutos en todo, porque en la mañana, al parecer, hacerse la vaca no es tan divertido. Cerca de las once, venían las camionetas repletas de verdura, y el vendedor haciendo bocina con las manos, metía su voz en las bolsas del recado, reclamando un lugar; ¡y eran baratos! Ya cerca del mediodía, los escolares colmaban las veredas, alegraban el aire con sus gritos y sus pullas. A esa hora salían también las muchachas del servicio a completar lo que a la señora le faltaba o lo que había olvidado para el almuerzo. Era la hora también de la cireada, de las metidas de mano, como quien ignora la cosa, con los ojos prendidos del cielo, como quien vuela cometa con las cejas. Y la hora también de algunos primos de la Casimira o la Teodora, a los que jodían los muchachos hasta obligarlos a trompearse con dos y hasta con tres al mismo tiempo. ¡Y eran duros los cholitranguis! A esta hora debía regresar a casa. Las vitaminas, el remedio, las pastillitas rosadas. La llegada de papá y de los primos y al fin el almuerzo, que, a veces, comía con desgano. Luego, una tregua con los muchachos de la collera, que no hacían sobremesa ni debían echar siesta. Esto, claro está, cuando me le escapaba a la tía Rosenda, que era peor que un cachaco de la Republicana. Y esto duraba hasta las tres, a más tardar, hora en que los amigos debían volver al colegio. Y me detenía a mirar a los patas. Y miraba a las muchachas. (De ese entonces me acuerdo que me interesaba una, hasta que la vi besándose con un bacán que tenía un carrazo de la gran seven y se me pasó la ventolera. Después empecé a mirarla de lejos y, creo, que hasta le agarré cólera. Pero eso pasó rapidito). A veces me iba al cine. Ahí sí que encontraba a alguno de los muchachos, a los que no les gustaban, las clases de la tarde. Y tenían razón. Total, compadre, si ya sé tirarme la paja, de qué vainas sirven las Artes Manuales. Y chau. Con la llegada de las seis de la tarde, ya el día había terminado para mí. Me localizaban donde anduviera. Y así no lo hicieran, yo regresaba solito. Me habían metido un poco de miedo. Así pasó un

buen tiempo, hasta que las cosas empezaron a hacerse rutina. Para esto, ya el médico me había recomendado un poquito más de ejercicio. Y empecé a aplanar calles. A la vecindad al comienzo, se le dio por mirarme con recelo; inclusive, cuando alguno de los muchachos conversaba conmigo, las mamás o las hermanitas metejonas los llamaban, con unos ojos que se los querían comer. Hasta que se enteraron que no era lo que tanto temían y no hablaban. Sin embargo, ya me había acostumbrado a estar solo y si bien estaba con los amigos un buen rato, éste no debía dilatarse demasiado porque me hacía sentir mal, casi estúpido. Necesitaba caminar, casi tanto o más que tomar las medicinas o recogerme temprano. Casi tanto como oír la voz de la tía Rosenda indicando lo que hacía daño. Pero, en ese preciso instante me entró la gran cojudez de tratar de justificar mis caminatas, haciendo encargos, al comienzo, luego inventándomelos; y cuando caminaba por caminar me fingía a mí mismo un motivo, como explicándole a alguien que dentro de mí pidiera cuentas. Y miraba los números de las casas, buscaba en forma ostensible alguna señal que podía ser señal para los demás: para que se dieran cuenta que no estaba ahí por las puras. Los números de las casas, los letreros de las calles; a veces, hasta sacaba papelitos y hacía como que miraba y miraba, como que buscaba algo que solamente era una hoja en blanco, un tiempo que no llevaba a ninguna parte. Después me dio por encontrarle un sentido al asunto y empecé a trazarme itinerarios, a encontrar caminos enrevesados para llegar a un sitio determinado, o localizar el número de una casa que, de repente, se me ocurría podía existir, y si existía preguntar por tal señor, como si esa dirección me la hubiesen dado, muy seriecito, muy formal. Al comienzo me miraban raro, con desconfianza, pero, luego, cuando empecé a anotar número y nombre en papelitos que doblaba con sumo cuidado, constataba, por la reacción de la gente, el valor que tienen los papeles escritos y bien dobladitos. Lo malo es que me acostumbré, que empecé a caminarme toda la ciudad inventando caminos, extraviándome y volviéndome a encontrar, buscando direcciones que no sabía si existían o no, preguntando por personas que a veces resultaban un recuerdo o despertaban graciosas reacciones, como aquella vez que el nombre de Julio Cabello hizo que una señora me hiciera shhiiiiittt con el dedo sobre los labios y me preguntara muy bajito qué quería

y cómo y de dónde conocía a Julio, hasta que vi que el esposo asomó a la puerta y la señora palideció y le dijo que yo vendía escobillas y que ella no necesitaba escobillas y yo no sabía de dónde sacar las escobillas, que lo único que parecía escobilla no podía sacarlo a la luz porque seguro que el marido me sacaba la chochoca y me tuve que hacer el idiota y darme una vuelta en redondo, no sin antes mirar a la señora que ponía una cara de chápame que me cago. O esa otra vez que pregunté por Alberto, Alberto a secas, y la muchacha que me atendió me hizo pasar a la salita donde sonaba música suavita-suavita y me dijo que allí vivió hace un tiempo un Alberto, pero que ya no vivía y qué quería yo que si era vivo o me hacía, porque me estaba engañando y el tal Alberto era un invento suyo y que yo no tenía cara de tonto y vamos qué es lo que en verdad quieres y me empecé a paletear, como me agarró frío le empecé a zafar el cuerpo, pero cuando me insinuó que a lo mejor yo era medio de la hoja caída, tuve que hacer de tripas corazón y hacerle la lucha, porque la tipa tenía una pinta de candidatas a vestir santos, porque dudo que los santos hubieran permitido que ésta los desvistiera. Ese día, juro que me asusté como la madona y hasta pensé que el asunto de estar tirando después de tanto tiempo enfermo me iba a fregar, felizmente que las pastillitas eran buenas, aunque casi me intoxicó por estar tomando ración doble. Así fui conociendo medio, qué digo, toda Lima, y podía guiar con los ojos cerrados por distintos lugares a la gente. Conocía las líneas de ómnibus y colectivos que pasaban por tal o cual sitio, y si querías llegar más rápido o más despacio el asunto era decirlo nomás. Me sabía de memoria las calles de los distintos distritos y hasta los nombres de las calles que se repetían. Y cuando se inauguraba alguna nueva urbanización, me entraba otra vez la pasión y hacia allá me iba todos los días, desde diferentes lugares hasta que los posibles problemas de ubicación y de localización dejaban de ser tales para convertirse en rutina. Después, y no porque me aburriera, sino porque ese era ya mi vicio, empecé a ponerles números a los distritos y una clave especial a las calles, luego las casas eran una fracción que se adicionaba a tal clave, formando un número decimal. Y prendía la radio, escuchaba el título de cualquier canción y sumaba las letras que lo componían, esto es el número de orden que dentro del alfabeto le corresponde a cada letra; el número que re-

sultaba lo dividía entre la fecha en que estábamos y el cociente era mi problema: la calle que debía localizar, la casa que debía encontrar, sin recurrir al plano donde estaban mis claves y al que recurría para verificar el resultado. Pero esto también me cansó, se volvió rutina. Comencé entonces a hacer recorridos turísticos. Colegios, primero, después iglesias, monumentos, parques, casas de héroes, casas de personajes, burdeles, hoteles donde invariablemente preguntaba el precio de las habitaciones y donde a veces me decían, entre carajos, que no se aceptaban menores de edad. Eso también fue corroido por la costumbre, hasta que hallé otra diversión. Me fijaba un nombre de persona, escogía una calle cualquiera y allí empezaba a indagar hasta dar con la cantidad exacta de personas con ese nombre que vivían en dicha calle. Pucha que me divertía. Tenía que usar la mar de pretextos. Que sí señora, soy de Radio Miraflores y estamos haciendo un concurso empadronando a todas las Juanas del barrio para sortear, entre ellas, un juego de dormitorio Ricos Sueños; el párroco me encarga ver cuántas personas hay con este nombre, para no usarlo más porque, como usted entenderá, resulta poco novedoso usar un nombre que usan hasta los gatos. Y así por el estilo, aunque había personas cojonudas: tocar a estas horas jovencito, usted cree que me estoy rascando el poto, por qué el señor cura no se ocupa de tapar sus pecaditos en vez de estar preguntando cojudeces. Y como quien me lo decía era una señora, tuve que guardarme la lengua. Pero no me desanimaba, ya me había vuelto un poco desenvuelto. Es que el santoral señora, pichiruchis estos, el santoral señora tiene un montón de nombres que nadie usa. Y era divertido.

Y conocía y conozco las calles de Lima. Por eso, ahora, me revienta la paciencia, me jode que tenga que pagar un taxi para que me lleve a mi casa, a una casa a la que ahora no sé cómo regresar.

Notas y Comentarios

LA OBRA POÉTICA DE JUAN GONZALO ROSE

La reciente publicación de la obra poética de Juan Gonzalo Rose en un volumen que reúne casi todos los textos que hasta ahora ha escrito, da oportunidad al lector peruano de apreciar por primera vez la evolución de uno de los principales animadores del grupo literario que surgió después de 1950. *Informe al rey y otros libros secretos*, publicado en 1969, pero escrito entre 1963 y 1967, era la porción de su obra más conocida hasta este momento pues una antología, al parecer preparada por el propio poeta, *Hallazgos y Extravíos* (hecha en México en 1968) ha circulado muy poco en nuestro país. Los primeros libros *Cantos Desde Lejos* (1957) —que incluye los poemas de *La Luz Armada* (1954)— y *Simple Canción* (1960) están desde hace mucho tiempo agotados.

La crítica literaria ha insistido bastante en la actitud de los poetas que habiendo aparecido después de 1945, comparten entre sí, de un lado, el influjo de la retórica del último Vallejo y de algunos poetas españoles del 27, y de otro, la esperanza en una revolución más o menos cercana. Siendo esta premisa valedera, parece más interesante en el caso de Rose, señalar las diferencias. Frente a las voces que se iban tornando broncas (Romualdo, Valcárcel) Rose trae a la poesía peruana una ternura por lo cotidiano, desde la perspectiva de una infancia añorada. En *Canto Desde Lejos*, los poemas más logrados ("La Pregunta", "El Vaso", "Cara a María Teresa") evidencian esta línea fundamental en la poética del autor que irá reapareciendo a lo largo de toda su producción. En uno de los textos inéditos que acompañan al volumen y que es de 1968, el poeta todavía nos dice: "*El círculo se cierra / donde me comenzaba: niño he de morir / niño de marrras*". Es interesante comprobar cómo en poemas de tema rei-

vindicativo, aparece lo cotidiano deliberadamente embellecido, aunque ese transcurrir se dé en la prisión:

*Año nuevo en la sangre de los asesinados.
Año nuevo en la sala de torturas
y en el ojo del hombre prisionero
donde un tiempo sin sol hace su nido.*

(Salutación)

En la composición de *Cantos Desde Lejos*, como implícitamente lo declara el poeta, se advierte el magisterio de León Felipe. Como aquél, Rose cultiva un verso libre desmadejado, más atento a la exteriorización de la subjetividad del poeta que a la distribución rítmica de los acentos o a las innovaciones audaces. Veinte años de actividad poética (1954-1974) nos muestran a un poeta que varias veces ha cambiado de actitud frente a los temas que toca, o que ha ido eligiendo nuevos asuntos al tiempo que dejaba otros, pero que en los aspectos formales, ha sido el mantenedor de una tradición poética, culminador de un modo de poetizar. De ahí, que no resulte extraño que Rose en los últimos años, esté escribiendo canciones, retomando la vieja tradición juglaresca de la poesía castellana.

Simple Canción significa el abandono de la morigerada épica que como vertiente secundaria aparecía en poemas anteriores, y una preferencia por la desnudez de la palabra en la cotidianeidad de un tiempo que se desliza:

*Yo recuerdo que tú eras
como el agua que beben silenciosos los ciegos,
o como la saliva de las aves
cuando el amor las tumba de gozo en los aleros.*

.....
*Ha debido morir con nosotros el tiempo,
o has debido quererme como yo te quería.*

(Marisel)

En SC, Rose afina mejor que nunca su mirada para descubrir en la vida de todos los días la hermosura. Como composición ejemplar en este sentido destaca "Exacta Dimensión", poema donde se utiliza el antiguo procedimiento anafórico y un verso de ritmo lento que va ensanchando la duración de las estrofas para finalmente redondear el hechizo con una frase que sintetiza lo poética del autor: "me gustas porque te amo". La composición va integrando una serie de elementos gratos (patio, casas tran-

quilas, enero, verano) dentro de una actitud total: el amor humano instalado en su contorno natural:

*Me gustas porque tienes el color de los patios
de las casas tranquilas...*

y más precisamente:

*me gustas porque tienes el color de los patios
de las casas tranquilas
cuando llega el verano...*

y más precisamente:

*me gustas porque tienes el color de los patios
de las casas tranquilas en las tardes de enero
cuando llega el verano...*

y más precisamente:

me gustas porque te amo.

"Marisel" y "Exacta dimensión" son dos poemas de un conjunto en verdad memorable; la misma alta calidad se hace evidente en cualquier otro texto de este libro, el más breve de cuantos ha escrito Rose, pero el más depurado y probablemente el mejor.

Hurgador de bellezas recónditas, ensimismado nostálgico de la infancia, Rose sorprendió a sus lectores y confundió a los críticos con la publicación en 1964 de *Las Comarcas*. Pocas veces en la poesía peruana, se han dado opiniones tan encontradas como ocurrió con aquel libro de Rose. Para Alfonso La Torre (1) "La lectura de "Las Comarcas" de J.G.R. es una experiencia deslumbrante que anonada y desconcierta. Probablemente contiene las páginas más bellas de la literatura peruana y latinoamericana... nos deja crispados, oscilando entre la sombra y la luz, entre el apremio de una moral que intuimos estrecha y la febricitante fascinación de un ámbito crepuscular al que nos resistimos a seguirle". Sebastián Salazar Bondy (2) hizo hincapié en la interrupción que *Las Comarcas* trae a la línea poética del autor. "Ahora se esmera el poeta en un tono proverbial de sentencia bíblica que caracterizó algunas creaciones de la entreguerra europea: "Los alimentos terrestres" de André Gide, hijo literario a su vez del Zarathustra nietzschiano. Así mismo, abundan los recuerdos del Saint John Perse de "Anabasis"... hay un pintoresquismo superficial de cocoteros, danzas eróticas, eglogismos místicos".

¹ Alfonso La Torre, *Las Comarcas* de J.G.R. en "El Comercio Gráfico" Lima, 2 de setiembre de 1974.

² Sebastián Salazar Bondy, *Rose en un libro de transición en el suplemento dominical de "El Comercio"*. Lima, 20 de setiembre de 1964.

De primera impresión *Las Comarcas* amplía las vetas cultivadas en libros anteriores, pero sustancialmente significa el cultivo de una de las posibilidades que sólo había sido enunciada tímidamente: la esfera de la sensualidad. Rose renuncia a una parte de lo humano: voluntad, intelecto y pertrechado de un afán de búsqueda de lo virginal, se deja llevar y a la vez conduce su prosa poética a lugares edulcoradamente insólitos, como aparece en el primer plano del poema *Las Palabras*. Este afán que a Salazar Bondy le parece turístico, esconde a nuestro juicio, un desconcierto frente a la vida que trasciende a los modelos literarios que se han invocado. La misma estructura del libro, circular, donde el poeta vuelve a intentar una y otra vez el mismo camino, y el tono de tristeza, aunque enojada, visceral, contribuyen a instalar al poeta en el desasosiego. Y aunque los puertos visitados y los pueblecitos donde el poeta hace sus pascanas, y las personas que lo acompañan un rato en su tránsito —un rato solamente—, tengan un hálito fantasmagórico que los hace curiosamente semejantes con una realidad más que vista, soñada, debajo de toda esa retórica literaria, está el poeta lleno de una sensualidad cubierta por un manto de lacerada tristeza.

En el texto más destacable del conjunto, "Huayno del Uru" Rose nos muestra la desintegración del amor en un orden que por ser marginal no puede durar. El poema está alimentado por la tradición no española de la literatura peruana, conocida casi siempre de oídas por quienes escriben en castellano en el Perú, pero que tiene sorprendentes retoños en los momentos más inesperados:

"Ya no más mi paloma, la que conmigo lloraba. Ya no más mi gorrioncito que se asustaba. Ya no serás mi lorochay, mi lorochay con ojos de oro. Ya no jalaré tu cordoncito.

Ya no tendré de tu fineza. Ya no. Valicha, cruel. Ya no serás mi tordo lindo. Triste no más he de seguir. Soltero no más seré.

.....
Ya para nunca, jamás nunca, Valicha.

El volumen de *Informe al Rey y otros Libros Secretos*, es el libro más complejo en cuanto a estructura de cuantos ha escrito Rose. Aunque normalmente, en un libro de poesía, el orden temporal de la composición, es frecuentemente alterado para conseguir unidad, la especificación de las fechas señalan una voluntad connotativa especial. El libro incluye cinco apartados: *Informe al Rey, Discurso del Huraño, Los Bárbaros, Abel entre*

los fieles, Panfleto de la Soledad (3). La sección tercera, *Los Bárbaros* que es de 1964, está directamente relacionada con la poesía de *Las Comarcas*, pero el orden de composición que el poeta nos ofrece, tiñe esta sección, de hondo pesimismo, de la amargura radical que acompañan verso a verso a *Informe al Rey*, primera sección del libro y que es la más reciente (1967). Si no fuese porque puede parecer "valle-inclanesco", el calificativo de esperpéntica, cabría para la poesía de *Informe al Rey*. El pesimismo, la desconfianza es tan absoluta, que se niega todo resquicio a la esperanza; más aún: la esperanza es situada en el pasado y el país imaginado, no existe:

*Yo te perdono, Lima, el haberme parido
en un quieto verano
de abanicos y moscas.*

.....
*Tristes reliquias somos
de un hermoso país
que jamás conocimos.*

(Nata Natal)

No hay un gesto de rebeldía, sino un humor corrosivo, que no propone alternativas, pues el poeta lentamente ha llegado a la conclusión que la realidad, toda la realidad es depresiva:

*Para comerse un hombre en el Perú
hay que sacarle antes las espinas,
las vísceras heridas,
los residuos de llanto y de tabaco.
Purificarlo a fuego lento.
Cortarlo en pedacitos
y servirlo a la mesa con los ojos cerrados,
mientras se va pensando
que nuestro buen gobierno nos protege.
Luego:
afirmar que los poetas exageran.
Y como buen final:
tomarse un trago.*

(Gastronomía)

³ En la edición de 1969, se dice que por preferencia del editor Carlos Milla, se ha variado el orden cronológico de las secciones del volumen; en la edición que comentamos, esta variación se conserva y se ha eliminado la apostilla anterior: podemos colegir que el poeta ha hecho suyo dicho cambio.

Informe al Rey, está dedicado a Waman Poma de Ayala "buen escribano, mal literato, hombre magnífico"; las constantes referencias al cronista dentro del poemario hacen pensar en una actividad paralela desarrollada por el poeta. En el poema "el cepo sublevado", las evidencias son muy claras. En actitud dialéctica, somos fundadores, adánicos, podríamos bautizar a las cosas, y si no lo fuéramos dejemos que en todos los idiomas, el clavel perfumado sea sólo un triste clavel. Pero ahora la situación es peor: "quieren mandarnos a la mierda sin excusas". El poeta se siente débil, escribano, humilde escribano como Waman Poma y propone sin más ni más la huida: "irnos a ver el mar, el cuerpo, el fruto".

Si a muchos les pareció *Las Comarcas*, un libro evasivo, nadie podrá decir lo mismo de *Informe al Rey*; aquí las circunstancias personales y fundamentalmente las sociales, más que eslabonadas, están imbricadas con la composición poética a tal punto que constituyen una misma textura. El pesimismo de Rose es simbólico: es la decepción de una generación que colocó en las guerrillas de 1965 gran parte de sus esperanzas. En uno de los poemas del conjunto se dice que el Rey es sólo el tiempo; pues bien, el tiempo no ayuda a nada en el Perú, la historia modifica a los personajes, pero estos cometen inevitablemente las mismas tropelías:

*Zampado el aire, El Agua
ya zampada. Y en el palacio
alguien se ha zampado.
Aquí se zampan desde antiguo.
El Inka se zampó sobre los valles
defendidos apenas por el humo.
Hediondos españoles se zamparon
al templo de la luna.
Luego los militares:
se zamparon.*

.....
*Los más puros subieron los breñales.
Comenzó la camorra.
Entonces los zampones invocaron
el óxido del héroe,
la pelusa del santo,
pronunciaron discursos,
organizaron sabias colectas de dinero...
Y con sus estandartes de burla y platería
la paz
restablecieron.*

(A la orden)

La sección *Discurso del huracán* (1963) es brevísima: consta de cuatro poemas. Los poemas, contruidos a base de paralelismos, tienen un tono de reflexión en alta voz, con esa capacidad de síntesis que ya habíamos advertido en *Simple Canción*: "*Veces hay que se llora./ En dos trenzas de sal la frente cae*".

El juego de Oposiciones continúa en las secciones de *Abel entre los fieles* (1965) y *Planfleto de la Soledad* (1966).

De este último conjunto queremos destacar el poema "Versus":

*Si en las noches
tengo un cuchillo al alcance de mi mano.
no es por cobardía:
significa mi deseo de luchar
hasta que la sangre
o el amor
decidan
si Capablanca o yo escupimos el tablero.*

La referencia al legendario ajedrecista cubano (quien estuvo ocho años sin perder una partida) no es casual: tenerlo como simbólico oponente significa una derrota casi segura. El poeta trasfiere su voluntal a posibilidades latentes: la sangre, o el amor, que como hemos visto en otros poemas no le bastan para crear una zona de seguridad, pero al mismo tiempo, son las únicas armas con que cuenta para vivir.

La sección *Hallazgos y Extravíos* recoge los poemas que no figurando en libro, fueron incluidos en la antología mexicana de 1968. De muchas maneras la elección es acertada. Esos poemas no tienen una unidad temática y están muy vinculados con fases anteriores de la producción de Rose. Así el poema "Presanto" tiene un optimismo de los primeros tiempos: el poeta se define como el que lleva las guitarras de los valientes, y si antes las llevó "*aunque su propio corazón se niegue,/ ha de seguir llevándolas*". Los transidos homenajes a Nazim Hikmet, Bartolomé de Las Casas y a Walt Whitman, muestran a un Rose si bien acongojado, confiado en la solidaridad.

Los poemas agrupados bajo el título de *Cuarentena* (1968) son inéditos. En "Niñon de marras", el poeta replantea el transcurrir del tiempo, pero ya no en grandes espacios como en *Informe al Rey*, sino en lo personal, en los límites intransferibles que su propio transcurrir le confiere. Si no fuera por un poema reciente (4) estos poemas estarían indicando la terminación voluntaria de su ciclo poético. Como antes, Rose extiende una mirada llena

de ternura, pero ahora la dirige a los malos poemas y aconseja conservarlos; mientras tanto, los años se suceden; y el poeta un poco cansino se burla de la soledad que tanto tiempo lo acompaña, de la cirrosis que avanza, de la muerte. Como él mismo lo ha dicho: no es el pánico a la nada, es el amor a la rosa el que lo mueve.

Casi a manera de apéndice, en el volumen se incluyen poemas dispersos con el título *Peldaños sin escalera*, aludiendo a la condición testimonial de ellos y a la supuesta falta de calidad que el poeta, por modestia, les adjudica.

Si bien el conjunto no incluye ningún poema equiparable a otros que hemos citado, la publicación de estas poesías está plenamente justificada pues tienen un nivel aceptable y porque muestran descaradamente al poeta sorprendido en su labor creativa. Divididos en dos partes, la primera amorosa, íntima, y la segunda exterior y objetiva, algunos tienen fulgurantes aciertos:

*Que bien estai
cabrita.
Por ti vale la pena
destruir nuestro idioma
envejecido.*

.....
*Chita que triste que estoy.
Qué maca, caluya, palte
el haberte conocido.*

(bío bío)

MARCO MARTOS

⁴ El poema se llama "¿Poeta yo?" y ha sido publicado en "Expreso" en su edición del 5 de mayo de 1974. No figura en el libro que comentamos. En el texto "culpabilidades pequeño burguesas" asedian al poeta: "¿Poeta yo que no toco a un obrero en su hueso de palo?".

De aquí y de allá

LA UNIVERSIDAD MAYOR DE SAN MARCOS Y LA IN- DEPENDENCIA NACIONAL

En momentos cruciales de la historia peruana, la Universidad Mayor de San Marcos ha ejercido una influencia preponderante, debido a la acción y la orientación desplegadas por sus representantes. De una parte, merced a la cabal inspiración y la brillantez de las doctrinas sustentadas en el claustro; y, de otra, por efecto de la proyección que sus hombres tuvieron en la vida nacional. Así lo registran, de modo preciso, los fastos de cuatro siglos, que recuerdan el lugar que imprescindiblemente ocupaba la institución en la pompa virreinal; la voz precursora que sus catedráticos elevaron durante la insoluble crisis del dominio hispánico y el aura de la independencia; los esclarecimientos que afianzaron las concepciones liberales en el ordenamiento republicano, a despecho de los egoísmos conservadores; la abnegada contribución que maestros y estudiantes ofrendaron en defensa de la patria, cuando se cernieron sobre ella la bota o

la codicia extranjeras; y, siempre, la vigilancia sobre el destino común, expresada a veces en tonos ásperos y desacompañados, pero indudablemente ceñida a la buena fe y la inquietud constructiva. Ha seguido una trayectoria descolante, y tan señera que en ella también se han presentado momentos oscuros. Y hoy duele que apenas se la deje subsistir formalmente, cuando la coyuntura del mundo hace indispensable el aprendizaje serio y el desarrollo sistemático de la ciencia.

Con particular intensidad destella esa influencia en la independencia nacional, conforme lo ha establecido Ella Dunbar Temple en su documentado y severo estudio sobre *La Universidad de San Marcos en el proceso de la Emancipación Peruana*.¹ Mar-

(1).—Prólogo a *La Universidad*: vols. 1-3 del tomo XIX de la "Colección Documental de la Independencia del Perú". Separata publicada por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos en homenaje al Sesquicentenario de la Independencia del Perú. 1974 (i. e. 1975). cxcí p.

ca éste un hito en las investigaciones relacionadas con la vida de los claustros: pues hasta hoy se han ceñido aquellas a la organización dispuesta por sus ordenanzas, la sucesión de sus rectores, los lineamientos impartidos a sus enseñanzas, las competencias determinadas por las elecciones de catedráticos y autoridades, la participación de sus doctores y alumnos en el ceremonial prescrito para los autos de fe o la recepción de los virreyes, las voces admonitoriamente elevadas contra los abusos de la dominación colonial, y, finalmente, a la expansión de sus estudios en la época republicana y los aportes científicos de sus profesores. Desde que José Baquíjano y Carrillo le dedicara una encomiástica disertación, para rectificar los prejuicios europeos sobre la cultura de los jóvenes pueblos americanos, han sido apreciables los aportes de José Dávila Condemarín, Felipe Barreda y Laos, Manuel Vicente Villarán, David Rubio, Carlos Daniel Valcárcel y, fundamentalmente, los de Luis Antonio Eguiguren. Pero el citado estudio de Ella Dunbar Temple ostenta concepción y alcances propios. Se halla respaldado por la copiosa documentación que revela en los tres volúmenes consagrados a *La Universidad* en la "Colección Documental de la Independencia del Perú", y por una acuciosa consulta de la bibliografía pertinente; pero no se limita al azaroso desenvolvimiento de la vida académica; y, demostrando plenamente la gravitación de San Marcos en la vida nacional, traza en forma precisa la visión de su valía institucional y del influjo que ejerció en la marcha del país,

tanto corporativamente como a través de los esfuerzos cumplidos por quienes la integran.

En el cuadro histórico, son numerosas las rectificaciones y las nuevas informaciones que agrega al conocimiento de la época. Personajes oscuros o elusivos, son presentados en forma penetrante. Las relaciones individuales son desveladas oportunamente y, a través de ellas, la responsabilidad o la fuerza decisoria de cada uno en los hechos coetáneos. Y todo adquiere relieve y vibración cabales merced al estilo buído, a un mismo tiempo elegante y castizo.

A. T.

JUAN BAUTISTA TUPAC AMARU

Nuevamente ha sido editado, en Buenos Aires, el sencillo relato que el hermano del rebelde José Gabriel Túpac Amaru escribió allí, para dar a conocer las penurias del cautiverio sufrido bajo el gobierno español. Y esta vez con un valioso prólogo de Alfredo Varela, quien así ha querido dar relieve al sesquicentenario de la inicial publicación "de tan singular documento".

Bajo el título de *El dilatado cautiverio, bajo del gobierno español, de Juan Bautista Túpac Amaru, 5º nieto del último emperador del Perú*, apareció hacia 1825, en la Imprenta de los Niños Expósitos, de Buenos Aires. Lo exhumó Francisco A. Loayza (1941 y 1945), al iniciar su colección de "Los pequeños grandes libros de Historia Americana", agregándole una reveladora serie de documentos sobre la personali-

dad del autor, a quien algunos "historiadores" discutieron y aun calificaron como "impositor"; y posteriormente se lanzó una edición popular, y se incluyó el texto en la compilación que sobre la rebelión de Túpac Amaru integra la Colección Documental de la Independencia del Perú. Es obvio, por lo tanto, que las "memorias" de Juan Bautista Túpac Amaru constituyen un documento favorecido por la estimación de la crítica y la difusión, y una pieza angular de la gesta libertadora.

En cierta manera, la edición que ahora efectúa Alfredo Varela complementa la que hiciera Francisco A. Loayza. A éste se debe el hallazgo de los documentos probatorios de la autenticidad del relato ofrecido por el sobreviviente de la estirpe de Túpac Amaru; y que, a un mismo tiempo, aseguraron la evaluación del documento en sí y permitieron su utilización. Y Alfredo Varela presenta ahora los resultados de una investigación en torno a la presencia de Juan Bautista Túpac Amaru en Buenos Aires, desde la vinculación de su nombre con los proyectos de monarquía incaica esbozados en 1816 por Manuel Belgrano, hasta la muerte de quien fuera el "5º nieto del último emperador del Perú"; y entre ambos extremos recuerda las vinculaciones que el cautivo tuviera con personajes argentinos de la época, así como el aura popular que en el Plata rodeara a José Gabriel Túpac Amaru y diera origen al drama escrito en Buenos Aires y llevado a las tablas por el arequipeño Ambrosio Morante.

En pocas palabras: Alfredo Varela ha aportado un importante haz de informaciones y

observaciones, al editar las *Memorias de Túpac Amaru escritas en Buenos Aires* (Editorial Boedo, 1976). Y, en armonía con su posición agonista, ha sugerido que el desenlace de la actual coyuntura continental no será muy corta, ni muy fácil, como no lo fueron los esfuerzos cumplidos por los próceres americanos en su lucha por la libertad.

A.T.

PRESENCIA DE LA CULTURA PERUANA EN LAS PAGINAS DE "HUMBOLDT"

Bajo el nombre auspicioso de *Humboldt*, aparece en Munich una revista cuatrimestral que expresa el interés de la República Federal Alemana por los valores y las orientaciones de la cultura latinoamericana; y que, al mismo tiempo, proyecta hacia América Latina estudios y documentos alusivos a los más altos exponentes de la cultura alemana. La dirige Alberto Theile. Y a la importancia de su contenido literario une la extraordinaria calidad de su presentación gráfica.

En las ediciones 53 a 58, correspondientes a los años 1974 y 1975, hallamos significativas páginas de autores peruanos. En atención a su valor poético y la originalidad de su creación, se inserta: "Las islas extrañas", por Emilio Adolfo Westphalen (Nº 56); "Westphalen", elogio lírico de César Moro (Nº 56); y "Die Spinne" ("La Araña"), que César Vallejo incluyera en *Los Heraldos negros* y aparece en traducción alemana de Angélica Becker (Nº 57). Por la proyección testimonial de sus juicios, se destaca dos ensayos, de Leopoldo Chiappo y Jorge Guillermo Llosa respecti-

vamente, sobre "La universidad en la perspectiva del humanismo" (Nº 53) y "América, el continente aislado" (Nº 54). Por su penetrante aproximación a una obra representativa del Perú actual, interesa el estudio de Georg Rudolf Lind sobre "Mario Vargas Llosa y el atropello de los indefensos" (Nº 54). Y como resultados de la estimación que suscitan las sistemáticas investigaciones y las acuciosas observaciones consagradas por autores alemanes a la tradición histórica y la realidad de América y el Perú, dos trabajos de di-

versa intensidad aunque igualmente apreciables: "Humboldt, ciudadano de América", por Víctor Raúl Haya de la Torre (Nº 55), transcrito del libro que en 1936 publicara bajo el epígrafe de *Ex combatientes y desocupados*; y "La ciencia alemana y los fundamentos de la investigación peruanista", por Estuardo Núñez (Nº 58), que ordena y presenta aportes efectuados a través de dos siglos en los más diversos campos del conocimiento, y gracias a los cuales se ha perfeccionado en algún grado la imagen del Perú.

FE DE ERRATAS

En el ensayo sobre *La Danza de "Los Negritos de Huánuco"*, aparecido en el Nº 13 de la revista *San Marcos*, se ha advertido las siguientes:

Leyenda de la primera lámina. Debe decir: Máscara usada por el "Curuchano", que representa a la nobleza española.

pág.	línea	dice:	Debe decir:
59	17	Esta luz	Esta ley
67	19	el nacimiento	la iniciación
67	32	Lt	La
78	7	Campanas	cadena
80	3	ejemplo III	ejemplo IV
83	10	RE, FA, SOL, LA y DO	MI, SOL, LA, SI y RE
85	24	Turcos	Turco

Esta obra fue impresa en los
talleres de artes gráficas de la
Editorial Jurídica S.A., Prolog.
Loreto N° 1736 - Breña



