

# san marcos



Abril  
Junio  
1976

15

UNMSM-CEDOC

**EN LA FALSA CARATULA**

**dice: Enero Marzo 1977**

**debe decir: abril junio 1976**

**UNMSM-CEDOC**

# 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 1977

Nº 15

---

ESTUARDO NUÑEZ

*Un rasgo de estilo en la literatura contemporánea del Perú (La enumeración caótica) . . . .* 3

JOSE ANTONIO BRAVO

*Primera aproximación a la valoración impresionista a/de Valdelomar . . . . .* 39

EMILIO VASQUEZ

*Iniciación poética de Alejandro Peralta . . . . .* 63

ESPERANZA FIGUEROA

*Presencia de César Moro . . . . .* 91

ALBERTO WAGNER DE REYNA

*El entorno inhumano . . . . .* 97

EMILIO MENDIZABAL LOSACK

*La pasión racionalista andina (2) . . . . .* 113

JORGE CASANOVA

*El sistema hortícola de los secoya . . . . .* 163

FERNANDO TOLA

*El hombre en el yoga . . . . .* 183

**OSCAR MARAÑON***Nociones sobre el conocimiento del yoga* .. 199**SACHCHIDANANDA H. VATSYAYAN***Literatura hindi* .. . . . . . 205**NOTAS Y COMENTARIOS** .. . . . . . 231**DE AQUI Y DE ALLA** .. . . . . . 235

---

"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.



## UN RASGO DE ESTILO EN LA LITERATURA CONTEMPORANEA DEL PERU

(La enumeración caótica en la literatura peruana reciente)

La enumeración simple o normal, homogénea, es como elemento de estilo, viejo recurso literario tanto como la reiteración (o sea, la repetición, la anáfora y otras figuras de la preceptiva tradicional). Habría sido siempre un modo de afirmar y subrayar los valores expresivos de la frase, una suerte de recurso de comunicación o de didáctica para grabar en la memoria ciertos hechos o aspectos o excitar la imaginación ante determinadas situaciones. Reiterar las mismas ideas significa salvarlas del olvido; enumerar cualidades implica señalar facetas, calidades, matices que no se lograría exponer de otra manera más simple.

La enumeración presenta ideas o circunstancias de un modo sucesivo, rápido, ágil y eficaz para enriquecer la expresividad.

Pero al lado de esta enumeración regular, homogénea, complementaria, existe otra que trata de anudar lo disociado y distinto, que Leo Spitzer ha bautizado como "enumeración caótica".

La enumeración caótica es forma expresiva intensa y hasta violenta, de gran impacto sobre el lector; corresponde a la inquietud del hombre de nuestra época, aquel que pertenece a una sociedad convulsionada, industrial y pluralista, vibrante, insegura, en transición.

La enumeración caótica (llamada también por Amado Alonso "enumeración desarticulada") persigue tam-

bién abreviar la redacción en latitud con el fin de procurar más dinamismo y sugestión al pensamiento escrito.

Constituye un proceso de enriquecimiento semántico que se asemeja un tanto al procedimiento cinematográfico de presentar imágenes simultáneas o de vistas breves, rápidas y diversas que sugieren o insinúan situaciones paralelas o afines, las que no se despliegan explícitamente.

Es explicable la proliferación de este recurso estilístico en la literatura actual centrada principalmente sobre elementos situacionales y existenciales.

La enumeración caótica contribuye a poner en relieve la quiebra de la fluencia lógica de la expresión y de la sucesión temporal, rupturas que se considera conquistas de la creación literaria de nuestra época. Al desintegrar las sucesiones de elementos congruentes y homogéneos se abren nuevas perspectivas para plasmar el complejo de insinuaciones variadas y disyuntivas que ayudan a la surgencia de lo sensorial, que permiten la expresión de lo subconsciente o la sugestión mágica en la temática o en la expresión.

En tiempos recientes, Detlev W. Schumann, Amado Alonso y Leo Spitzer han estudiado como rasgo de estilo la enumeración caótica en la poesía moderna. La enumeración de series de cosas inconexas y heterogéneas con un sentido conjuntivo o disyuntivo, logra un resultado expresivo de diversa calidad según los autores.

Walt Whitman, Rubén Darío, Pablo Neruda y César Vallejo han mostrado predilección en la poesía americana por este recurso estilístico, "que acerca violentamente unas a otras las cosas más dispares", y le han comunicado particular resonancia y originalidad.

La enumeración caótica trata de acercar, con gran suceso de fuerza expresiva, lo exótico a lo familiar, lo gigantesco a lo minúsculo, la naturaleza a la civilización, lo material a lo abstracto, lo clásico a lo moderno, lo fantástico a lo real y tantas otras categorías y anécdotas contradictorias de la vida y la mente humana.

Pero los estudios mencionados sólo concentran el interés sobre ese "caos enumerativo" en la poesía. Cabe ahora también desarrollar algunas consideraciones sobre

ese rasgo estilístico muy particular de nuestra época, en otras formas literarias.

Lo que en estas páginas se trata de mostrar —ejemplificando sobre autores peruanos— podría extenderse y podría ser válido asimismo sobre algunos sectores de la poesía y la prosa narrativa hispanoamericana del presente siglo.

### *Valdelomar, en la segunda década del XX*

Con Abraham Valdelomar (1888-1919) la prosa peruana del siglo XX, adquiere interesantes perspectivas. Su largo cuento *El Caballero Carmelo*, escrito en 1913, plantea nuevas modalidades en cuanto a la temática (inspiración en la tierra, en el ambiente provincial, en la sencillez aldeana, en la imaginación popular) y también en cuanto al uso del lenguaje. La fuerza plástica de su prosa deriva, en parte, de su habilidad descriptiva del ambiente y del personaje. En ello las enumeraciones tradicionales juegan un importante papel. En ese cuento se delinea a base de acertadas enumeraciones la figura del hermano mayor que llega a la casa paterna después de larga ausencia (“tocábalo, acariciaba su tostada piel, encontrábalo viejo, triste, delgado”), la dotación de objetos de regalo traídos por el viajero, la multiplicidad de actividades domésticas, las modalidades de los animales del corral paterno, el ambiente exterior de la casa, playa y aldea, etcétera. Las enumeraciones sirven siempre para delinear el paisaje, los ambientes, los personajes y casi no entran en el relato de la acción. Pero en todo caso, la enumeración es siempre homogénea y coherente.

...luego abrió nerviosamente las alas de oro, enseñoreóse y cantó. Retrocedió unos pasos, inclinó el tornasolado cuello sobre el pecho, tembló, desplomóse, estiró sus débiles patitas escamosas y mirádonos, amoroso, expiró apaciblemente. (*El Caballero Carmelo*, final).

Pero la prosa de Valdelomar prescinde todavía, como toda la de su generación y de algunos autores posteriores, de ese recurso nuevo constituido por la enumeración caótica.

### *La tercera década: López Albújar*

Enrique López Albújar (1872-1966) emergió de la llamada generación modernista que hubo de promover, a comienzos del siglo, la renovación en la prosa. Esa generación, mediocre en poesía, es eficaz en la narrativa gracias a su capacidad para utilizar con nuevo sentido la fantasía, la frase ágil, el pensamiento irónico y una suerte de realismo idealizado. Decimos que López Albújar "emergió", pues en los años veinte superó los esfuerzos de su generación y resultó iniciando una nueva modalidad: la narrativa regionalista. Dejó a un lado el idealismo alegórico, la fantasía exotista y los deliquios finiseculares y se lanzó a realizar una prosa de nuevo tipo, arraigada en la tierra, rudamente vital y plástica, de honda raíz regional. En buena cuenta, señaló desde 1920 un nuevo rumbo en la narrativa: el neorrealismo. En este nuevo estilo de López Albújar la nota vital de su prosa, la reciedumbre y vigor de la expresión, es comunicada por un rasgo de estilo dominante: la enumeración homogénea y simple. Tal rasgo acentúa el contorno de las realidades narradas. El escritor no se limita a transcribir simples "impresiones" de las cosas o los hombres sino que incorpora al relato la imagen de las cosas y los seres mismos, en toda su crudeza y verdad. En esa tarea, la enumeración conforma un relieve de constante utilización.

Así lo vemos en estos ejemplos de *Cuentos Andinos* (Lima, 1920):

Y el porvenir para él consistía en un pedazo de tierra, una docena de vacas, una centena de carneros y una estancia llena de *todo* lo que puede apetecer un hombre joven, entre lo cual había que contar necesariamente a la mujer ("El Licenciado Aponte", p. 76).

Es ésta una enumeración nominal de adjetivos y sustantivos, donde las cosas nombradas logran unidad mediante el *todo* conjuntivo o sindético integrativo mencionado por Leo Spitzer. Pero se dan otros casos como el siguiente:

Por la carne era capaz de *todo*, y aun cuando a la hora de comer no tenía preferencias por ninguna, roja o blanca, cruda o cocida, podrida o fresca, tierna



o dura, los trozos sanguinolentos, acabados de traer del mercado, causábanle una como especie de sádico enternecimiento ("Cachorro de tigre", p. 109).

Aquí se logra una enumeración anafórica de adjetivos siguiendo el uso tradicional. Pero son más frecuentes las enumeraciones de sustantivos complementarios que ofrecen una visión integral y concatenada de la realidad:

Mientras las autoridades políticas preparaban la resistencia y el jefe chileno se decidía a combatir, el vecindario entero, hombres y mujeres, viejos y niños, desde los balcones, desde las puertas, desde los tejados, desde las torres, desde los árboles, desde las tapias, curiosos unos, alegres otros, como en un día de fiesta, se aprestaban a presenciar el trágico encuentro.

("El Hombre de la Bandera", p. 72).

A los sustantivos se ha agregado la reiteración de la preposición *desde*, con la cual se logra intensificar la acción y la tensión del relato. Este juego de reiteración (la misma palabra repetida) y de enumeración (palabras diferentes con valor semántico complementario), se da también en otros pasajes:

En varias partes me he batido con ellos... en Pisagua, en San Francisco, en Tarapacá, en Miraflores. ("El Hombre de la Bandera", p. 69).

La coca no es así. Tú lo sabes. La coca no es opio, no es café, no es éter, no es morfina, no es hachis, no es vino, no es licor... Y sin embargo es *todo* eso junto ("Cómo habla la coca", p. 147).

Pero se observa en otros ejemplos que López Albújar vislumbra ya la enumeración heterogénea, de cosas ya un tanto dispares, aunque con poca audacia:

Tiene erguimientos satánicos, actitudes amenazadoras, gestos de piedra que anhelara triturar carnes, temblores de Leviatán furioso, repliegues que escinden abismos traidores, crestas que retan al cielo ("Las tres jircas", p. 17).

Pero una avalancha como de cien jinetes, desaforada, torbellinesca, rugiente, incontenible, invadió la plaza por sus cuatro costados, atropellando aquí, des-

calabrando allá, barriendo todo lo que encontraba al paso y disparando y esgrimiendo sus armas con rapidez asombrosa ("La mula de Taita Ramón", p. 138).

Se presenta también la enumeración concatenada en varias series de adjetivaciones y de sustantivos:

Pobres, ignorantes, explotados, perseguidos, tras-humanantes, roñosos. Pero libres, libres en sus montañas ásperas, en sus despeñaderos horripilantes, en sus quebradas atronadoras y sombrías, en sus punas desoladas e inclementes; como el jaguar, como el zorro, como el venado, como el cóndor, como la llama ("Cachorro de tigre", p. 111).

De otro lado, se deja advertir la enumeración complementaria y de varios sustantivos:

La coca es para el indio el sello de todos sus pactos, el auto sacramental de todas sus fiestas, el manjar de todas sus bodas, el consuelo de todos sus duelos y tristezas, la salve de todas sus supersticiones, el tributo de todos sus fetichismos, el remedio de todas sus enfermedades, la hostia de todos sus cultos ("Cómo habla la coca", p. 153).

Es también frecuente en otro libro de este autor la reiteración en el uso del gerundio, combinado con los diminutivos, lo cual logra una enumeración original y muy expresiva:

"Los viera usted cuando salen juntitos y se largan a Huánuco. Cómo le va diciendo, cómo la va mirando, cómo la va atendiendo".

"Si mis colegas de Lima me estuvieran viendo desde que estoy aquí, convertido en un chiquillo, trepando árboles y escalando cerros con tu cuñadita, apostando a quién llega primero a un lugar, cogiendo flores y descubriendo nidos..."

(*El hechizo de Tomayquichua*, Lima, 1943)

En esa vasta gama de la misma figura, suele igualmente usarse la enumeración compleja; consiste en una principal y otras secundarias:

Cabras que triscan indiferentes sobre la cornisa de una escarpadura escalofriante; árboles cimbrados

por el peso de dorados y sabrosos frutos; maizales que semejan cuadros de indios empenachados; cactus que parecen hidras, que parecen pulpos, que parecen boas ("Las tres jircas", p. 116).

En el mismo ejemplo advertimos la combinación de enumeraciones con reiteraciones, como también en el que sigue donde se enumeran sustantivos (cosas, montañas, piedras, etc.) con reiteración de la misma forma verbal:

También las cosas. Las montañas hablan, las piedras hablan, las plantas hablan. Y los vientos, y los ríos y las nubes. ("Cómo habla la coca", p. 150).

Finalmente cabe señalar cómo se combina la reiteración de la conjunción "ni" con el adjetivo sustantivado de color (el verde, el blanco, el rojo, el humo) y la enumeración de sustantivos comunes:

En sus flancos graníticos no se ve ni el verde de las plantas, ni el blanco de los vellones, ni el rojo de los tejados, ni el humo de las chozas ("Las tres jircas", p. 15).

O, por último, una forma aún más caprichosa de complejidad, cuando se combina y concatena la enumeración de sustantivos con la reiteración de los mismos, de las preposiciones y de los artículos:

Y al alcalde siguieron los campesinos, y a los campesinos el escribano; al escribano el capillero; al capillero el fiscal; al fiscal, el sacristán ("La mula de Taita Ramón", p. 134).

Encontramos así en López Albújar el más completo registro de enumeraciones nominales, verbales, de partículas, y de frases. Ninguna flexión del nombre o del verbo es extraña a ese constante juego enumerativo. La utilización de este rasgo estilístico —en su modalidad homogénea— sirve eficazmente para perfilar figuras animadas, para caracterizar ambientes, para expresar intensivamente los sentimientos, para dar relieve a las actitudes.

*César Vallejo, prosador que abre surcos*

En la prosa del gran poeta César Vallejo (1892—1938), en sus relatos y cuentos (*Escalas melografiadas*, Lima,

1922 y *Fabla salvaje*, Lima, 1923) es utilizada igualmente la enumeración homogénea pero con cierto sentido metafísico, distinto del plástico y concreto que asoma en los relatos de López Albújar. Estos ejemplos son demostrativos de lo afirmado:

Y si no, había que observar al asiático en su procelosa jornada, creadora, cincel en la mano, picando, rayando, partiendo, desmoronando, hurgando las condiciones de armonía y dentaje entre las innacidas proporciones del dado y las propias ignoradas potencias de su voluntad cambiante. ("Cera", p. 187).

Meditad brevemente sobre este suceso increíble, rompedor de las leyes de la vida y la muerte, superador de toda posibilidad; palabra de esperanza y de fe entre el absurdo y el infinito, innegable desconexión de lugar y de tiempo, nebulosa que hace llorar... ("Más allá de la vida y la muerte", p. 152).

En otros casos la enumeración se torna más expresiva y poética, más sugerente:

Pero tuvo la sensación inexplicable y absurda de que el diseño de su persona en el cristal operó en ese brevísimo tiempo una luz, afluencia de ánimo, líneas, avatares térmicos, armonías imprecisas, corrientes internas y sanguíneas y juegos de conciencia tales que no se habían dado en su ser original ("*Fabla salvaje*", p. 117).

Pero ya se advierte la insinuación del otro tipo de enumeración, la heterogénea o caótica, en este caso un tanto aislado en medio de la prosa insinuante y sugestiva de Vallejo, aunque frecuente en su poesía:

Allí estaba Cale. Desde la cabecera de la mesa presidía la sesión en su impasible y torturante catadura todopoderosa; dos correas verticales por cuello, desde los parietales chatos de ralo pelaje, hasta las barras lívidas de las clavículas; boca forjada a la mala en dos jebes tensos de codicia, que no se entreabrían jamás en sonrisa...; camisa heroica hasta los codos... Livor nauseante sobre los pómulos... ("Cera", p. 188).

*El estilo enumerativo en la poesía de César Vallejo*

Pero no es la enumeración un rasgo de estilo característico ni de la narrativa ni de la poesía más temprana



de César Vallejo. El estilo vallejiano se nutre en su fase inicial, de otros valores estilísticos y se ubica más en la semántica y en lo conceptual que en los recursos de elaborado ingenio expresivo.

En su primer libro de poemas y aun en *Trilce*, —tan significativo dentro de la obra total de Vallejo— no es frecuente la expresión enumerativa. Como para demostrar que la excepción confirma la regla, sólo hallamos en todo el tomo de *Los Heraldos negros* (1918) apenas una enumeración: aquella tan tierna y amorosa, no obstante lo anti-tético e inesperado de la expresión, lograda con el adverbio modal aplicado a sustantivos en vez de adjetivos o verbos:

Y mi madre pasea allá en los huertos,  
saboreando un sabor ya sin sabor.

Está ahora tan suave,  
tan ala, tan salida, tan amor.

(“Los pasos lejanos”, en *Los Heraldos Negros*)

Todavía en *Trilce* (1922) entre las pocas enumeraciones se encuentran las homogéneas y lineales:

Le soplo al otro:

Vuelve, sal por la otra esquina;

apura... aprisa... apronta!

(*Trilce*, LVIII)

Pero ya apunta alguna caótica como la que dice:

Grupo dicotiledón. Oberturan  
desde él petreles, propensiones de trinidad,  
finales que comienzan, ohs de ayes  
creyérase avaloriados de heterogeneidad.

¡Grupo de los dos cotiledones!

A ver. Aquello sea sin ser más.

A ver. No trascienda hacia afuera,  
y piense en son de no ser escuchado,  
y crome y no sea visto.

Y no glise en el gran colapso.

La creada voz rebélase y no quiere  
ser malla, ni amor.

Los novios sean novios en eternidad.

Pues no deis 1, que resonará al infinito.

Y no deis 0, que callará tanto,  
hasta despertar y poner de pie al 1.

Ah grupo bicardiaco.

(*Trilce*, V)

Aquí la enumeración está firmemente inserta en el texto y más que rasgo de estilo resulta inmersa en el poema mismo, volcada en su estructura, con el agregado de que dentro del texto se ensaya la propia definición de su carácter o sea que las imágenes e ideas se encuentran "avaloriados (*sic*, ¿abaloriados?) de heterogeneidad". Pueden advertirse varias secuencias: 1) petreles (aves), propensiones de trinidad, finales que comienzan, ohs de ayes, 2) no trascienda, piense..., crome... no sea visto... no glise; 3) ni malla, ni amor; 4) que resonará... que callará...

Pero en la última etapa de su obra, en la de *Poemas humanos*, el ritmo conceptual de *Trilce* toma impulso distinto y cede el paso a una elaboración de otro carácter. Se desborda entonces la inspiración humanista y apasionada de sus poemas, la protesta vital, la dinámica poética, y paralelamente ello se manifiesta también en un caudal enumerativo muy característico de esta etapa de la obra de Vallejo, que llega al extremo ya insinuado en el poema V de *Trilce*, de construir todo el poema con una sola o con una secuencia enumerativa de muy rara concepción y nada usual, pocas veces lograda en esa forma dentro de la poesía tradicional o aún de la moderna. La fuerza mágica de lo incongruente cobra una fuerza inesperada en los ejemplos que glosamos en seguida:

Esclavo con respecto a la palmera  
 alemán de perfil al sol, inglés sin fin,  
 francés en cita con los caracoles,  
 italiano exprofeso, escandinavo de aire,  
 español de pura bestia, tal el cielo  
 ensartado en la tierra por los vientos  
 tal el beso del límite en los hombros.  
 Mas sólo tú demuestras, descendiendo  
 o subiendo del pecho, bolchevique,  
 tus trazos confundibles,  
 tu gesto marital,  
 tu cara de padre,  
 tus piernas de amado,  
 tu cutis por teléfono,  
 tu alma perpendicular  
 a la mía,  
 tus codos de justo  
 y un pasaporte en blanco en tu sonrisa

("Salutación angélica", en *Poemas Humanos*)

Este es un poema fechado en 1931, pero en otros posteriores que corresponden a 1937, el uso de la enumeración va invadiendo aun más el texto del poema y éste resulta un juego enumerativo de comienzo a fin. Se observa esto, en los poemas "Traspié entre dos estrellas", "Telúrica y magnética", "El libro de la naturaleza", "Dos niños anhelantes", entre otros. Nada más que con la reiteración uniforme de dos adverbios y el juego de enumeración de 7 parejas de palabras sueltas, la mayor parte homogéneas e incongruentes en 3 casos, Vallejo construye su poema "Yuntas":

Completamente. Además, ¡vida!  
Completamente. Además, muerte!

Completamente. Además, todo!  
Completamente. Además, nada!

Completamente. Además, mundo!  
Completamente. Además, polvo!

Completamente. Además, Dios!  
Completamente. Además, nadie!

Completamente. Además, nunca!  
Completamente. Además, siempre!

Completamente. Además, oro!  
Completamente. Además, humo!

Completamente. Además, lágrimas!  
Completamente. Además, risas!...

Completamente!

Ese mismo juego combinado de la anáfora con la enumeración, se repite muchas veces pero siempre con variantes de gran dominio literario.

Pero lo más característico en Vallejo, supremo artífice de la enumeración caótica en *Poemas Humanos*, (París, 1938) son los dos poemas sin título compuestos con un día de diferencia, en setiembre de 1937. En ellos se afirma su ingenio y su dominio poético volcando en sólo enumeraciones de palabras incongruentes, todo un mundo de poesía angustiada y épica.

Transido, salomónico, decente,  
ululaba; compuesto, caviloso, cadavérico, perjuró,

iba, tornaba, respondía; osaba,  
fatídico, escarlata, irresistible.

En sociedad, en vidrio, en polvo, en hulla,  
marchóse; vaciló, en hablando en oro; fulguró  
volteó, en acatamiento;  
en terciopelo, en llanto, replegóse.

Recordar? Insistir? Ir? Perdonar?

Ceñudo, acabaría  
recostado, áspero, atónito, mural:  
meditaba estamparse, confundirse, fenecer.

Inatacablemente, impunemente,  
negramente, husmeará, comprenderá;  
vestiráse oralmente;  
inciertamente irá, acobardaráse, olvidará.

He aquí el juego enumerativo de adjetivos, verbos de  
uniforme flexión temporal, sustantivos y adverbios.

Pero en el otro poema que sigue el juego es pasible  
de variantes en cuanto al uso uniforme de sustantivos,  
adjetivos, gerundios, adverbios de varia clase y finalmen-  
te, adjetivos sustantivados:

La paz, la abispa, el taco, las vertientes,  
el muerto, los decílitros, el buho,  
los lugares, la tiña, los sarcófagos ,el vaso, las more-  
nas

el desconocimiento, la olla, el monaguillo,  
las gotas, el olvido,  
la potestad, los primos, los arcángeles, la aguja,  
los párrocos, el ébano, el desaire,  
la parte, el tipo, el estupor, el alma...

Dúctil, azafranado, externo, nítido,  
portátil, viejo, trece, ensangrentado,  
fotografiadas, listas, tumefactas,  
conexas, largas, encintadas, pérfidas...

Ardiendo, comparando,  
viviendo, enfureciéndose,  
golpeando, analizando, oyendo, estremeciéndose,  
muriéndose, sosteniéndose, situándose, llorando...

Después, éstos aquí,  
después, encima,  
quizá, mientras, detrás, tanto, tan nunca,



debajo, acaso, lejos,  
siempre, aquello, mañana, cuánto,  
cuánto!...

Lo horrible, lo suntuario, lo lentísimo,  
lo augusto, lo infructuoso,  
lo aciago, lo crispante, lo mojado, lo fatal,  
lo todo, lo purísimo, lo lóbrego,  
lo acerbo, lo satánico, lo táctil, lo profundo...

Hemos llegado a la más alta cifra del dominio verbal en la poesía de Vallejo, arquitecto de formas poéticas inesperadas e insólitas. Gracias al juego enumerativo, Vallejo se liberó de ataduras tradicionales y de andaderas académicas y abrió una nueva etapa en la poesía castellana, como también, gracias en gran parte al culto de la enumeración caótica, Martín Adán inició la renovación en la narrativa literaria del Perú.

### *Martín Adán, auge de la enumeración caótica*

A fines de la tercera década, había sido ya publicada *La Casa de Cartón* (Lima, 1929), de Martín Adán (n. en 1908), el libro que abre una etapa nueva en la prosa peruana de este siglo. Erige Martín Adán la enumeración caótica como un recurso estilístico de primera magnitud. Prescinde del enumerar tradicional, violenta a la prosa de antiguo molde, traduce en signos escritos inquietudes de renovación de lenguaje, y pone hitos fundamentales para la creación literaria posterior. Del caos enumerativo extrae nuevas posibilidades expresivas, en un nervioso estilo lleno de facetas y vibraciones antes desconocidas.

En *La Casa de Cartón*, Martín Adán pergeñó a los dieciocho años, la travesura literaria de una novela-poema, tal vez la aventura intelectual más sugestiva del siglo XX en la literatura peruana. Entrevió la posibilidad de una prosa distinta, en la cual la enumeración caótica y la metáfora conforman estructuralmente el estilo. En ese género intermedio entre poesía y novela era posible, en toda su plenitud sugerente, que surgiera el enumerar heterogéneo y dispar injertado en la prosa desde la planta poética. El enumerar llegó a ser por momentos la única razón de ser del estilo, su consustancial estructura. Casi todo el relato se edificó sobre el enumerar talentoso y

sugestivo. No hubo casi otra alternativa en ese estilo que no ha vuelto a tener par hasta la fecha. Martín Adán salía del poema para llegar a la narración —en esa sola muestra de creación— y retornar más tarde a la poesía, que sigue siendo su refugio actual.

Se da en la prosa de Martín Adán el fenómeno inverso al anotado para los autores anteriormente citados, en quienes la enumeración homogénea era general —en todas sus variedades— y la enumeración de elementos heterogéneos, o sea, la *caótica*, era la excepción. Pero en Martín Adán esta última deviene un rasgo de estilo constante y la base misma de la nueva manera de la prosa. En tanto que la homogénea es relegada a un plano secundario.

Son casi fabulosos el acierto, la facilidad y el talento derrochado por Martín Adán en ese arte de enumerar. Sin orden lógico ni congruente, uno tras otro van surgiendo ejemplos como los siguientes:

una hora insular, celeste, ventosa, abierta, desolada (*La Casa de Cartón*, Lima, 1929, p. 83).

Y estos autos sucios de prisa, de orgullo, de barro (id., p. 30).

La carta de Catita huele a soltería —a incienso, a flores secas, a jabón, a yeso, a botica, a leche—. Soltería emblemática con gafas de concha y un dedo índice tieso (id., p. 80).

De esta suerte, podemos apreciar el uso de la figura literaria en forma aislada. Pero en otros casos surge la enumeración caótica compuesta, como en el siguiente:

Pero todavía es la tarde —una tarde matutina, ingenua de manos frías, con trenzas de poniente, serena y continente como una esposa, pero de una esposa que tuviera los ojos de novia todavía, pero... cuenta Lucho, cuentos de Quevedo, cópulas brutas, maridos súbitos, monjas sorprendidas, inglesas castas... di lo que se te ocurra, juguemos al psicoanálisis, persegamos viejas, hagamos chistes... todo, menos morir (id., p. 67).

Advertimos ya el uso de figuras en sucesión, como también en el ejemplo que viene, en donde la secuencia es complementaria en diversos planos:

La vida de Miss Annie Doll había que remontarla en trineo y en aeroplano, en automóvil y en trasatlántico. Y al fin de ella, Miss Annie Doll era un crío rojizo, amamantado con biberón sanitario. Leche sintética, carne en conserva, alcohol sólido, siete años de Liceo deportivo, renos y ardillas, viajes a China, colecciones de arqueología en una maleta de Manchester, en que cabe la civilización entera, tabletas de aspirina, olor de aserrín de los comedores de hotel, olor de humo en alta mar, a bordo... ¡en cuánto hace pensar, gringa fotófoba, gringa fotógrafa, que vives en una pensión que es un edificio descomunal con su tercer piso de tablas grises, con sus tristezas de estación de ferrocarril y de gallinero! Gringa, camino de resolana que lleva a la tundra, a Vladivostok, a Montreal, al Polo, a escuelas científicas blancas de invierno perpetuo, a cualquier parte... (id., p. 3).

A veces la enumeración se entremezcla singularmente con la metáfora y la comparación:

Ahora el sol mastica jalde una cumbre serrana y una huaca, una mambla amarilla como el mismo sol. Y tú no quieres que sea verano, sino invierno de vacaciones, chiquito y débil, sin colegio y sin calor (id., p. 22).

En otros pasajes las enumeraciones —siempre caóticas— se entrelazan concatenadas:

Beatas que huelen a sol y sereno, a humedad de toallas olvidadas detrás de la bañera, a elixires, a colirios, a diablo; a esponja, a ese olor hueco y seco de la piedra pómez usada, entintada, enjabonada... Beatas que huelen a ropa sucia, a estrellas, a piel de gato, a aceite de lámparas, a esperma... Beatas que huelen a yerba mala, a oscuridad, a letanía, a flores de muerto... Mantos lacios, zapatillas metálicas... (id., p. 25).

La enumeración caótica llega a confundirse a veces con la tradicional descripción, pero abreviándola e intensificándola, con perspectivas de sugerencia mayor:

Este era un inglés que pescaba con caña. En una cara larga de terracota, la nariz gruesa y alta; abajo, una boca de fraile inmóvil y sumida, con los labios dentro; y un sombrero Catacaos purísimo; y una ma-

no afeitada; y una caña larga, larga... y la tentación de empujarlo y el Catacaos flotando y la caña clavada como un mástil en la arena del fondo... (id., p. 29).

Se produce también el fenómeno de la enumeración caótica en contrapunto, como en aquel pasaje en que Martín Adán compara a Annie Doll "gringa medio loca" con un árbol, el jacarandá, "que echa flores moradas":

Tú eres una cosa larga, nervuda, roja, movilísima, que lleva una Kodak al costado y hace preguntas de sabiduría, de inutilidad, de insensatez... un jacarandá es un árbol solemne, anticuado, confidencial, expresivo, huachafo, recordador, tío. Tú casi una mujer; un jacarandá casi un hombre... Y el jacarandá que está en la calle es el que yo digo que es la gringa, no sé si es un jacarandá que es la gringa o si la gringa que es un jacarandá... Quizá el jacarandá de la calle Mott es joven o viejo a la vez, como la gringa —larguirucho, casi calato del todo, con un solo brazo foliado, con un muñón de flores violadas, libre, que parece haberlo echado al aire (id., pp. 31-32).

En otros pasajes las enumeraciones aparecen aflorantes o sumersas en frases neutras:

En el tranvía. Las siete y media de la mañana. Un asomo de sol bajo las cortinillas bajas. Humo de tabaco. Una vieja erecta. Dos curas mal afeitados. Dos horteras. Cuatro mecanógrafas con el regazo lleno de cuadernos. Un colegial —yo otro colegial— Ramón. Huele a cama y creso. El color del sol se posa en los cristales... Súbito exceso de pasajeros. Una vieja siniestra con la piel de crespón... Ramón colgado de una puerta... Los arrabales de Lima. La policía... (id., p. 34).

### *El eco del uso enumerativo caótico*

Otro poeta de la misma época que produce bajo el mismo signo literario, Xavier Abril (n. 1906) creó una suerte de relato-poema que hace "pendant" con la novela-poema de Martín Adán. Incluye Abril recursos semejantes en su fino y olvidado libro *Hollywood* (Madrid, Ediciones Ulises, 1931). Matizando esos relatos, entra la



enumeración caótica como es de verse en los ejemplos que van transcritos:

Adolfo Menjou es un hipócrita. Su bigote es un pedazo de invierno, de hongo triste, de entierro ("Prosas para una dama de Europa", p. 34).

La secretaria, una mujer —edad sin marido— con anteojos redondos, protestantes, y tras de los anteojos como es del caso: ojos feos, mostacillas, gatos, defunciones (p. 34).

Sus modales, un tanto guantes, miméticos, entre papeles, delicuescentes, libidinosos, casi de ángel, casi ala, casi nada (p. 36).

El canario sabe cosas secretas de Odette. Lo sabe en pico y ojo, en canto, en amarillo, en rubor, en colorado ("poemas turistas", p. 76).

Algún impacto han hecho en Abril la lectura de la prosa de los escritores franceses de la época (Breton, Cendrars, etc.), y también la de Martín Adán, compañero generacional.

Mas el específico peso poético del caos enumerativo se evidencia en la sucesión de imágenes, en donde la enumeración se multiplica como en juego de espejos prismáticos para alcanzar la virtud poemática, mientras se diluye el rigor narrativo en un complejo que cambia así de naturaleza al adquirir, pese a la forma prosística, calidad poética de imágenes aisladas.

Baty, cintura de mar, ola de caricia... Baty, auro-  
ra en los puertos. En Harrogate, Baty, cocktail vera-  
neante. Sus ojos arco iris. Canta su cuerpo en el cielo.  
Baty, sueño, sueño, sueño. Sueño en las algas decora-  
tivas. Baty, alegría para los habitantes del coral. Baty,  
agua para sus manos en la música del día. Baty, sue-  
ño para los ángeles. Baty, Pascua y verde lejano. Baty,  
cuerpo de mar y cielo. En sus párpados, orilla azul, bos-  
quecito, mar, flor sueño. Baty, cejas de Japón marino  
en brillo de cinema. Baty, nariz junto a la niebla y  
frente a las costas escandinavas. Baty, ojos por donde  
el mar se ha colmado en la noche. Baty, recuerdo de  
pintura en filo de uñas, de paisajes... Baty, cuerpo  
oriental que viene de la media luna, de las noches al-  
tas y más allá del cielo, del canto y de las pestañas.

Baty, taldito de sol y de colores sobre la cabeza ("Poe-  
mas turistas", pp. 74-75).

Pero ya, con todo esto, Xavier Abril ha salido de la prosa y ha ingresado en el terreno propio de la poesía. La efusión lírica ha traicionado el arte de narrar. Se trata de un poema, no de un relato. La enumeración misma lo ha dislocado en imágenes. Se ha realizado el milagro poemático y ha quedado postergada la narración. En cambio, en Martín Adán, pese al caos enumerativo, se ha mantenido el creador en el terreno narrativo, aunque con esfuerzo supremo de artista y de artesano del idioma.

### *El relato ágil de José Diez Canseco.*

Por la misma época en que Martín Adán publicó su novela-poema, por los años treinta, otro escritor de volumen hacía su entrada en la narrativa peruana: José Diez Canseco (1904-1949). Ligeramente mayor que el anterior, lució Diez Canseco excelentes dotes de narrador, sobre todo en el cuento. En sus *Estampas mulatas* (Lima, 1951) es notoria la predilección por la enumeración caótica, en finos trazos del ambiente limeño:

Empezaron a circular los autos con devotas parlanchinas. Misa de Santo Domingo. Cocteles del "Palais". Piropos desde "Guillón". Ociosos en la "tabaquería Benavides", las trazas presumidas de acicalados niños tarambanas. Las cantinas —contravención legal— reventaban de órdenes sibaritas ("El Kilómetro 83", p. 59).

Santa María de las Mercedes. Pías campanas y murga militar. Patrona de las Armas peruleras. Dignos plácemes rutilantes de dignatarios reposados. Eso, en las mañanas. Más tarde, la gresca alegre de los zambos. Regocijos en galpones. Comercio de vivanderas. Villanesca burla de las camorras y jaranas. Piscos pisqueños patrioterros. En la mañana, oro de sol en las bayonetas católicas. En la tarde, sol de sangre en las navajas de los pollones altaneros ("El Kilómetro 83", p. 64).

En otro cuento de ambiente más provincial, la enumeración se adiciona con el reiterante demostrativo:

¿Don Santos? sí, hombre, sí; Santos Rivas, *ése* del

incendio de Molino Grande; ése de la muerte de don Eustaquio Santisteban, el hermano de don Ramón; ése de la mujer del doctor Jiménez, después de la fiesta del 28; ése del tren a Recuay; ése del duelo con don Miguel Paúcar y del festejo con tanta y tanta botella de pisco; ése de ... ¿Quién se va a acordar de todos esos líos? ("Jijuna", p. 94).

En el cuadro ambiental andino, que también abarcó Diez Canseco, surge igualmente insinuante la misma figura:

Nohecita serrana, olorosa a campo, perfumada de luna. Nohecita serrana, poblada de rumores pequeños, con clara dulzura de estrellas. Tierna calandria parlanchina que hace más hondo el silencio y punza de nostalgia la inquietud de los vagabundos y la melancólica paciencia de los indios. Nohecita serrana, de mi sierra del Perú, qué sabrosa eres... ("Gaína que come güebo"), p. 137).

Finalmente, también surge el mismo recurso aunque ya no caótico sino homogéneo, para delinear el ambiente mariner, en el barco o dentro de la circunstancia del viaje a otras latitudes:

Luego preguntas, largas preguntas sobre los viajes del Gaviota. Este contó líos y baraúndas. Aventuras con mujeres, *Calores* de Centro América. *Fríos* de la alta Europa. Todo de España. Toda la historia del trabajo a bordo. Los *tedios* de la navegación, las *alegrías* del arribo ("El Gaviota", p. 35).

Mares escandinavos. Mares de los trópicos parleros. Costas azules de contornos vagos entre las nieblecitas vagabundas. Puertos sombríos de vahos petroleros. Cisco de Cardiff. Ácidos y sales de los rígidos cueros argentinos. Monstruo acidalio de la mar enferma en períodos femeninos. Selvas espesas de Centro América. Puertos aromados de té y sándalo: Ceilán, Saigón. Todos los olores de todas las latitudes en las narices absortas de los hombres sabuesos. Modorras espesas de los mulatos jamaicanos. Toda la gama del hedor humano en la pituitaria del chalaco aventurero ("El Gaviota", p. 28).

*Distintos apuntes en otros autores.*

Podríamos afirmar que con estos autores, Martín Adán y Diez Canseco, llega a su máxima intensidad en la prosa el uso del rasgo de estilo que venimos estudiando. Una figura significativa surgida en años posteriores es la de Ciro Alegría (1909-1967) novelista de gran envergadura, talento creador excepcional dentro de las letras continentales. De su obra máxima, *El mundo es ancho y ajeno* (Santiago de Chile, 1941) son estos ejemplos de enumeración de forma tradicional:

...la coca es buena para el hombre, para la sed, para la fatiga, para el calor, para el frío, para el dolor, para la alegría; para todo es buena,... el Callejón de Huaylas: denso de valles, de faldas, de haciendas, de ciudades, de pueblos, de caseríos, de indios.

Mi mamita Pascuala les daba a todos, seyan viejos, seyan jóvenes, seyan varones o chinas.

Pero también se pueden hallar en esas páginas enumeraciones de más valor expresivo, un tanto aventuradas y menos homogéneas y ordenadas:

...tenía el cuerpo nudoso y cetrino como el *lloque*; porque era un poco vegetal, un poco hombre, un poco piedra...

Marchaba hacia el sur, contra el viento, contra el destino.

Los cuchillos ya no brillaban, Chorreaban sangre como lenguas de puma. Sangre había en el suelo, en los ponchos, en los cuerpos, en las cosas.

Otras inquietudes comienzan a penetrar en la narrativa peruana y nuevos y distintos recursos constituyen la prosa y lo que llamaríamos "la voluntad arquitectónica" de la narrativa. El modelo del cuento y la novela norteamericanos se hace patente en cuanto al tratamiento de las situaciones humanas y del ambiente regional. Invaden la arena literaria nuevas generaciones literarias de autores nacidos en la década del veinte o después.

*El uso de la figura enumerativa en narradores posteriores*

Son reveladoras del nuevo criterio imperante en esta nueva etapa las enumeraciones ya simples, homogéneas,



sin carga poética, pero de recia y auténtica virtud expresiva. De este jaez son las que brinda en sus cuentos Carlos E. Zavaleta (n. 1928):

Escuchó los sonos varoniles, agudos, luminosos y vibrantes, y bañóse en el rumor de la marcha y los aplausos (*La batalla*, Lima, 1954, p. 8).

En todo caso, se dijeron que volvería adonde ellas, testigo ya de la ira del cóndor, del fulgor del sol y de la dulce música de un huayno que añoraba la vida soterrada (*La batalla*, p. 14).

Ahí estaban sus garras libres, su pico rojo, un coágulo o una flor de sangre, y ahí estaba el charco maldito o crecido, lamido y besado por los perros (*La batalla*, p. 24).

En esta nueva actitud preocupa más la objetividad, la plasticidad del cuadro ambiental o de las figuras presentadas. Lo que ellas son, cómo se muestran y conducen y no tanto lo que el narrador puede pensar o imaginarse de ellas. Este neorrealismo de nuevo cuño, esta "nueva objetividad" exige la prescindencia del subjetivismo narrativo, la alienación del narrador, el alejamiento del autor que todo lo hace. Los personajes tienden a revelarse por sí mismos. Así lo vemos en los ejemplos siguientes:

Llegó al punto un rostro de arrugas, el de su mujer, anciana de blanca cabeza pequeñita y de color bronceado por la profusión de pecas. Los párpados caídos y henchidos como bolsas mal llenas de aire, esa nariz cansada de oler miserias y rara vez fragancias, y aquellas dos líneas de sus labios que alguna vez besaron con deseo (Carlos E. Zavaleta, "El Cínico", Lima, 1949, p. 2).

\* \* \*

Otros narradores como Julió Ramón Ribeyro (n. 1929) continúan en la misma línea:

Las beatas, los noctámbulos, los canillitas descalzos, todas las secreciones del alba comenzaban a dispersarse por la ciudad (*Los Gallinazos sin plumas*, p. 30).

Pero además Ribeyro intenta el contrapunto enumerativo entre lo interior y lo exterior, lo objetivo y lo

subjetivo, como se ve en los ejemplos que siguen. Así aparece una conquista particular de la nueva narrativa:

Todo comenzó a medio día en la picantería "El Misti", ¿No quiere un cigarrillo? Pero miento, la cosa comenzó antes, por la mañana... aquí tiene fuego... a las diez de la mañana, en la esquina de mi casa... yo tomaba un pisco donde "el gordo" mientras le daba vueltas en la cabeza a un proyecto (Julio Ramón Ribeyro, *Cuentos de circunstancias*, Lima, 1960, "Explicaciones a un cabo de Servicio", p. 43).

Sus funciones de capataz eran, sin embargo, muy limitadas, pues pasaba la mayor parte del día encerrado en la barraca muriéndose de frío, lanzando carajos contra los indios, extrañando a su mujer que residía en Lima y reviviendo las figuras de algunos periódicos viejos que ya conocía (Julio Ramón Ribeyro, *Crónica de San Gabriel*, Lima, 1960, p. 75).

La misma objetividad es patente en esta enumeración de Enrique Congrains Martín (n. 1932):

Una nube de polvo rojo se hizo columna allí donde acababa de despertar otro de los locos, y una urgencia vertical, ácida y corrosiva apelotonó sus músculos (Enrique Congrains Martín, *No una sino muchas muertes*, Lima, 1960, p. 165).

La objetividad del relato no condice con la elaboración subjetivista que la enumeración caótica supone. La exigencia del neorrealismo hace que se relegue un tanto aquello que no es homogéneo y veraz o que entrañe apreciación personal del narrador. Lo vemos muy claro en Eleodoro Vargas Vicuña (n. 1924) y en Carlos Thorne (n. 1924) para no seguir ejemplificando indefinidamente.

La tía María estaba allí. Estaba su esqueleto, su ropa, de la tía María, sus zapatos de hule, intactitos; sus cabellos frescos. Sus huesos, su humedad, sus límites. Su podredumbre reseca. Su tierra, su silencio, su alma (E. Vargas Vicuña, "El traslado", en *Nahuin*, Lima, Ed. Jueves, 1953, p. 20).

Los choclos se desgranaban en lágrimas. Una sombra los apretaba, los ahogaba, los iba tendiendo, poniendo al suelo como cal ("El tiempo de los Molinos", en *Nahuin*, p. 83).

La *noche* crece como *fruto de paz*, pero es siempre la noche de una *ciudad* que teme al *hastío* y cuyos *habitantes* trasnochaban poco, van apenas a los cines y a los cafés y saben que el *sueño* no es una forma de olvido, sino una tregua en la lucha por sobrevivir entre el *miedo*, y las *codicias de la carne*, el *hambre*, la *ambición* y el *odio* (Carlos Thorne, "Ciudad ocupada", en *Los días fáciles*, Lima, 1959). (Lo subrayado es nuestro).

\* \* \*

Cabe también que ejemplifiquemos con dos grandes figuras contemporáneas de la narrativa peruana: José María Arguedas y Mario Vargas Llosa. A pesar de las diferencias de concepción de la prosa que median entre ellos, acaso pudiera ser un rasgo común la ausencia de la enumeración caótica. El narrador ya no requiere de ese artificio o recurso de tipo poético. Lo ganan otras preocupaciones técnicas propias del arte de narrar actual. El enumerar es en ellos simple o compleja anotación de lo homogéneo, como se aprecia en estos párrafos:

¿Comunismo? Ahistá, patrón: tú comunista si Rendón mata ingeniero; Rendón también comunista; Señores orrantías, San Isidro nada comunistas; hombres comiendo con chanchos en "Montón", en todo barriada, cuando sale pedir, gritando, comidita ¡Ahistá comunista! ¡Cuando hacer choza en arenal de nadies para encontrar sombrita! Yo andando, patrón, barriada en barriada; yendo Huancayo. ¡Allí bien, patrón! ¡Allí a indio no carajea nadies! Es respeto Patrón, yo, ningún huérfano, sabiendo claro de comunismo. Ingeniero sabe. Con su boca, con su dedo dice: ¡comunista! Y ahí no más, le meten golpe y bala, según. El sabe. Yo..., patrón verdadero, comunero soy Rezo en iglesia; Dios rabiará; condenará a hombre que para matar bien a miles primero pierde alma. Cuando hay alma, respeto hay. Cuando diablo como alma de hombre, entonces ese pues grita: "¡comunista!", rabiando contra huérfano; rabiando contra mujer con hijo, sin comidita, que llora en calle, en iglesia, en cuevas, que chavetero, hermano de orrantías, abusa... ¡Dios! ¡Dios! (J. M. Arguedas, *Todas las sangres*, Buenos Aires, Ed. Losada, 1965, p. 160).

La enumeración se inserta en el lenguaje coloquial, en el castellano restringido de un quechua hablante, en la expresión elemental de un campesino. En tanto, en la prosa de Vargas Llosa la enumeración homogénea cobra vida sobre todo en el habla evocativa o en el relato llano que transcribe también, con fidelidad artísticamente lograda, el coloquio:

Pero dónde anda ahora, el caño parece girar en redondo y navega casi a oscuras, el bosque es espeso, el sol y el aire entran apenas, huele a madera podrida, a fango y además tanto murciélago, le duelen los brazos, tiene ronca la garganta de espantarlos, una semanita más. Ni para atrás ni para adelante, ni como retroceder al Marañón ni como llegar al Santiago, —la corriente lo lleva a su antojo, el cuerpo no da de fatiga, para colmo llueve, día y noche llueve. Pero al fin termina el caño y aparece una laguna, una cocha pequeñita con chambiras pura espuma en las orillas, el cielo está oscureciendo. Duerme en una isla, al despertar mastica unas yerbas amargas, sigue viaje y sólo dos días más tarde mata a palazos una sachavaca flaquita, come carne medio cruda, los músculos ya no pueden ni mover la pértiga, los mosquitos lo han picado a sus anchas, la piel arde y tiene las piernas como el capitán Quiroga, ese que contaba el cabo, qué sería de él, ¿los urakisas lo soltarían?, estaban furiosos, ¿de repente lo matarían? Quizá hubiera sido mejor volver no más a la Guarnición de Borja, preferible ser soldado que cadáver, triste morir de hambre o de fiebres en el monte, Adrián Nieves. Está de barriga en la balsa y así una punta de días y cuando se termina el caño y sale a una cocha enorme, qué cosa tan grande que parece el Lago, qué cosa, ¿el Lago Rimache?, no ha podido subir tanto, imposible, y en el centro está la isla y en lo alto del barranco hay una pared de lupunas (Mario Vargas Llosa, *La Casa Verde*, Barcelona, Seix y Barral, 1966, p. 105).

Un nuevo sentido de la prosa se resuelve en la sobria y directa manera, de presentar las cosas tales como son en su pura verdad, en su “ser así —y no de otra manera”, como diría Volkening, para expresar los fenómenos en su prístina realidad, eludiendo forzadas asociaciones de imágenes o ideas, metáforas complicadas o lirismos envolventes.



### *La enumeración en la poesía reciente*

En las décadas siguientes, nuevas generaciones poéticas del Perú han revelado figuras significativas. Mencionamos nombres importantes que destacan del conjunto muy nutrido de poetas de alta estirpe literaria: Washington Delgado (n. 1927), Javier Sologuren (n. 1922), Carlos Germán Belli (n. 1927), Alejandro Romualdo (n. 1926) y Arturo Corcuera (n. 1935).

En el núcleo más temprano de su poesía (en *Formas de la ausencia*, Lima, 1955, que incluye *El extranjero* y en *Días del corazón* Lima, 1957 y aún en *Para vivir mañana*, 1959), Washington Delgado cultiva igualmente con acusada originalidad la enumeración poética.

Aparte del uso frecuente de la anáfora tradicional, es de uso habitual un complejo "caoticismo" múltiple de verbos y nombres sustantivos y adjetivos:

Cubro mis ojos  
con sombras de agua, de miedo.  
Con recuerdos, con sueños,  
con noches, con silencios,  
con nada.

Quiebro mi carne,  
mis huesos,  
hablo en voz alta,  
me duermo,  
camino bajo el cielo,  
crezco,  
cojo ríos, estrellas,  
me quemo,  
para no ver el sitio  
vacío de tu cuerpo

(*Un mundo dividido*, Lima, ed. Casa de la Cultura del Perú, 1970, pp. 16 y 17. Citamos en lo sucesivo por esta edición).

El *todo* integrador del conjunto se da también en Delgado, pero complementado con un *nada* contrastante que acrece la angustiosa incertidumbre del pensamiento poético:

apesar de las sombras,  
de las palabras, de los sueños  
que estuvieron cubriéndote.

Todo, todo te impide  
destruir  
estas formas del frío  
y del silencio,  
este peso inviolable  
de metales y flores  
nutrido por tu ausencia  
y nada puede devolverte  
al espacio concreto

Otra forma enumerativa caótica es la que llamaríamos “concéntrica”:

Tu nombre es lluvia, sol,  
sombra, azucena, tiempo  
y esa leve materia  
—aire delgado, aroma—  
que aprisiono en el alma.

Se anota en el ejemplo antecedente que una serie (lluvia, sol, sombra, azucena, tiempo) recibe e incorpora a su materia (aire delgado, aroma) otra serie distinta.

Sucede igual fenómeno en estos ejemplos:

Este polvo  
dorado, estos escombros  
dulces —fulgor,  
sonido, huella—  
de un mundo no vivido  
a tus pasos preceden,

mírame, tócame, destrócame  
mi corazón es tu corazón  
tocado, amado, acariciado  
en la vigilia en el sueño en la vida  
en la alegría en el delirio

(p. 100).

\* \* \*

En la poesía de Javier Sologuren ha sido ya señalado como recurso característico el uso de la enumeración caótica. Luis Hernán Ramírez (en *Estilo y poesía de Javier Sologuren*, Lima, Ediciones de la Biblioteca Universitaria, 1967) lo advierte en las tempranas poesías de Sologuren que corresponden a *Dédalo dormido* (1947) don-

de "aparece el caotismo (sic. ¿caoticismo?) como un rasgo impresionante de su estilo".

(busco) errante luz blanca bajo el vacío cielo,  
pequeño reloj que solo fuera una lágrima,  
hora en que todo ser es una pálida violeta,  
estatua de pronto arrastrada por la música  
en un ramo de tinieblas y nevadas agujas.

("Reloj de sombra" p. 53)

(Nada sino un hombro, una paloma frágil,  
una espumosa lejanía, una seda que ahogo,  
este tibio alimento pegado a nuestros labios,  
con unos dedos entreabiertos)

("Reloj de sombra", pp. 53-59)

Más adelante anota Ramírez en el fragmento del poema "La visita del mar" (p. 51) cómo una "aparente seriación reúne elementos heterogéneos" (cuerpo, sombra, hojas, olas, párpados):

Son un *cuerpo* que huye, sombra que madura,  
con un murmullo de *hojas* en tu mirada  
igual al medio día cruel y esplendoroso:  
mar, *ola* perdida, *párpados* de nieve,  
casto sonámbulo entre materias corrompidas,  
*ola* sedosa en que tristemente espejeo.

("La visita del mar" p. 51).

En otro poema de Sologuren se puede advertir la mezcla de cosas materiales con abstracciones y la confusión deliberada de elementos provenientes de lo real y de lo mental:

Tejido con las llamas de un desastre irresistible,  
atrozmente vuelto hacia la destrucción y la música,  
gritando bajo el límite de los golpes oceánicos,  
el huevo veloz de los cielos llenándose de sombra.  
Ramos de nieve en la espalda, pie de luz en la cabeza,  
crecimiento súbito de las cosas que apenas se adivi-  
nan,  
saciado pecho con la huella que cabalga en lo invis-  
ble.  
Perecer con el permiso de una bondad que no se ex-  
tingue.  
Ya no ser sino el minuto vibrante, el traspaso del  
cielo,

Canto de vida rápida, intensa mano de lo nuestro, desnuda.  
Hallarse vivo, despierto en el espacio sensible de una oreja

(*Dédalo dormido*, p. 59)

Se ha señalado igualmente en Sologuren "la integración del conjunto enumerativo en la palabra *todo*", que resume la serie:

Río que corre a tus pies, *fuelle* que te alza en el cielo,  
rayos que te tocan fulgurantes y súbitos, *tiernos animales*  
que se tienden sobre la huella de tus pasos,  
*flores y estrellas*  
que sueñan bajo tu cabellera con los ojos intensamente abiertos,  
*crystal* donde la noche se hunde hasta ser un lecho de fuego,  
*compás* preciso de la música que se cierra enteramente en su alma:  
*todo* eso soy para buscarte y soy un mendigo también secretamente

("Dama recóndita" en *Dédalo dormido*, p. 58)

Sologuren, por último, ha revelado una forma original de enumeración inmersa en el texto de un rondel, de los más bellos que existen en la poesía hispanoamericana:

La inquieta fronda rubia de tu pelo  
hace de mí un raptor;  
hace de mí un gorrión  
la derramada taza de tu pelo.

La colina irisada de tu pecho  
hace de mí un pintor;  
hace de mí un alción  
la levantada ola de tu pecho.

Rebaño tibio bajo el sol tu cuerpo  
hace de mí un pastor;  
hace de mí un halcón  
el apretado blanco de tu cuerpo.

("Toast", de Varia IV, en *Vida continua*, Lima, La Rama florida, 1966).



Los elementos “raptor”, “gorrión”, “pintor”, “alción”, “pastor”, “halcón”, presentan un juego característico de alternancia seriada entre condición humana (raptor, pintor, pastor) y atribuciones ornitológicas de varia especie (gorrión, alción, halcón). La enumeración ha dejado así de constituir un juego espontáneo de simple valor fonético y de elemental fuerza semántica, para convertirse en un juego sistemático en el cual opera un circuito cerrado entre elementos animados del hombre y la naturaleza, hombre y pájaro, contraponiéndose los atributos de violencia y paz (el halcón frente al pastor, el alción frente al pintor, el raptor frente al gorrión) y que vendrían a ser, a su vez, las simbolizaciones de lo erótico y de lo sexual, lo amoroso sublimado y lo amoroso instintivo.

\* \* \*

La voz poética de Carlos Germán Belli se rompe en facetas múltiples de vidriadas imágenes. Conforman esas facetas enumeraciones caóticas en conjuntos violentos de confluientes enunciados. Ese proceso de imbricaciones verbales se aprecia nítidamente en el poema “Las fórmulas” (*El pie sobre el cuello*, Ed. Alfa, Montevideo, 1967, p. 21 - 22):

Una esponjosa tarta a la vuelta de un camino  
 un pastel de piedras preciosas en cada una de  
 las cinco claras de huevo  
 una tableta con una tromba y en la cima un  
 circo  
 una tableta atravesada por una flecha en el  
 seno de uno de sus miligramos  
 un pastel que haga el papel de rey entre los  
 demás alimentos  
 una giratoria tableta contra las molestias  
 tenaces de la quietud  
 una tableta que cambie de colores en el momento  
 de cruzar la garganta de su dueño  
 una torta para después del acto sexual de  
 dos animales  
 una torta para conmemorar el nacimiento de  
 un vegetal  
 una torta de bodas  
 una torta con trombas de jarabe

de las que brotan otras tortas con trombas  
 de jarabe  
 una tableta cubierta por una esfera de reloj  
 una tableta con un salvavidas  
 una tarta con la forma de un cuerpo de mujer  
 realizada según la fórmula siguiente:  
 varias tazas de miel de abeja  
 1 cucharadita de canela fina  
 y hojaldradas capas de perfecta mermelada  
 una tableta cuya composición química caducó  
 el 30 de setiembre de 1955  
 un pastel de caminos para seguir  
 un pastel con espejismo en las claras de  
 huevo  
 una torta con forma de antigua embarcación  
 romana sobre un trípode en la noche  
 una tableta de pastaflora deritiéndose entre  
 zumbidos de trompos gigantes  
 una tableta que libere las uniones químicas  
 en el momento de cruzar el arco de  
 la garganta  
 unas tabletas en el firmamento como quietas  
 pasarelas para mi travesía  
 una tableta con alas de halcón en los bordes.

Dominan en el poema palabras madres en fluencia homogénea (tartas, tabletas, pasteles, tortas) que agrupan a su vez determinadas y heterogéneas enumeraciones de imágenes correspondientes a un mundo surrealista. Este arte de complejidad y de inesperado impacto subconsciente se construye con el material enumerativo más extraño. En otros poetas habíamos ya advertido la tendencia metafísica del juego enumerativo, mas ahora tenemos el logrado caos mediante imágenes correspondientes a un mundo situado más allá de los niveles de la lógica o la conciencia.

\* \* \*

Alejandro Romualdo (n. 1926) nutre la sustancia de su poesía con el llamado social, emergente de los grandes problemas del mundo actual, el *Cuarto mundo* como dice el título de su último libro (Buenos Aires, Losada, 1972).

Repudia el barroquismo de las imágenes conceptuales y plantea en sus poemas "lo que brilla por presente",

la carne y el espíritu de la época que vivimos, sin evasiones a los mundos metafísicos o a los sueños surrealistas.

En el poema “Fantasma todo” el recurrir de la vida se enhebra y ata a la realidad vital:

el hilo que pasa  
que aprieta y amarra  
los tiempos  
los espacios puros  
las agujas de vidrio que somos  
los astros que se hacen humo polvo y destello  
la nieve encendida que pasa  
la ceniza y el ave  
los girasoles y las órbitas  
las cosas amadas en su relámpago  
el perfume y la flor que no existe  
el anzuelo que arrojo al firmamento  
el puente volado  
y otra vez el hilo

La enumeración en sus dos formas fundamentales juega un papel decisivo. Es homogénea en un primer momento (para... aprieta... y amarra) para desbocarse en seguida en una afluencia caótica y sustantival (agujas de vidrio, astros, nieve, ceniza, ave, girasoles, órbitas, cosas amadas, perfume, anzuelo y el puente volado) pero para retomar nuevamente el hilo. El caos no se pierde en el vacío sino se resuelve en una voluntad de orden que restablece el equilibrio roto. En otro ejemplo del mismo poema el proceso es semejante y más claro:

Perfume desbocado  
viento deshojado  
caballo desprendido de los árboles  
océano enloquecido  
cabellera espantada  
leopardo controlado por la luna:  
tan sólo busco  
el hilo que amarra  
el río y la corriente  
el llanto y la tristeza  
las estaciones y los siglos.

Elementos dispares de la naturaleza se esparcen en imágenes dislocadas (perfume, viento, caballo, océano, cabellera, leopardo) para controlar el frenesí poético con

“el hilo que amarra” y concluir en la enumeración homogénea y lineal (el río y la corriente, el llanto y la tristeza, las estaciones y los siglos).

He aquí el caso específico de una poesía concreta que tiende a volver del caos al orden, del disloque a la remansada ordenación natural y primigenia.

\* \* \*

Finalmente, en uno de los más recientes creadores, en Arturo Corcuera, observamos otro tipo de enumeración caótica, la burlesca o la irónica:

chatarra y viruta y gualdrapa,  
máquinas o árboles, deshechos  
en tasajos como rasgada res  
en el desolladero, la sed hasta  
el cogote, los músculos al palo,  
abarrotaos, gachos, jorobados  
de carga, con la lengua al ombligo  
de corbata, con los bronquios  
afuera, segregados *vamos* por lana  
y *regresamos* en pelotas bajo  
la lluvia, *somos* los paraguas,  
los guardarropas, los taparrabos,  
los abrelatas, los cierrapuertas,  
los radiadores, las manizuelas,  
los sacatrapos, los cojinetes,  
los guardabarros, los parachoques,  
los linotipos, los tenedores,  
los calcetines, las bacinicas,  
los ascensores, las cremalleras,  
los neumáticos de los señores,  
los no nacidos *somos*, los don nadie  
que lo *hacemos* todo y no *tenemos*  
nada: los don nada, ya ni *somos*,  
una piltrafa ser y no probar, toser,  
comer o no, comerse la incertidumbre  
de siempre, sólo el eco responde  
desde el cóncavo estómago, nadie  
escucha lo que nos callamos, sólo  
tú nos das la mano viento cuando  
aventamos el grano, los señores  
se olvidaron de nosotros, orondos  
transitaron por el bosque sin pensar



en los brazos que lo edificaron,  
se sentaron al banquete cómodos  
sobre nuestros lomos, desportillados,  
a rastras, proscritos, a mansalva,  
aquí en el aire, malparimos en serie  
sirvientes para los amos, aquí  
al sereno, al cielo raso, carachosos  
nuestros críos juegan a la ronda  
mientras el lobo rondando está:

—¿Lobo estás?

—Me estoy atornillando los carrillos.

—¿Lobo estás?

—Me estoy  
engullendo  
al siervo.

(A. Corcuera, *Poesía de clase*, Lima, La Rama  
Dorada, 1968, p. 39)

Como advertíamos también en Vallejo, todo el poema de Corcuera —que no es único en su especie— está construido sobre varias secuencias de enumeraciones caóticas, pero con la diferencia de que en este joven autor la nota dominante es el humor. Los elementos inverosímiles destinados a la crítica de un mundo social circundante, son acentuados gracias al humor. Bien ha dicho Hugo Friedrich que “el humor desgarrar el cielo y pone al descubierto el inmenso mar del vacío”. En este caso se pone en evidencia una sociedad absurda y un orden social injusto. La poesía —en este ejemplo de enumeración— se ha vuelto conceptual y crítica, alternando series de nombres con series de verbos, esto es, objetos (chatarra, viruta, gualdrapa, etc.) con acciones (vamos, regresamos, somos, etc.) y nuevamente nombres (paraugas, guardabarros, taparrabos, etc.) con verbos (hacemos, tenemos, etc. . . probar, toser, comer, etc.).

Se trata de un complejo enumerativo que, en su conjunto, crea una sucesión de imágenes corrosivas e irónicas, de fuerte contenido desmitificador gracias a la tensión expresiva lograda.

### *Acercamiento a una explicación final*

La enumeración caótica —agrupamiento de morfemas heteróclitos o contradictorios— tiene, sin duda, raíz

y esencia poéticas. Persigue lograr una desconcertante asociación de lo inesperado y sorpresivo, una ruptura de la rígida secuencia de la lógica y del orden semántico, lo cual es más hacedero y propio de la poesía que de la prosa. Por alguna razón de peso, Leo Spitzer y otros estudiosos sólo se ocuparon de este rasgo de estilo en poetas como Whitman o Darío o Neruda, y no lo estudiaron en prosadores. Sin embargo, ha anotado el propio Spitzer que la enumeración caótica existió también en el Rabelais de *Gargantúa y Pantagruel*, en el Balzac de *Cuentos droláticos*. Debe repararse entonces en la índole de tales obras, en donde conjugan ingenio e ironía, sátira y divertimento. Son obras de caprichoso juego literario, de cierto barroquismo crítico (que nos recuerda a Quevedo), en cuya prosa caben y prosperan excepcionales recursos poéticos. Semejante excepción encontramos en la literatura peruana con las obras en prosa de Martín Adán, Xavier Abril y José Diez Canseco, escritores que usando ingenio, juego, picardía, sátira, lograron romper el hielo de la por lo general yerta narrativa anterior, y promovieron así una nueva etapa literaria, una renovación sustancial de la prosa.

Los ejemplos glosados a todo lo largo de este estudio, permiten inducir que la enumeración caótica se adapta a todas las modalidades de la inspiración poética, a todas las facetas de la creación literaria, sin excluir las formas narrativas, para las cuales sin embargo cabe hacer alguna salvedad.

Dentro de la prosa narrativa —en lo relacionado con la presencia del rasgo de estilo enumerativo caótico— podríamos trazar una línea parabólica que muestra sus más altos puntos en Martín Adán, Xavier Abril y José Diez Canseco y sigue luego una línea descendente brusca, pues en tiempos más recientes aquel rasgo deja de ser cultivado al incorporarse a la ficción narrativa otros recursos de más acusada eficacia en el proceso de su renovación.

En cambio, al observarse el fenómeno poético hasta nuestros días, debiéramos trazar, en vez de la parábola, una línea ascendente que llega hasta Vallejo y que con ligeras fluctuaciones tiende a elevarse más con nuevos logros de combinación e ingenio.

La razón de esta divergencia entre narrativa y poe-

sía en el uso de la enumeración caótica puede encontrarse en que dicho rasgo de estilo es recurso propiamente poético y en la poesía anida y se hace consustancial, mientras en la función narrativa constituye sólo modalidad fugaz, pasajera, tal vez accidental, aunque sugestiva y vital y, en ciertos momentos de crisis o de emergencia artística, de utilización necesaria y eficaz como factor de cambio y de renovación.





## PRIMERA APROXIMACION A LA VALORACION IMPRESIONISTA A / DE VALDELOMAR

### INTRODUCCION

*El presente estudio tiene por finalidad establecer una primera aproximación a la valoración impresionista / de Valdelomar, para lo cual dividimos nuestro trabajo en tres partes: 1º—Ubicación de Colónida en el contexto modernista. 2º—Valoración a Valdelomar a través de algunos juicios que aparecen en el apéndice de la edición del 18 de EL CABALLERO CARMELO; los artículos de López Albújar en el año 16, y la valoración de Mariátegui a través de la perspectiva de los años 16 y 28. Finalmente, 3º—la estética de Valdelomar a partir de BELMONTE EL TRAGICO: Consideraciones sobre el ritmo; Brillantes conexiones estéticas, y, Decoraciones de ánfora.*

*Trataremos, a través de este esquema, de establecer dentro del contorno modernista la presencia de las características del método impresionista (o impresionístico) tanto en Valdelomar como en quienes lo evalúan.*

1.— *Ubicación de Colónida en el contexto modernista:* Es ya demás conocido el esquema modernista que gobierna la literatura latinoamericana entre los finales del S. XIX y las primeras dos décadas del presente.

Recordemos con Salinas <sup>1</sup> y con Menton <sup>2</sup>, en visión panorámica, las características que sostienen a esta escuela: 1º—Toda escuela se opone a las anteriores o es la aceleración o acentuación de su precedente. En el caso del modernismo había, definitivamente, una insatisfacción con el estado de la literatura de aquella época. Pero ésta es una apreciación bastante general, puesto que todas las escuelas, todos los movimientos, habitualmente —y hasta se podría decir siempre— están en contra del contexto de su época. 2º—Transforman el lenguaje poético; la prosa dejó de ser un nuevo instrumento para narrar un suceso; se ejercitó y exageró la aliteración y la asonancia; hubo también un frecuente uso de neologismos. 3º—Se generalizó un afán esteticista en su frecuente búsqueda de la belleza. La prosa debía responder a estos afanes y búsquedas; debía agradar a los sentidos y por eso se ejercitó tanto el símil y la metáfora. 4º—El cosmopolitismo fue otra característica resaltante, sobre todo cuando se vincula a países remotos, a las evocaciones orientales. Su centro: París. 5º—En prosa, específicamente, se dan las creaciones con fuerte parentesco romántico (es una de las huellas propias del modernismo), con el realismo (aunque parezca contradictorio) y en muchos casos con el naturalismo. 6º—El héroe (poeta o autor) se encuentra incapacitado por la sociedad burguesa que lo rodea (de allí su rechazo al contexto de su época).

El modernismo en hispanoamérica fue representado, a decir de Sánchez <sup>3</sup>, en las "novelas de Díaz Rodríguez ("Sangre Patricia", e "Idolos rotos"), de Gómez Carrillo ("Flores de penitencia"), de Vargas Vila ("Flor de Fango"), de Larreta ("La Gloria de don Ramiro"), de Nervo

<sup>1</sup> Cf. Pedro Salinas, *Literatura española del siglo XX*, pp. 13-25. En donde se plantea el problema de la oposición entre generación del 98 y el modernismo hispanoamericano. España hacia adentro, hacia su centro, hacia Castilla; España unificada. Por otro lado América abierta, el americanismo. España y su filosofía de integración, de resurgimiento, de revisión de sus raíces. América esteticista, cosmopolita, con su acto lúdico en la palabra y sus posibilidades fónicas, colorinescas. Estas características se completan con las de Menton. Ver nota <sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Cf. Seymour Menton, *El cuento hispanoamericano*, pp. 165-167. En donde se enuncian las contribuciones que planteó un modernismo en el desarrollo del cuento, inclusive la novela.

<sup>3</sup> Luis Alberto Sánchez, *La Literatura Peruana*, Tomo IV, pp. 1215-1233.

("Pascual Aguilera"), (...) En el Perú tardó en florecer el alma (...) de los verdaderos novelistas de esa promoción (la de narradores modernistas). López Albújar y Enrique Carrillo pudieron serlo también, y lo fueron en cierto modo Clemente y Angélica Palma".

Desde 1910 hasta 1919, fechas en que Valdelomar se desplaza por Lima —en el interín viaja a USA y a Europa— hasta su muerte respectivamente, el ambiente literario con el que se enfrentará, en gran parte, será modernista. El mismo Sánchez —quien además lo conoció— reiteradamente lo califica de modernista:<sup>4</sup> "Un joven provinciano de tez color canela clara, muy acicalado, verboso, dibujante certero y versificador *modernista*".<sup>5</sup>

Si revisamos el esquema, arriba establecido, por Salinas y Menton para ubicar la creación modernista, con este párrafo de Sánchez, convendremos en cierto tipo de coincidencias entre la escuela en mención y rasgos salientes de la obra de Valdelomar: "Insistimos, lo característico en Valdelomar es la ternura, el primor descriptivo. No puede negar su genuina afición a la plástica, como pintor y dibujante. Desde luego transfiere al lenguaje las cualidades propias del pintor. De allí que sus adjetivos a veces sean reiterativos, como una pincelada sobre otra, en el afán de dar el matiz exacto. No es la suya una abrumadora retahíla de adjetivos innecesarios, sino la convicción de que el epíteto puede ser una síntesis, pero, en ningún modo expone aunque defina".<sup>6</sup> Indiscutiblemente, es el color, la palabra, la belleza, los matices, lo que, en especial, preocupan a Valdelomar. No obstante este marco modernista, la obra general del autor de *El Caballero Carmelo* tiene muchas oscilaciones hacia otras vertientes, pero preferentemente ésta es la imagen: Modernista. El ámbito: Modernista. Aunque Colónida no sea precisamente eso. La definición que hace de Colónida y el Colonidismo J. C. Mariátegui así lo afirma: "Colónida representó una insurrección —decir una revolución sería exagerar su importancia— contra el academicismo y sus oligarquías, su énfasis retórico, su gusto conservador, su galantería dieciochesca y su melancolía mediocre y ojerosa. Los colónidos virtualmente reclama-

<sup>4</sup> Op. cit. Tomo IV p. 1271.

<sup>6</sup> El subrayado es mío.

<sup>6</sup> Op. cit. Tomo IV p. 1349.



ron sinceridad y naturalismo. Su movimiento demasiado heteróclito y anárquico, no pudo condensarse en una tendencia ni concretarse en una fórmula. Agotó su energía en su grito iconoclasta y su orgasmo esnobista.

"Una efímera revista de Valdelomar dió su nombre a este movimiento. Porque "Colónida" no fué un grupo, no fué un cenáculo, no fué una escuela, sino un movimiento, una actitud, un estado de ánimo. Varios escritores hicieron "colonidismo" sin pertenecer a la capilla de Valdelomar. El "Colonidismo" careció de contornos definidos. Fugaz meteoro literario, no pretendió nunca cuajarse en una forma. No impuso a sus adherentes un verdadero rumbo estético. El "colonidismo" no constituía una idea ni un método. Constituía un sentimiento ególatra, individualista, vagamente iconoclasta, imprecisamente renovador. "Colónida" no era siquiera un haz de temperamentos afines; no era al menos propiamente una generación. En sus rangos, con Valdelomar, More, Gibson, etc., militábamos algunos escritores adolescentes, novísimos, principiantes. Los colónidos no coincidían sino en la revuelta contra todo academicismo. Insurgían contra los valores, las reputaciones y los temperamentos académicos. Su nexa era una protesta; no una afirmación. Conservaron sin embargo mientras convivieron en el mismo movimiento, algunos rasgos espirituales comunes. Tendieron a un gesto decadente, elitista, aristocrático, algo mórbido"<sup>7</sup>.

Como se observa, según Mariátegui el esquema Colónida no entrega ningún perfil a los miembros que formaron este movimiento. Hasta aquí, a través de lo dicho por Mariátegui, se desprenden dos claras intenciones en la delimitación de los "colónidos". La primera: "reclamaron sinceridad y naturalismo" y "no coincidían sino en la revuelta contra todo academicismo". La segunda delimitación es definitivamente nada elogiosa para el grupo: "Enfasis retórico y su gusto conservador", esto solamente como una premisa, después vendrán más calificativos: "melancolía mediocre y ojerosa", luego esa interminable cadena de epítetos que dicen bien claramente del concepto que Mariátegui tenía de este movimiento:<sup>8</sup> indefi-

<sup>7</sup> José Carlos Mariátegui. *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* p. 218.

<sup>8</sup> Nótese que no le da el calificativo de grupo, ni escuela, lo califica de cenáculo o/y estado de ánimo p. 218.



nidos, sin forma, sin idea ni método, iconoclastas, “no impuso a sus adherentes un verdadero rumbo estético”.<sup>9</sup> Finalmente, para colmo de males de los “colónidos”, según Mariátegui: “no tenían orientación ni sensibilidad poéticas”. La política les parecía una función burguesa, burocrática, prosaica”<sup>10</sup>.

Poco se podrá rescatar del movimiento en sí y en conjunto, Luis Alberto Sánchez se ve obligado a enfocar uno por uno sus componentes: Federico More<sup>11</sup>, Percy Gibson Moller,<sup>12</sup> Augusto Aguirre Morales,<sup>13</sup> César A. Rodríguez<sup>14</sup>. Más adelante, el mismo Sánchez al referirse a los ideólogos de la generación siguiente: Orrego, Haya de la Torre, Mariátegui, mencionará a la generación colónida carente del ideario social: “Valdelomar fué Billinghurista; Gibson y Aguirre Morales serían Leguistas; More y Silva Vidal, agnósticos”<sup>15</sup>. Son pues las contradicciones y defectos<sup>16</sup> lo que une a la generación.<sup>17</sup> A estas alturas, ya tenemos una imagen más o menos delineada del Modernismo, Valdelomar y su época en la que se da su Colónida y los escritores que la conformaron. Por eso, la valoración a Valdelomar es de lo más dispar, como trataremos de ver a continuación.

2.— *Valoración a Valdelomar*: Para estos aspectos nos parece importante revisar, básicamente, tres fuentes:

<sup>9</sup> Este es el punto que nos impulsa a hacer este trabajo. En Valdelomar el esquema no está precisamente definido. Como tampoco lo está Mariátegui con respecto a su apreciación a Colónida, según lo comprobaremos inmediatamente después. Sobre todo —refiriéndonos a Mariátegui— teniendo en cuenta que el juicio que hace el ensayista tiene una perspectiva de casi 10 años después de la muerte del autor del Caballero Carmelo, y si a estos aspectos aclaramos que *Colónida* se mueve más o menos en el 15 o 16, pues su primer número sale el 15 de enero de 1916. Nos parece por eso que hay una ventaja entre la edad de los colónidos, tan sólo a tres lustros de iniciado el siglo, con respecto a la madurez que indiscutiblemente tenía el ensayista Mariátegui, prácticamente doce años después.

<sup>10</sup> Cf. 7 ensayos p. 219.

<sup>11</sup> Cf. Op. cit. p. 1353.

<sup>12</sup> Ibid. p. 1355.

<sup>13</sup> Ibid. p. 1357.

<sup>14</sup> Ibid. p. 1359.

<sup>15</sup> Ibid. p. 1429.

<sup>16</sup> Entiéndase defecto como carencia, ausencia o falta de, y no como error.

<sup>17</sup> La cual, por lo demás, tuvo una gama muy variada de edades. Cf. Sánchez op. cit. pp. 1353-1359 básicamente y siguientes.

la primera: el prólogo y el apéndice del Caballero Carmelo<sup>18</sup>; la segunda: cartas de López Albújar a Valdelomar<sup>19</sup>, y la tercera: Aproximaciones y contradicciones de Mariátegui, confrontando sus juicios en 7 ensayos y en una nota aparecida en la revista *Turf* cuando firmaba con el seudónimo de Juan Croniqueur.

Nos parece que lo más representativo de la valoración a Valdelomar en el apéndice mencionado se da en el fragmento de Vallejo, en la nota de Alberto Hidalgo y en la de Mariátegui (Juan Croniqueur, que emplearemos más adelante), entre otros, además de un párrafo relevante del prólogo de Alberto Ulloa.

Es importante, partir de la premisa de que, entonces (1910-1919), la actitud científica, exegética de la crítica estaba bastante en sus inicios. Es bueno recordar que hacia 1918 Anatole France había lanzado su conocida definición sobre la crítica impresionista: "A mi entender la crítica es, como la filosofía y la historia, una especie de novela para uso de espíritus avisados y curiosos, y toda novela bien entendida (sic) es una autobiografía. Es buen crítico el que cuenta las aventuras de su alma en el seno de las obras maestras"<sup>20</sup>. Al final del siglo pasado había dos grupos de críticos, unos creían en el "arte por el arte" y otros en el "arte arbitrario".

Los que creían en el "arte por el arte" eran los parnasianos, simbolistas, esteticistas, e idealistas (Baudelaire, Wilde, Croce, Jules Lemaitre, Anatole France). Los que creían en el "arte utilitario" pertenecían a los críticos realistas, sociológicos, científicos, con actitudes morales o de propaganda (Belinsky, Tolstoy, los darwinistas y los marxistas).<sup>21</sup> Creemos pues, que es ilustrativo recordar

<sup>18</sup> *El Caballero Carmelo*, talleres gráficos de la Penitenciaría, Lima 1918. Prólogo de Alberto Ulloa Sotomayor.

<sup>19</sup> "Tres epítetos generosos y una exageración verdadera" (artículo), Sansón Carrasco, *La Prensa* de Lima, 26, 28, 30 de setiembre y 3 de octubre de 1916.

Citaré por la reproducción de los artículos de Enrique López Albújar, en *Memorias*, Lima 1963.

<sup>20</sup> Guillermo de Torre, *Nuevas direcciones de la crítica Literaria* pp. 36-37.

<sup>21</sup> Cf. Enrique Anderson Imbert, *Métodos de Crítica Literaria* p. 66 cf. también pp. 150-153. En donde se plantea al detalle las características del método Impresionista. En primer lugar existe como experiencia de un lector, re-evocamos la obra y ella se identifica con este proceso mental, depende por lo tanto de la

estos datos históricos con respecto a la crítica para así poder centrar de manera más clara la valoración a Valdelomar así como el punto siguiente: Estética de Valdelomar.

### 2.1.— *Prólogo y apéndice del Caballero Carmelo:*

Es visible la carga impresionista que hay en el prólogo:

“Los pobres penitenciados —entre los cuales algunos a los que todo es esfuerzo mental y sensitivo...”

Da la impresión de que tratase de hacer, él (Ulloa), un cuento que estuviese a la altura de los de Valdelomar. La información bibliográfica, mezclada con lo anecdótico seguirá en el texto.

“Este libro debe ser sobre todo un símbolo de paz, va a reconciliar al artista con su público”.

O en otro pasaje que está también en la recreación:

“Junto conmigo viajan los pliegos que entristecieron las manos de los penitenciados, que redimieron con tristeza unas manos blandas de mujer, cuyo espíritu selectísimo”.

Da la impresión de que Alberto Ulloa Sotomayor hubiera hecho un viaje especial por alta mar para escribir este prólogo. Es definitivamente un esteticista, basta seleccionar un párrafo, el último.

---

cultura, formación y sensibilidad del lector, por eso, se advierten frecuentemente cambios interpretativos por parte del crítico (depende de cuántas veces la haya leído). Aparentemente no hay método en un análisis o crítica impresionista —el crítico, en este caso, se arriesga, ve, muchas veces, lo que la obra no es, revela lo que el artista nunca puso en ella. El crítico ahonda en su subjetividad y nos da por su cuenta la belleza (recordemos las palabras de A. France, transcritas anteriormente). El crítico reconoce la calidad a través de las reacciones fisiológicas que le produce la obra, p. e.: escalofríos, nudo en la garganta, lágrimas en los ojos, sensaciones en la boca del estómago, emoción, entusiasmo, etc. Una obra es estimable según el llanto o la carcajada que nos produce. El crítico impresionista es hedonista: el fin de la vida es el placer. Su opción se establece entre “me gusta”, “no me gusta”. El valor de una obra estará centrado si excita la sensibilidad, la fantasía, la inteligencia, la voluntad del crítico, quien, generalmente, se pone a hablar de sí y no de la obra, o se abraza al escritor y se pone a cantar con él, o el crítico continúa la obra como si no estuviera acabada.



"La primera consagración, mientras la prosa interroga audazmente al infinito el vuelo de las aves marinas lleva anhelos y esperanzas, y bajo la mirada de las constelaciones, el mar guarda amorosamente en su seno la frágil blancura de la estela".

Nos preguntamos ¿qué relación guarda este párrafo con los textos que hay en *El Caballero Carmelo*? Creemos que la respuesta la da la característica del impresionismo: "El crítico ahonda en su subjetividad y nos da por su cuenta la belleza". Es cierto que no se trata de una crítica en especial sino de una presentación, pero lo que sí es cierto es que a lo largo de toda ella se ha querido entregar juicios de valor:

La afirmación de que resiste a la difícil prueba de la universalización. (p. II).

O este pasaje que también se relaciona con la valoración de la prosa de Valdelomar:

Su pluma exigía la amplitud indefinida de la prosa y entonces fingió escribir versos, no escribiendo en realidad sino una prosa resentida del esfuerzo de la forma por conservar un breve contacto con la asonancia o consonancia y una tentativa de acuerdo con el sílabeo (p. III).

Bastante elemental el enjuiciamiento, sin ningún vigor, bajo la pura intención, sin concepción de exégeta.

Hay también en este prólogo de Alberto Ulloa una visible presencia del regusto impresionista por lo perfectamente fisiológico:

No requiere un medio especial para ser gustado, porque la obra es tan completa que tiene su ambiente y lo transporta; se apodera del espíritu y llama suave pero persuasivamente a la emotividad (p. II).

Pasemos ahora a la parte correspondiente, propiamente, del apéndice, preferentemente vinculada con Vallejo e Hidalgo.

Veamos en primer lugar la de Vallejo, publicada en Lima en 1918,<sup>22</sup> de impresionismo increíble:

---

<sup>22</sup> *El Caballero Carmelo*, 1918, apéndice p. XXV-XXVI.



Sus últimas obras donde ya aparece la médula del pensador me han hecho llorar (Ap. XXV).

Sensaciones de definitiva relación fisiológica. En el párrafo siguiente la apreciación o enjuiciamiento sigue detenido en mero regodeo impresionístico:

El (...), como González Prada, ha roto (...) el academismo anacrónico que asfixiaba nuestra mentalidad (Ap. XXVI).

El texto de Mariano H. Cornejo participa del juicio impresionista en cuanto se pone a hablar de sí y no de la obra:

La coincidencia entre una actitud mía y un anhelo suyo, me ha deparado la fortuna de personificar un momento, de recibir un instante inagotable caudal de sus energías y de sus emociones, de su fantasía y de su inspiración. (Ap. p. I).

En las últimas líneas la presencia del reconocimiento a través de las reacciones fisiológicas que produce o producirá la obra, es evidente.

Ahora, la apreciación de Alberto Hidalgo<sup>23</sup>. Es efectivamente sólo una evaluación, una enumeración de hitos importantes en la vida de Valdelomar, no hay propiamente valoración a la obra; sin embargo, nos parece la más alturada de las recogidas en el apéndice, no hay en ningún momento afán de adulación o cosa por el estilo. Se detiene en algunas anécdotas de las muchas que hay sobre Valdelomar—, y por último menciona los últimos textos: neuronas, Fuegos Fatuos, la psicología del gallinazo. Tal vez la valoración más relevante se encuentre en la comparación que hace Hidalgo al comienzo del artículo, en donde compara a Valdelomar con González Prada, Chocano, Ricardo Palma, por lo menos a nivel de popularidad. No hay pues, como ya hemos dicho una valoración a la obra.

## 2.2.— *Cartas de López Albújar:*

Probablemente la petulancia de Valdelomar unida a su indiferencia llevó a López Albújar a escribir sus “tres

---

<sup>23</sup> Aparece la referencia de este artículo, en *Hombres y bestias*, Marzo, 1918. Imprenta de Quiroz-Hermanos. Arequipa.

epítetos gruesos y una exageración verdadera”<sup>24</sup> publicados en *La Prensa* de 1916, firmados con el seudónimo de Sansón Carrasco. Valdelomar había escrito primero el 23 de setiembre de 1916 un artículo firmado “El Conde de Lemos”, en aquél comentario dice:

La mayoría de las gentes criollas encuentra a menudo ocasión para lamentarse de la joven generación a la que tengo el honor y el orgullo de pertenecer. Es en lejanas tierras donde se exalta y aplaude con entusiasmo el cariño; es en el extranjero donde se hace justicia a la juventud peruana que piensa, que siente, que trabaja y que espera.

El muy insigne príncipe de las letras nacionales, don Manuel González Prada, afirmaba, hace poco, en, privada charla, que la generación de hoy es la más fuerte, fecunda y valiosa de las generaciones literarias que haya tenido este pueblo, algunos de cuyos artistas, prosadores y poetas de otrora llegaron a la equivocación lamentable de exaltar ciertas viandas criollas como *motivo* estético. Tomaron por fundamento y característica del alma popular y criolla lo que era transitorio y secundario. El criollismo entre nosotros, el noble criollismo, la gentil literatura del terruño comienza, si no me equivoco, con el cuento “El Caballero Carmelo”<sup>25</sup>.

Es a partir de este autoelogio que López Albújar (Sansón Carrasco) se lanza contra Valdelomar. Según comentario de Sánchez<sup>26</sup>, el autor de *Matalaché* no estuvo afortunado. Nosotros creemos que sí en cuanto a tratar de poner en orden el afán exagerado de A. V. que ya llegaba al colmo en la cita que hemos colocado arriba. Muy bien apunta E. L. A., y entrecomilla, al referirse a los colónidos: “Antes de nosotros, nada; después de nosotros, el diluvio”. Se trataba de un enfrentamiento generacional; E. L. A. recoge los tres epítetos que califican a la generación de Valdelomar: *Fuerte, fecunda y valiosa*, en el propio artículo del autor de *Yerba Santa*; a estos tres adjetivos E. L. A. le agrega el de *brillante*, que extrae

<sup>24</sup> E. López Albújar, *Memorias* pp. 114-128.

<sup>25</sup> Cito por L. A. Sánchez, *Valdelomar o la belle époque* pp. 233-234.

<sup>26</sup> Cf. op. cit. p. 235.

de una conversación a la cual incidentalmente tuvo acceso el autor de *Cuentos andinos*.

Es pues, a partir de los cuatro adjetivos y del eje generacional que cobra cuerpo la respuesta de López Albújar, y por consiguiente su valoración a Valdelomar y su generación.

Existen algunas apreciaciones que pueden servir para nuestro trabajo. Por ejemplo sobre la palabra *brillante* E. L. A. apunta bien su connotación:

No puede haber adjetivo más preñado de ironías que este de *brillante*. ¡*Brillante!* acaso es lo brillante una condición de excelencia, de justo mérito? <sup>27</sup>.

Y más adelante, y correspondiente a la misma carta E. L. A. hará una explicación sobre el empleo de las adjetivaciones:

Todo lo que tienen de hermoso los adjetivos en el verso y de tolerante en sus exageraciones, porque la exageración en sí misma es una figura retórica, en la forma, en los momentos de la apreciación serena, resultan de una aplicación imprudente y falaz, pues lo más común es verlos volverse con la maldad de una lengua ofídica, contra los mismos que tuvieron el candor de incrustarlos, a manera de esmalte en las joyas del prosaísmo <sup>28</sup>.

A pesar del símil, es, desde nuestro punto de vista, un juicio de valor y una llamada de atención a su referencia estética y por otro lado, también ética.

En la segunda carta,<sup>29</sup> donde concentra su atención en la fuerza, primer epíteto de autoelogio a A. V., E. L. A. hace una apreciación generacional que nos parece pertinente como punto previo al juicio sobre la palabra en sí:

No, vosotros no sois fuertes todavía; vosotros sois niños leídos, cultos, refinados, caprichosos, tornadizos, impacientes, y un tanto vanidosos <sup>30</sup>.

<sup>27</sup> *Memorias*, p. 115. Pertenece a la carta del 26 de Set. 16. *La Prensa*.

<sup>28</sup> *Ibid.* 118.

<sup>29</sup> *Memorias*, pp. 118-121. *La Prensa*, 23 de Set. 1916.

<sup>30</sup> *Ibid.* p. 120.



Por esto, creemos que recién se entenderá el valor de esta segunda carta, sobre todo, cuando la carga emotiva de E. L. A. no viene con mala intención, ni siquiera pontifica, nos parece que ni recomienda, más bien aclara, define (connotativamente, pero con firmeza, convencido):

“La fuerza no es adjetiva, sino sustantiva; no está en las palabras, en las actitudes, en el desdén por el pasado, en los esteticismos a lo Wilde. La fuerza —y va sin pujos pedantescos— es paciencia, tolerancia, laboriosidad, sufrimiento, lucha, acción”.<sup>31</sup>

Nos recuerda a esas definiciones que Unamuno suele entregar en sus ensayos. No nos parece, a diferencia de L. A. S., que haya estado mal E. L. A.

Con respecto a la *fecundidad* el problema se centra más a lo estrictamente generacional. Nos parece que es importante aclarar que las perspectivas de E. L. A. y A. V. son básicamente abismales en el año 1916. López Albújar tenía 44 años y Valdelomar —según Sánchez— 28. La maduridad —como ya veremos después cuando tratemos la perspectiva de Mariátegui— es clave, pues explica la petulancia del colónido y la sobriedad conceptual, aunque no del todo despejada de emotividad, de López Albújar.

El texto que sigue, y que corresponde al concepto de *fecundidad* que tiene E. L. A., demuestra su perspectiva con respecto a la madurez:

Ciertamente que en materia artística el ideal de la fecundidad sería la fecundidad cotidiana, y el ideal de la excelencia sería la fecundidad genial (...). Yo creo que para el tiempo y la gloria basta con que un hombre haga un solo libro, un buen libro en su vida. Y este libro, precisamente, no puede ser fruto de la juventud sino de la virilidad.

Nos parece que aquí la palabra *virilidad*, como consecuente de la alternativa del *sino* planteada con *juventud*, conlleva un significado doble: 1º— la oposición de *juventud* planteada por *sino* es madurez. 2º— Lo opuesto al esquema sería: No puede ser fruto de la virilidad sino de la madurez. A través de estas dos alternativas se

---

<sup>31</sup> Loc. cit.



abren cuatro posibilidades de significación para la frase (que, a nuestra manera de ver, lleva el saber y la picardía norteñas).

- a) No puede ser fruto de la juventud sino de la virilidad.
- b) No puede ser fruto de la invirilidad sino de la madurez.
- c) No puede ser fruto de la invirilidad sino de la virilidad.
- d) No puede ser fruto de la juventud sino de la madurez.

A este planteamiento habría que agregarle la cita que extraemos del libro de L. A. S. *Valdelomar o la belle époque*:

Acaso hasta se podría asegurar que ya entonces había empezado a fumar opio y a retorcerse de cuando en cuando bajo las imperiosas angustias del yin-yan. En todo caso estaba preparado para los más raros designios. <sup>32</sup>.

Es muy probable, por lo tanto, que la palabra *virilidad* insinuara algo que ya flotaba en el ambiente con respecto a Valdelomar.

La última carta no es efectivamente valiosa y E. L. A. no persiste en ella con la altura que se ha planteado en sus cartas anteriores, no entrega tampoco una clave de su percepción valorativa con respecto a Valdelomar.

2.3.— *Mariátegui: Aproximaciones y contradicciones:* Decíamos, líneas arriba, que era necesario determinar bien las perspectivas cronológicas de Mariátegui con respecto a Valdelomar.

Mariátegui, que escribía con el seudónimo de Juan Croniqueur, nace en el año 1894 o sea que era 6 años menor que Valdelomar. En 1928, cuando publica sus *7 ensayos*, al referirse a *Colónida* no dice prácticamente nada bueno de ella, como ya hemos visto en las primeras páginas de este trabajo. Algo más, en el 28, Mariátegui tiene 34 años (hace ya 9 años de la muerte de Valdelomar), Mariátegui dice:

---

<sup>32</sup> *Valdelomar y la belle...*, p. 149.

Su producción desordenada, dispersa, versátil, y hasta un poco incoherente <sup>33</sup>.

En cuanto a su juicio propiamente de valor, Mariátegui dice:

Valdelomar que trajo del extranjero influencias pluricordes e internacionales y que, por consiguiente introdujo en nuestra literatura elementos de cosmopolitismo, se sintió al mismo tiempo atraído por el criollismo(...) Uno de los elementos esenciales del arte de Valdelomar es su humor.<sup>34</sup>

No dicen mucho a favor de Valdelomar las páginas que Mariátegui escribe sobre él. No lo favorecen en nada las páginas dedicadas a *Colónida*. Creemos que Mariátegui no se fijó bien en su perspectiva cronológica. Cuando Valdelomar escribía y esto fue preferentemente entre el 13 y el 16, el Conde tenía 25 y 28 años, a esa edad no se podía enjuiciar la madurez de un escritor, simplemente porque es recién a los 35 o 40 años que comprobamos si un escritor está o no en grado de maduridad.

Veamos por ejemplo las "críticas" que hace Juan Croniqueur, cuando tiene 23 años:

Además de brillante literato, Abraham Valdelomar es un atildado gentleman. Su espíritu aristocrático y elegante en el verso y en la prosa no puede dejar de serlo en ninguna de sus palpitaciones, ni en ninguno de sus sentimientos. Hay en cuanto Valdelomar escribe, una pulcritud y una distinción que lo singularizan y que dan una hermosa armonía sugerente a cuanto sale de su pluma.<sup>35</sup>

Sería totalmente infantil de nuestra parte decir que el autor de 7 *ensayos* escribió esta nota, y sin embargo es cierto, pero no la aceptamos porque se trata de un joven que no tiene todavía madurez para enjuiciar una obra o en todo caso carece de recursos exegeticos. Lo mismo que demandamos en la perspectiva Mariátegui, 7 *ensayos*: Valdelomar, exigimos en la perspectiva Mariátegui, turf: Valdelomar y lo que demandamos es que se tenga en cuenta la madurez (cronológica) en función

<sup>33</sup> 7 *ensayos*..., p. 220.

<sup>34</sup> Op. cit. p. 221.

<sup>35</sup> *El Caballero Carmelo*, Lima 1918, Apéndice. p. X.

del juicio; tanto como la madurez (cronológica) en función de la creación.

Veamos, finalmente, este otro juicio de Mariátegui:

Abraham, grande y buen amigo (...) tus versos, tus artículos y tus cuentos sólo son la palpitación dispersa desordenada y eventual de tu extraordinario espíritu (...). Soy probablemente una de las personas que más te admiran y que mejor te comprenden. Y soy acaso el que más tarde —si esta desapacible actividad periódica a que me tienen entregado mi mal destino y mi poca voluntad no me consume y me mata— escribirá tu novela y tu exégesis para que las generaciones que alrededor de tu arte y de tu persona vivieron, comieron, medraron, holgaron, engordaron...<sup>36</sup>.

Absurdo sería de nuestra parte, considerar este artículo fuera de su fecha de redacción, 1917, o sea 23 años de edad para Mariátegui. Y sin embargo es Mariátegui, pero no el de los 7 *ensayos*.

3.—*La estética de Valdelomar*. Sabemos que en el año 18 Vallejo publica los *Heraldos Negros*, ese mismo año Valdelomar escribe un artículo<sup>37</sup> con el título de: *César A. Vallejo, el poeta de la ternura*, en donde se reproducen versos de "El poeta a su amada", "La de a mil", "El pan nuestro", "Dios". Sobre ellos A.V. emite algunos juicios que limitan estrechamente con el impresionismo, sobre todo porque el crítico ahonda en su subjetividad y nos da por su cuenta la belleza:

Hermano en el dolor y en la belleza, hermano en Dios: Hay en tu espíritu la chispa divina de los elogiados (sic). Eres un gran artista, un hombre sincero y bueno, un niño lleno de dolor, de tristeza, de inquietud, de sombra y de esperanza. Tu podrás sufrir todos los dolores del mundo, herirán tus carnes los caminos de la envidia, te asaltarán los dardos de la incomprensión; verás quizás, desvanecerse tus sueños, podrán los hombres no creer en ti; serán capaces de no arrodillarse a tu paso los esclavos; pero sin embargo, tu espíritu

<sup>36</sup> Ibid. p. XXVI.

<sup>37</sup> "La génesis de un gran poeta", en *Sudamérica*. Semanario Nacional. Año I. Lima 2 de marzo de 1918. Nº 11. Tomamos la referencia de la obra de C. A. Angeles Caballero, *Valdelomar vida y obra*, pp. 173-175.

donde anida la chispa de Dios, será inmortal, fecundará otras almas y vivirá radiante en la gloria, por los siglos de los siglos.— Amén.

No es necesario hacer mayores comentarios con respecto a esta "crítica", de todas formas se trata sólo de un elogio al talento de Vallejo en el cual pone de relieve lo que sería en el futuro el autor de *Trilce*.

Luego del prólogo de *Belmonte el trágico* aparece una cita de Flaubert que es importante recoger y que se refiere a la crítica de la obra literaria:

Se analiza muy delicadamente el medio en que se ha producido y las causas que la han traído: pero su composición, su estilo, *el punto de vista del autor*,<sup>38</sup> jamás. Sería necesario para esta crítica *una gran imaginación*<sup>39</sup> y una gran bondad, quiero decir, una facultad de entusiasmo siempre dispuesta, y, además *gusto*, cualidad poco frecuente aún en los mejores, tanto que no se habla de ella nunca.<sup>40</sup>

La estética de Valdelomar recorre ámbitos que están más allá de lo que él trata de apuntar a partir del epígrafe de Flaubert. Partamos de lo primero que se plantea en *Belmonte el trágico*.

3.1.—*Consideraciones sobre el ritmo*. Para Valdelomar el punto de partida y el punto de llegada es la Naturaleza. Hagamos un perfil de las palabras claves que gobiernan la universalidad del ritmo:

Apolonía (poema) India  
Belleza (templos) Caldeos  
Relieve (palacios) Asirios  
Líneas (ritos) Egipto  
Lógica (caracteres) Fenicios  
Gracia severa (tumbas) Babilonia  
Rigidez (Arquitectura) Inca  
Prodigio (Danza) Grecia

Verso homérico y belleza apolínea:

<sup>38</sup> El subrayado es nuestro, la idea es impresionista, la recreación de la obra por el lector.

<sup>39</sup> El subrayado también es nuestro.

<sup>40</sup> A. Valdelomar, *Poesía y estética*, p. 82.



El amor en Cristo  
La Sabiduría en Buda  
La Prudencia en Confucio

Todos estos elementos equilibrados y dosificados determinan el ritmo. La universalidad del ritmo "es alma y fuerza capital, y culminación máxima en todo lo que cae bajo el dominio de los sentidos en cuanto la razón alcanza, en cuanto la conciencia presiente".<sup>41</sup>

La evolución es el proceso del ritmo: "todo lo que vive está animado por la vibración de la sustancia, toda vibración está sujeta a un ritmo (...). En este ritmo total intervienen con sus ritmos parciales todas las fuerzas de la Naturaleza"<sup>42</sup> la valoración del arte, de la génesis del mismo, del punto de vista, de lo visionario que puede tener un autor; para Valdelomar, el punto eje es la naturaleza. Así de todas maneras, el epígrafe de Flaubert y el acápite sobre el prejuicio acerca del arte y su apreciación, se resuelve por el principio fundamental de sus ideas: la naturaleza, en este caso, la sensibilidad de los hombres, y esto porque la gente decía qué "lástima" que dedique su tiempo a hablar de toros:

No hay arte grande o pequeño si se considera que el arte es, en todas y cada una de sus manifestaciones, la evolución de un ritmo. La grandeza o mezquindad de un arte no reside en la obra artística sino en la sensibilidad de los hombres.<sup>43</sup>

No deja de tener su parentesco con la crítica impresionista lo que demanda aquí A.V.

En cuanto al ritmo como base de la personalidad A.V. piensa que cada ser humano posee un sistema rítmico y es aquí donde se insiste en el criterio impresionístico, dice:

Así, aunque todo arte es un proceso rítmico, puede haber artes que *no suenen*, que no están a tono con nuestra *escala* personal e interior. Así se explica que una obra guste a éste y no impresione a aquél<sup>44</sup> siendo ambos capaces de entenderla.<sup>45</sup>

<sup>41</sup> Op. cit. p. 85.

<sup>42</sup> Ibid. p. 87.

<sup>43</sup> Loc. cit.

<sup>44</sup> El subrayado es nuestro.

<sup>45</sup> Ibid. p. 88.

En el fondo para Valdelomar la obra en cuanto a ritmo como base de la personalidad y la (o su) evaluación (juicio o crítica) depende de "me gusta" o "no me gusta" simplemente porque la obra no "suena", no va con nuestra "escala".

Así también es la Naturaleza la que gobierna la génesis de la obra genial:

Cuando nos entregamos a la suprema y noble tarea de la fecundación, nuestra conciencia ha ido disponiendo, poco a poco, en una lucha tenaz y sórdida, ruda y violenta, todas nuestras fuerzas.<sup>46</sup>

Algo más, el nervio central del texto se desdobra cuando A.V. nos habla de las dos clases de ritmos en la Naturaleza (siempre con mayúscula):

- a) un ritmo preexistente, y
- b) un ritmo por plasmarse.

El ritmo preexistente está dormido en el cosmos, en el seno petrificado de la Naturaleza. El ritmo por plasmarse, los artistas en general descubren este ritmo, el proceso opera porque dentro de ellos hay un ritmo.

El ritmo plasmado tiene sus diferencias en cuanto al artista que crea, para eso Valdelomar establece la diferencia entre el Genio y el talento.

#### El Artista:

Produce un sentimiento de admiración, simpatía, invita a la fraternidad. Se admira al artista.

#### El Genio:

Desconcierta, nos paralizamos sobrecogidos y nos ponemos obligatoriamente de rodillas. El genio produce asombro, temor, inspira un profundo respeto.

Es cierto que en la comparación establecida se habla del artista y no de la obra, pero es sabido que la distinción entre ambos sólo se establecerá a través de la obra. La obra permitirá la calificación que propone Valdelomar. Si aceptamos esta premisa, nuevamente cabrá insistir en la vocación impresionística de A.V. puesto que

<sup>46</sup> Ibid. p. 89.

sus dos definiciones parten del reconocimiento de la calidad del artista (de la obra) a través de reacciones fisiológicas: invita a la fraternidad, admira, desconcierta, paraliza, se pone de rodillas, produce asombro, temor, respeto. Poco falta para que diga que se le hace un nudo en la garganta o le produce escalofríos, o se pone tenso.

En el ritmo natural, para Valdelomar, la obra de arte, la articula como verdad, como sinónimo de realidad; lo sustantivo es el ritmo natural que es lo que hace que las obras perduren a través del tiempo.

Pero la obra genial tiene tres ritmos fundamentales: El ritmo natural, el ritmo inteligente y el ritmo supremo.

La comprobación de los tres ritmos se establece de una manera simplista. *El ritmo natural* "es la Naturaleza simple, tal como se manifiesta ordinariamente; el *ritmo inteligente* es la Naturaleza interpretada por el artista, la Naturaleza embellecida por la razón; pero el *ritmo supremo* es la naturaleza revelándose en toda su intensa verdad pavorosa".<sup>47</sup>

Con este esquema, respecto al ritmo armónico y ritmo melódico, lo artístico y lo mediocre establecen sus desniveles:

#### El Artista:

- Con un ritmo ordinario pone su ritmo personal
- la melodía tiene un ritmo nuevo
- Hay un ritmo cerrado o descubierto
- pone su ritmo
- (¿es rebelde?).

#### El Mediocre:

- Con un ritmo ordinario pone un ritmo general
- la melodía tiene un ritmo conocido
- Hay un ritmo existente y generalizado
- es adaptable
- pone el ritmo

#### En el Genio:

El ritmo armónico y el melódico son nuevos.

<sup>47</sup> Ibid. 94.

3.2.— *Consideración sobre el genio.* Cuando Valdelomar habla de los valores sustanciales del hombre las palabras claves son: el cuerpo, el alma y el guía.

Se detiene en el guía, lo entiende como sinónimo de instinto, guía hacia el amor, que avisa el peligro, establece la simpatía, da grandes ideas (el otro yo).

Sobre el paralelismo subjetivo del genio, el autor, la vida y el arte juegan un papel principal, y en la medida en que se establezca este referente, se establece la propia evaluación del genio:

- 1.—Autores cuya vida es igual a su arte: Platón
- 2.—Autores cuya vida es mayor que su arte: Wilde
- 3.—Autores cuya vida es menor que su arte: Goya.

- a) Inusitadas
- b) Valor desconocido
- c) Sorprender
- d) Romper la escala rítmica normal
- e) Desconcierto
- f) Desorientación

Entonces los hombres —espectador, crítico, observador— formaremos una especie de cortejo que sigue al espíritu del artista y lo acompaña desde cierta distancia; el público inteligente, en general, va detrás del artista, pero el crítico o se pone a su lado para ver tanto como él, o va delante y ve más que él.<sup>48</sup>

---

<sup>48</sup> Ibid. 105.



3.3.—*Brillantes conexiones estéticas.* Tal vez lo más relevante de esta conferencia es la confesión que hace sobre su vida (es bueno considerarla pero sin confiabilidad plena).

A los quince años fui materialista, a los diez y siete fui místico. Dudé a los diez y nueve; a los veintiuno me creí en posesión de la verdad. A los veinticinco mi conciencia era un grito crispante de desesperación y desconsuelo. Un día vi florecer mis ideas, luego las vi bambolearse y, en fin, llegó el trágico instante en que vi que todos mis sistemas y todas mis conclusiones habían sido vanas y pueriles juegos de un malabarismo lógico, de una inconsistencia sofística.<sup>49</sup>

Quien haya conocido un poco la vida de Valdelomar, encontrará en estas palabras, en estas expresiones, tal vez, el punto de partida para justificar toda su petulancia y todo el tinglado complejo y detallista para justificarse a sí mismo, y no a nosotros, como genio. El sabía que no lo era, por eso el pretexto de *Belmonte el trágico*, por eso también sus *Decoraciones de Anfora*. Más adelante, y casi al terminar sus *Brillantes conexiones estéticas*, terminará de revelarse:

Quise después, desengañado, derrochar mi vida y virla de prisa y me entregué a todos los placeres, como un jugador ebrio que dispusiera de inmensos caudales y los jugara rápidamente para agotarlos.<sup>50</sup>

Esta imagen se completa con el testimonio de José Vasconcelos que al llegar a Lima fué al Barrio Chino con Valdelomar a fumar opio<sup>51</sup>.

3.4.—*Decoraciones de Anfora, Octubre 1917.* Si hay algo relevante en la valoración estética de Valdelomar con respecto a la creación es lo que él llamó "Las máximas y mínimas de la ideología", una especie de razones y proporciones matemáticas que se reducen a lo siguiente: sentido común es a normalidad, así, como originalidad es igual a locura. Este esquema desprende su corolario, "receta para ser un buen escritor":

---

<sup>49</sup> Ibid. 118.

<sup>50</sup> Ibid. 119.

Originalidad: 40 por ciento

Experiencia: 30 por ciento

Cultura: 10 por ciento

Locura: 10 por ciento

Estilo: 10 por ciento.

Aunque esta aclaración detallista y doméstica no es del todo correspondiente con la proporcionalidad de sus máximas y mínimas..., lo importante es la aclaración que sigue con respecto a la locura:

Es la locura en mí receta, lo que la estricnina en la química: una pequeña dosis prudente, da la vida y fortalece el organismo, una dosis exagerada mata.<sup>52</sup>

3.5.—*Decoraciones de Anfora, Abril de 1917*. Nuevamente el escritor se orienta hacia el método impresionista. Al citar a André Gide "el espiritual y hondo escritor francés" hace referencias como la siguiente:

"Que la belleza esté en tu mirada y no en la cosa que miras".<sup>53</sup>

Aunque en esto que sigue lo realmente interesante no está claro si va a nivel de experiencia real como motivación al lector o como crítica que recrea la obra; pensamos que es más lo primero:

El artista no sólo ve más grande lo que es bello, sino que no mira o no quiere mirar lo imperfecto y lo malo; que cuando es muy intenso y ostensible el mal, le procura una satisfacción nueva que todos conocen: la piedad.<sup>54</sup>

Si aceptamos que este pasaje se refiere al autor, debemos convenir que es tal vez el único texto de todos los recogidos en este trabajo y que pertenecen a A. V. que tiene verdadera profundidad y rigor, aunque siempre con su carga impresionística: "nueva satisfacción".

<sup>51</sup> Cf. ..., pp. 239-240.

<sup>52</sup> *Poesía y estética* p. 122.

<sup>53</sup> Op. cit. p. 126.

<sup>54</sup> Ibid. p. 128.

## B I B L I O G R A F I A

- 1—ANDERSON IMBERT, Enrique, *Métodos de crítica Literaria*, Editorial Revista de occidente Madrid, 1970.
- 2—ANGELES CABALLERO, César A. *Valdelomar vida y obra*, Publicaciones del Instituto de Lengua y Literatura, de la facultad de letras y educación de la Universidad San Luis Gonzaga de Ica, Ica, 1964.
- 3—DE TORRE, Guillermo, *Nuevas direcciones de la crítica Literaria*, Madrid, 1970.
- 4—LOPEZ ALBUJAR, Enrique, *Memorias*, P. L. Villanueva, Lima, 1963.
- 5—MARIATEGUI, José Carlos, *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Ed. Amauta, Lima, 1943.
- 6—MENTON, Seymour, *El cuento hispanoamericano*, Editorial Fondo de Cultura Económica, México, 1964. Tomo I.
- 7—SALINAS, Pedro, *Literatura española del siglo XX*, Alianza Editorial, Madrid, 1970.
- 8—SANCHEZ, Luis Alberto, *La literatura peruana*, Ediciones de Ediventas S. A. Lima, 1966. Tomo IV.
- 9—*Valdelomar y la belle époque*, Editorial del Fondo de Cultura económica, México, 1969.
- 10—*Introducción crítica a la literatura Peruana*, P. L. Villanueva, Lima, 1972.
- 11—VALDELOMAR, Abraham, *El Caballero Carmelo*, talleres gráficos de la Penitenciaría, Lima, 1918.
- 12—VALDELOMAR, Abraham, *Poesía y estética*, Editorial Universo, Lima, 1971.





## INICIACION POETICA DE ALEJANDRO PERALTA

### I

Conmemorando el aniversario patrio, el 28 de julio de 1914, aparece en Puno el periódico (quincenario) *La voz del obrero*. Su director es J. Eduardo Fournier, un competente tipógrafo, ciudadano honesto y valiente periodista. A Fournier se le recuerda en Puno por haber sido un denodado luchador social e incansable defensor de los derechos de los artesanos y de los aborígenes del Kollao. El hecho de poner de relieve los problemas socio-económicos de Puno, era para Fournier una de las razones de ser del periódico que él dirigía. Lo acompañaban en la redacción del quincenario, los obreros Alejandro Cáceres, Aurelio Martínez, Manuel Z. Aragón, Arturo Peralta, José Manuel Sierra, Jacinto Gamero y Modesto Flórez.

Alejandro Peralta hace sus primeras armas literarias, precisamente, en *La voz del obrero*. A los quince años de edad, y ex-alumno del Centro Escolar de Encinas (como se decía entonces en Puno) tiene mucho que decir acerca de su reino interior, esa contextura interna prematuramente apenada. Los términos empleados en sus composiciones líricas primigenias, son reveladoras de un estado psíquico especial: *tristeza, melancolía, tristitia* y las expresiones *lánguida existencia, acerbos amarguras, estertor de muerte, aguda tristeza, horrenda pobreza*, etc. Estos conceptos de autoapreciación harían pensar en muchas cosas, acaso siniestras, peligrosas.

Alejandro Peralta posee, indudablemente, el don del poeta; pero sin la necesaria experiencia en el cabal ma-

nejo de la lira, se explica que sus primeros brotes poemáticos, acentuadamente lastimeros, no sean el anuncio de sus felices creaciones estéticas posteriores. El órgano obreril citado, del 30 de junio de 1915, inserta en sus columnas el soneto endecasílabo "Así es mi vida". Es sin duda la primera composición que Alejandro publica. Va dedicada a su amigo José Manuel Sierra:

"Es un morir de tarde mi lánguida existencia;  
tiene la decadencia de los sauces llorones,  
también tiene del mundo la loca displicencia  
y la aflicción sombría de las hondas pasiones

Es mi vida una larva de aguda tristeza;  
tiene sus enseñanzas de acerbos amarguras,  
de profundos dolores y horrenda pobreza,  
como la triste noche, preñada de negruras.

En constantes desvelos y continuos delirios,  
mi pobre vida se halla vagando cual los virios  
por la región sombría de la melancolía.

Y en el mundano huerto una alba flor se amustia,  
va tomando el semblante de una terrible angustia;  
esa flor es mi vida, hija de la trititía.

Esta composición es extraordinariamente reveladora. Su contenido, evidentemente autobiográfico, trasunta el estado de ánimo de una naturaleza, al parecer, incurable. Afirma sufrir de continuos delirios. El mismo periódico, del 28 de julio del mismo año, inserta en sus columnas un nuevo soneto, "Noctívaga", en que se acentúa el espíritu dolido del poeta Alex Peralta:

En la noche de mi pena hastiadora,  
de mi lánguida existencia domeñada,  
que convida la tristeza a quien la ignora  
cual el beso dulzuroso de la amada.

Es la hora melancólica y sombría  
que me agobia y participa su negreza;  
es la hora en que padece el alma mía,  
saturada de inquietud y de tristeza.

A este mundo no comprendo todavía,  
me aturde su bullicio exorbitante,  
me horroriza su terrible malfería.

Alejarme yo quisiera muy distante,  
donde posa, dulce fada de alma fría,  
esa muerte a quien la grito sollozante.

No cabe la menor duda de que el poeta está al borde de un trágico precipicio, acaso de un suicidio, puesto que llama a gritos a la muerte, una muerte casi anónima, sin penas ni glorias, aunque pueda ocasionar profundo dolor a los suyos y sus amigos. Hay más. En el soneto "Ven", incluido en la misma hoja, con la firma disimulada de *Alejandro*, el poeta sugiere, una vez más, que está al filo exacto del abismo:

Ven, amada, te llamo porque me siento triste;  
ven, mujer adorable, no seas celerada ,  
he sufrido bastante, para mi ya no existe  
la añorada leticia, ni el beso de la amada.

Estoy solo y tristado, como un ciprés doliente;  
me atormenta la pena, su frío me entumece;  
quiero amada que vengas, airosa y sonriente,  
a mitigar mi vida, que triste languidece.

Ven amada, ligero, me ahoga la tristitia,  
siento frío de muerte y estertor de agonía,  
quiero verte un instante y a la luz de la luna;

Decirte que te adoro, que por ti desfallezco  
en los brazos de la muerte, a la cual yo apetezco,  
porque sé que me odias, ¡oh! cual ninguna.

El poeta está en los dieciseis años de edad. Plena adolescencia. Es la etapa del desarrollo biopsíquico en que la personalidad está buscando su centro de gravedad vital, de meditaciones y afirmaciones prospectivas. La consiguiente agitación erótica, por tanto, se aproxima a los límites de la decepción y de un negro pesimismo cuando no ha hallado la entera satisfacción. ¿Qué le ocurre al poeta? Parece no tener amigos ni amigas; pero ama intensamente y, por desgracia, no son correspondidos sus anhelos y sus preocupaciones. Cuando el amor juvenil se ve decepcionado, se sabe desdeñado o definitivamente despreciado por la muchachita que un día llenó sus ojos, la desesperación llama a fatales desenlaces. En el caso del poeta Peralta, no ocurrió necesariamente eso. Pero amenazaba ocurrir.

*La Voz del Obrero* de 30 de setiembre de 1915, publi-

ca el soneto alejandrino "Puno". Va dedicado al señor Eduardo Fournier, director del periódico:

"Silencio y más silencio por todas las callejas,  
vetustos caserones, escuetos y sombríos;  
tenduchos, abogados y muchísimas viejas  
pordioseras que cargan mugrientos atavíos.

El lago, como un mar que perdiera sus bríos,  
deposita silente, en la playa sus quejas,  
y las grisáceas pampas escasas de sembríos  
tan sólo cubiertas con añejas pajas.

Grises y áridos cerros, con chozas arruinadas;  
ovejas, más ovejas y llamas descuidadas  
que viven vagabundas con su puerilidad.

Obesas señoritas, *huachafos* fachendosos,  
pandorgas, petimetres, que viven libidinosos,  
y allá en la lejanía, la indiada en soledad.

Son versos descriptivos que nada dicen, o sólo dicen puerilidades rimadas, de cansino ritmo, como el rumiar de las llamas a que alude el poeta. Los ojos de Alejandro Peralta aún no han penetrado en los esenciales valores humanos y el soplo telúrico del gran Kollao.

Siempre *La Voz del Obrero*. El 15 de octubre de 1915, publica "Mi musa", poema nítidamente autobiográfico, dedicado "a Félix Romani, con todo afecto" escrito en tres estrofas de versos endecasílabos:

"Es lánguida mi musa, pálida y enfermiza;  
le gustan los cipreses y el beso de la brisa.  
En su alma con perfume de rosas y azucenas  
se refugia la enferma y escuálida tristía,  
ella siempre me inspira llorosas cantilenas  
y tristes yaravíes, repletos de agonía.

Cuando a mi me doblegan los vientos de la vida  
me traen la perfidia en el fondo escondida.  
Ella me otorga sus perfumes, me cobija en su seno  
como una madre, me besa tristemente  
y no deja que mi alma se llene de veneno  
de este mundo perverso, de este mundo furente.

Oh mi musa, tan pálida, tan llena de agonías,  
tan enferma y tan lánguida, de miradas sombrías;  
como llora tan triste, desesperadamente,



como llora riendo, llena de descontento;  
es mi musa la hija del negro sufrimiento  
y de la vida triste, lobregada y doliente.

En esta composición vuelve a informarnos sobre la languidez de su musa, que llora tristemente, que llora riendo, como "hija del negro sufrimiento, lobregada y doliente". En fin, la misma llorosa cantilena. Pero ocurre que el poeta ha entrado al clímax de la adolescencia. Diecisiete años... Esto explica muchas cosas que es preciso remarcar. Alejandro Peralta, poco ha egresado del Centro Escolar de Encinas, debía cursar instrucción secundaria en las aulas del Colegio Nacional "San Carlos", de Puno, aulas que había dejado a poco de matricularse, como él mismo lo refería. ¿Por qué abandono "San Carlos", plantel de educación media de notoria reputación nacional? Decía que por razones económicas, pero se hace difícil creer esa aseveración. Ya hemos dicho que la familia Peralta Díaz no era rica, Don Demetrio Peralta era un mediano industrial, un obrero culto y progresista. Y si por algunas consideraciones de orden social, político o religioso, no convenía el Colegio Nacional "San Carlos", bien podía Alejandro reanudar estudios de secundaria en Arequipa, donde los esposos Peralta contaban con no pocos parientes. Tampoco podía hacerlo en el Seminario de San Ambrosio, primero, porque Alejandro procedía del Centro Escolar N° 881, doctrinariamente liberal y, segundo porque don Demetrio Peralta era militante de los Adventistas del Séptimo Día.

Sea como fuere. La adolescencia de Alejandro no halló el refugio tonificante que, en alguna medida, podía curar sus hondas tribulaciones espirituales. Le faltó el amigo a quien confiar los motivos secretos de sus cuitas, de sus penas, esto es, las motivaciones de los problemas íntimos que sacudían el vivir trágico de su existencia. Le faltó aquel profesor comprensivo que, al ser elegido espontáneamente, fuera su maestro socrático, ese educador que, a manera de la aguja imantada de la brújula, fuera señalándole el punto al que debía dirigirse. Por eso las primeras poesías de Alejandro denuncian el alma atormentada de un poeta en agraz, sacudida por un fatalismo al parecer irreparable. Lastimosamente, no tuvo el poeta ese amigo de verdad, ese confidente, ya maduro y de mayor experiencia, en quien depositar las penosas agitaciones de su mundo erótico. Este género de tribulacio-

nes, cuando no hallan la oportuna válvula de escape, suele derivar en trauma psíquico asaz perdurable.

El mundo de la adolescencia, en cuanto a su desenvolvimiento, obedece a mandatos de la Naturaleza, que no se puede burlar, ni siquiera por excepción. Cuatro son las sub-etapas que caracterizan su desarrollo. La primera es el descubrimiento, concreto o vacilante, del yo. La segunda consiste en la elección del arquetipo, es decir, del maestro que en cordiales diálogos socráticos fuera el orientador de la problemática del ser profundo del discípulo. La tercera se caracteriza por la agitación erótico-sexual que vive el adolescente, estado biopsíquico inexorable. La cuarta sub etapa se caracteriza por el gradual deslinde de la tabla de los valores. Aquí siente que se debe a sí mismo y que es miembro de la comunidad que le ha visto nacer y crecer, que debe actuar solidariamente, en provecho de la sociedad por cuyos intereses se preocupa.

A los dieciocho años, el adolescente es capaz de las más heroicas hazañas. Pero parece que el poeta Peralta, ha arribado a una prometedora estancia de calma y sosiego. El poeta auténtico necesita remanso espiritual y atento reconocimiento del mundo y de sus fenómenos naturales y lógicos. Por otro lado, acusa fatalmente ciertos altibajos orgánicos, que la biopsicología y la psicología individual llaman "mutaciones" del desarrollo. Parece que todo ello ocurriera cuando, como siempre, *La Voz del Obrero* del 30 de octubre de 1915 publica "Adelante luchadores", cuya dedicatoria dice: "Para los redactores de *La Voz del Obrero*, fraternalmente". El poeta ha dejado momentáneamente el soneto para intentar el empleo del metro libre, en versos rimados y de apreciable fluidez rítmica.

Un claror del oriente se aproxima  
y viene hacia vosotros,  
ese claror argumenta la cima  
de vuestros ideales,  
y será cual la luz del plenilunio  
que alumbre la existencia  
del obrero, que se halla sumergida  
en fría decadencia  
y en umbroso infortunio.

¡Adelante, adalides!, ya la aurora  
 expande sus fulgores  
 y viene a disipar las lobregueces  
 que oscurecen el cielo de la Patria;  
 su calor caldeará las languideces  
 que asoman al obrero,  
 y al compás de la marcha de combate  
 será la aurora roja,  
 símbolo redentor y victorioso.

... ..

Vuestros santos y puros ideales  
 son odorantes flores,  
 esparcidas en tierra bienhechora,  
 que sabrán otorgar limpios albores  
 y aromas refrescantes  
 a todo proletario  
 que gime bajo el peso sofocante  
 del hondo oscurantismo.

Como se ha podido advertir, los primeros versos de Alejandro Peralta son de clara preferencia por la forma estructural del soneto, sea éste de endecasílabos, de alejandrinos u octosílabos. Ello se debe a las detenidas y subyugantes lecturas de Rubén Darío, de Herrera Reissig, de Lugones, de González Martínez, de los hermanos Machado, de Villaespesa, de Chocano, de Carriego, etc. Sólo que en algunos casos la métrica y la línea melódica del canto le salían forzados. El último terceto del alejandrino "Puno", por ejemplo, no puede ser de tratamiento literario más deficiente.

Obesas señoritas, *huachafos* fachendosos,  
 pandorgas, petimetres, que viven libidinosos,  
 y allá en la lejanía, la indiada en soledad.

Hemos dicho tratamiento literario deficiente. Veamos: en el afán de hallar consonantes, el poeta aún en ciernes, intenta crear o recrear ciertos términos gramaticales, o desfigura caprichosamente desinencias y declinaciones de los vocablos, verbigracia, *negreza*, *hastidora*, *ensoñanza*, *malferia*, *dulzoroso*, etc. ... Infracciones gramaticales o puerilidades propias del lenguaje rebuscado de una reciente adolescencia, o faltas que responderían a las licencias poéticas; pero carentes, en todo caso, de buen gusto.



## INDIGENISMO

Antes de nuestra generación, podemos afirmar que nadie se había ocupado de penetrar en el mundo psicofísico del indígena, habitante milenario de la vasta zona del Kollao. El indio era para nuestros predecesores —intelectuales o no— sólo una cosa más; aunque persona humana, tradicionalmente destinada a las labores domésticas y a los trabajos de la gleba. Hubo sin embargo, una nítida excepción: José Antonio Encinas, maestro revolucionario, educador y revolucionario en el mejor sentido de la expresión.

Desde el punto de vista de la creación estética mejor dicho poética, no acusa el indio mayor significación. Encinas, contra todo género de críticas, embozadas o explícitas, proclamaba sin disimulos que el indígena era un valor social y humano como cualquiera de los *no indios*. Decía el maestro que todo niño, blanco o mestizo, tenía el mismo significado, porque, como todos, era un ser humano. Entre un niño blanco de la ciudad, otro del pueblucho y uno tercero venido de lo más abrupto de las altas punas, no existe más diferencias que las determinadas por la cultura. Decía que al indio le hacía falta nada más que la acción pedagógica de la escuela (rural, urbana o semiurbana) y del maestro, austero y libre de prejuicios, pero necesariamente identificado con el alma circunstancialmente medrosa del indio. Eso realizó Encinas en Puno.

Aquellas ideas y esos hechos del maestro, gravitaron decisivamente en el ánimo de cada uno de los intelectuales de la generación puneña del veinte. Sin embargo, es preciso recordar otro hecho singular. Político, profesor universitario y orador de renombre en la capital de la república, Mariano H. Cornejo hubo de pronunciar en Puno (1910) un notable discurso. Ello fue con ocasión de un banquete que le diera lo más connotado del Departamento, respaldando su candidatura a una representación parlamentaria. Fué un gran discurso, y, hasta entonces jamás se había escuchado otro igual en la ciudad del Lago Sagrado. En él describió Cornejo con frases de verdadero acierto literario, el impresionante paisaje altiplánico y la solemnidad hierática de sus montañas. Hizo una suerte de poesía en prosa; y como notable sociólogo



que era, penetró en el alma atribulada del indígena. Describió su vida, advirtiendo al concurso amical que era necesario, humano y urgente, redimir al indio, sacarlo del estado de miseria y servidumbre en que hasta entonces se le había tenido.

Hacendados, hombres de negocios, periodistas, intelectuales, se llamaron entonces a la reflexión. Los oferentes del banquete pensaron con Cornejo hacer algo bueno y liberador en favor del indio... Pero después del banquete, como siempre, nada significativo se hizo. Continuóse haciendo más ricos a los ricos y más pobres a los pobres. Recién, un lustro después, soplarían vientos auspiciosos para que a los nativos del altiplano puneño, se les tomara en cuenta.

Hacia 1915, Arturo Peralta y después Alejandro, enarbolaron en Puno la bandera que se vino en llamar —por algunos peyorativamente— el “indigenismo”. En *La Voz del obrero* de 15 de diciembre de 1915, Alejandro Peralta publica “El Indio”.

El eterno vencido,  
la Víctima del negro tiranismo,  
es el indio que vive sumergido  
en el oscurantismo.

Es el triste y doliente plañidero,  
el eterno ultrajado,  
el eterno explotado  
por el patrón famélico y artero.

Las larvas de la negra felonía  
lo han herido y lo tienen obsecado  
y su vida funesta y tan sombría  
es cual cóndor cansado  
que en el gris vericuetto de la sierra  
se ha quedado dormido  
por estar ya vencido  
con el furor del viento huracanado.  
Y su letargia langorosa, apenas  
como la modulación de la quena.

Y aterran las mesnadas de fulleros  
que circundan las chozas solitarias  
de parias pordioseros,  
de hurtarles sus bienes, con cinismo,

y dejarlos sin nada  
que pueda sustentarlos.

¡Oh! desgraciado y explotado paria,  
yérguete tremebundo;  
que tus odios, que se hallan adormidos  
despierten furibundos  
como un temblor de guerra, estremecidos  
por el furor del alma.

Fúgate de tan triste anomalía;  
surge poderoso  
para que la maldita felonía  
no te hostigue ni usurpe.

¿No ves que el bello sol también alumbra  
tu frígido tugurio?

¿Crees tú que ese sol es solamente para  
el patrón sicario?

¡No! así como este astro refulgente  
es poderoso y bello,  
también el sol de libertad, que brilla  
sobre todo vencido,  
sabe otorgar descanso  
y blanca libertad al oprimido.  
Goza, paria, alegremente,  
ya no seas tan manso y tan doliente.

Sal de tu triste choza solitaria,  
dirige la mirada a la laguna  
y verás que la luna  
sabe bañarse en ella,  
y sabe ser también un lenitivo  
para letificar a los que sufren.

Un día de 1917 llegó a nuestras manos *La revista de América*, cuya dirección ejercía en París el escritor peruano Francisco García Calderón. Entonces nos fue dado conocer, recién, el celebrado "Nocturno" de José Asunción Silva, el gran poeta colombiano que tan trágicamente y por propia decisión, dejara el mundo de los vivos. El "Nocturno" de Silva y las noticias más o menos detalladas del suicidio del poeta, impresionónos extraordinariamente. Teníamos los nervios a flor de piel, sensibles y prontos a las emociones inesperadas. Teníamos la edad suficiente para apreciar, cuando menos relativamente, la hondura de las cosas.

Alejandro, dotado de una envidiable memoria, aprendió el "Nocturno" —como se dice— de un solo tirón. De timbrada voz, de clara dicción y de mímica adecuada, había que escucharle recitar (declamar se decía entonces) el celebrado y enternecedor poema de Silva. Para darle énfasis y dramaticidad, Alejandro imprimía a cada palabra, a cada verso, las pausas y las inflexiones oracionales del caso, y las arpegiadas modulaciones, de que sólo son dueños los recitadores profesionales. El poeta misionero César Atahualpa Rodríguez nos decía, cierta vez, que Alejandro Peralta recitaba con más propiedad, con mejor impostación melódica de la voz, que los poetas Percy Gibson, Renato Morales de Rivera y Belisario Calle (todos ellos del Aquellarre arequipeño). De mí, decía el autor de "*La torre de las paradojas*", en cuanto a recitador y a recitar mis versos, ni hablar".

Sus dotes de poeta le dieron a Alejandro Peralta indudable nombradía en Puno. A ellas se sumaban sus cualidades de gran recitador. Ya en una velada obrera del 1º de mayo de 1915 en la Sociedad Fraternal de Artesanos, participaba como recitador, con el poema "El crujiir de las horcas", de Angel Falco.

Estamos en 1920, cuando Alejandro cuenta veintiún años. Es ya todo un hombre. Con Carlos Cuba, Manuel Lazo, Manuel Arispe Prieto, cumplidos empleados —como él— de la Compañía Recaudadora de Impuestos, cultivaba una *bohemia* serenatera. Era una inofensiva actividad de noctámbulos, que el medio ambiente puneño llamaba "de los recaudadores". Aquellas noches no eran, sin embargo, de embriaguez o crápula malsana. Eran, más bien, las respuestas a un llamado de la naturaleza juvenil, pretextos auspiciosos para combatir, sábado a sábado, la molicie y la cancamurria provincianas.

Los meses del invierno puneño son de intenso frío, y tanto que en las altas punas "hasta las vicuñas gritan y las rocas se rajan", como reza el kajelo del karabotas concupiscente. Había, pues justificados motivos para hacer una prudente y divertida bohemia callejera que a nadie incomodaba, y más bien animaba el ambiente. Carlos Cuba y Manuel Arispe Prieto, sin ser puneños, cantaban waynos pandilleros y entonaban los más tiernos yaravíes de Melgar. Entonaban también pasillos, bambucos, zambas y vidalitas de las campañas gauchas. Alejan-

dro era el gran recitador del grupo, e imponía su cabal dominio de la recitación. El "Responso" (a Verlaine), "Era un aire suave de pausados giros", "Margarita", "Ite, Missa Est", de Rubén Darío. De Herrera Reissig recitaba "Extasis", "La muerte del pastor", "La zampoña", "El cura". Y "Los sonetos de la muerte", de Gabriela Mistral.

De los poetas peruanos, "La magnolia", "Los caballos de los conquistadores", "Ahí no más", de José Santos Chocano. De César Vallejo "Idilio muerto", "De a mil", "Oración del camino", "Los heraldos negros". De los poetas arequipeños, los preciosos sonetos yanahuarenses de Percy Gibson; los versos nativistas de Renato Morales de Rivera, como "Soracsa", "La sortija aymara"; y, como no podía ser menos casi todos los sonetos de César Atahualpa Rodríguez, a quien admirábamos.

Cosa singular. Para que Alejandro recitara el "Nocturno" de Silva, era preciso que la parvada de bohemios dejara las calles, y se trasladara al cementerio general de la ciudad. Entre trago y trago (del bueno de Ica), a la luz de "la luna pálida" y ante las puertas del campo santo, Alejandro Peralta recitaba el "Nocturno". Para terminar, cada uno aportaba su gracia artística.

Entre tanto, Juan Cajal, en connivencia con las sombras de la noche, iba en busca de sus Lunascas, mozas en sazón, unas asequibles y escurridizas otras; pero él estaba siempre "transido de amor plebeyo", como solía decir.

### ANDINISMO INDIGENISMO

En 1918, Ernesto More publica *Hesperos*, un poemario multifacético, que Alejandro Peralta (o Goy de Hernández) elogia alborozado en *La Tea*. More, bien enterado de la literatura de la Grecia clásica, recuerda frecuentemente a Anacreonte, a Aristófanes, a Cleón. Esto no quiere decir que los poemas de *Hesperos* no lleven el aliento terrígeno del Kollao:

Haz de la sombra ciega del campo;  
triscan las cabras en las peñas  
entre cortaderas y ayrampo;

Huyen perdices zahareñas  
con cascabel empendoladas,  
las busca el can entre las breñas;



Espían zorras recostadas  
 en las siluetas de los montes,  
 con las orejas levantadas;  
 .....

Lo interesante de More es que en todo tiempo ha manifestado su preocupación indigenista. Hoy More es uno de los brillantes priodistas con que cuenta la prensa nacional. No olvida su prosapia genuinamente puneña, por cuya población humana y sus valores culturales, libra tenaz lucha con el pensamiento y la acción.

En la carta - prólogo del libro citado, Ernesto More dice: "es curioso advertir el encadenamiento que entre los dos libros existe (se refiere a *Hesperos* y *Los deberes del Perú, Bolivia y Chile*, de Federico More). Se ve que hemos mamado la leche de la tierra: el Andinismo; en mi libro pretendo haber puesto la base de la poesía andinista. Si aquí desprecian a las montañas como a verrugas superfluas, las amamos nosotros porque sus brazos protegieron nuestra juventud y restituimos en ideas lo que de ella recibimos en sugerencias". Sugerencias fueron las que nos había de deparar la lectura de *Hesperos*, como también hubo de suceder con la lectura de *Cirrus* de Renato Morales de Rivera.

Hacia 1918, Alejandro está en trance de madurez literaria. A partir de los once sonetos de 1919-1920, de los cuales me hiciera depositario, poco antes de su muerte, pulsa su lira con mayor seguridad, con propiedad rítmica y mayor acierto en el canto. Pueden ser ejemplos de esta aseveración "Noche III" y el "Cenotafio" que publica *La Tea* de setiembre de 1918, recordando a González Prada, con ocasión de su muerte:

Sobre la humosa murria del sueño de la tierra  
 y al resplandor plumizo de una tarde invernal,  
 Padre, Maestro excelso, al fondo de la sierra  
 llegó el tañido lúgubre de un doble funeral.

Y ya no fue el relámpago con chispazos de guerra  
 lo que antaño encendiera la mudez abismal,  
 que hoy la Eterna, en raptó de odio trágico, cierra  
 con hermética lápida la voz juvenal.

Poetas verdaderos: la antorcha del día  
 medrosamente amengua su rojizo fulgor,  
 enlutemos la lírica opulencia del huerto.

Al pie de la Basílica del Arte, Poesía  
llora, grita, obsecada, por el poeta muerto.  
Y su voz lleva el trágico mordizco del dolor.

Alejandro Peralta viaja a Lima a fines de 1919. Está de vacaciones. Hace amistad con algunas personalidades del mundo de las letras en la capital; *La Prensa* inserta el soneto "Abraham Valdelomar", recitado en los funerales del autor de *El Caballero Carmelo*. En el cementerio Víctor Haya de la Torre lo saluda y le felicita con estas estimulantes palabras: "Usted es provinciano como yo; pues debemos imponernos aquí, en Lima, como se ha impuesto el gran Valdelomar. Con el tiempo será Ud. también el gran poeta del Sur".

### POSTREROS RECUERDOS

La noche del día 20 de marzo de 1973 el Instituto Puneño de Cultura y el Instituto José Antonio Encinas, con la cooperación de la estudiantina del Club Cultural Brisas del Titikaka, obsequiaron a Enrique Encinas, en las vísperas de su onomástico, con una serenata al estilo puneño. En esa oportunidad el poeta Alejandro Peralta recitó cuatro sonetos de claro contenido folklórico de Puno. Enrique Encinas y muchas personas del concurso serenatero, conocían a los típicos personajes aludidos por el poeta. Aquella fue una noche auténticamente puneña con reventazón de coheterillos, ponches de arroz y de guinda, a la usanza de la tierruca.

En todas las ciudades del mundo pululan ciertas criaturas desventuradas, psíquicamente fuera de sí. Lamentablemente son objeto del divertimento de grandes y chicos, sobre todo de éstos, quienes en franca algarabía provocan, con burlas y zumbas de todo calibre, unas veces la ira y otras las gracejadas de los lastimados tontilocos, o locos de atar y desatar. Tal en Puno el Rey del Arco, el Zambo Calixto, el Zonzo Braulio y la *Kesti Charango*<sup>1</sup>, a quienes Alejandro Peralta había de poetizar con tanta gracia.

Un día de esos comentábamos con Alejandro la súbita muerte de un amigo nuestro. El poeta agachó la

---

<sup>1</sup> Charango sucio y grasiento.

cabeza, meditó un momento y mostrando un extraño rictus dijo: "Así como él quisiera morir yo". Conversamos largo rato. Luego llevó las manos a la bolsa de papel que, como siempre, llevaba consigo. Extrajo de ella un pequeño legajo. Dejó el asiento y con cierto aire de solemne encargo postrero, y la mirada fija en mí, dijo por fin: "Estas cosas para que las guardes o para que hagas de ellas lo que tú creas conveniente". Me quedé pensando. Tomé el encargo y hallé doce sonetillos, escritos a máquina. Once de ellos llevaban los años de 1919 y 1920. El último de ellos estaba dedicado a José Antonio Encinas, "en sus cincuenta años de docencia" (1957).

Cuatro de aquellos sonetillos eran los que Alejandro hubo de leer, en la casa de Enrique Encinas, en la noche del 20 de marzo del referido año. Entre pasacalles y waynos pandilleros —que tanto gustaban a Enrique, ese otro entrañable hermano nuestro, tan prematuramente desaparecido— los sonetillos de Alejandro caían muy bien.

Y qué otras cosas más habría que decir de Alejandro, el gran poeta kollavino, representativo de la generación puneña del Veinte? Intuyó, sintió su muerte cercana; bien puede decirse que la esperaba.

Cuando, otro día, le mostré el plan de este provisional ensayo sobre los primeros pasos de su vida (de nuestra vida) y su obra de artista, me dijo: "Sí; está bien. Todo está bien. Hay que apresurarse; yo tengo que apurarme en todo..." Este gran poeta, de pocas palabras, de alma triste desde siempre, desde la infancia, generoso como el que más, era todo un varón, austero y justo, cabal y profético.

## II

Hay circunstancias en la vida realmente inexplicables. Sin que nos lo hayamos propuesto expresamente, solemos incurrir en errores y omisiones recusables. Esto nos ha ocurrido con Alejandro Peralta. Enmudecidos por la circunstancia trágica de su muerte, nada dijimos inmediatamente después del doloroso suceso. La muerte ha acallado la voz lírica de un auténtico hermano nuestro, y bien nuestro. También deja sin voz y con la respiración entrecortada, a quienes sufrieron y sufren la noticia de la irreparable ausencia del celebrado autor de *Ande* (1926) y *El Kollao* (1934).



Con el original bardo puneño hemos vivido casi toda una vida. Eramos contemporáneos. Nuestras existencias han transcurrido paralelamente, por los senderos de un mismo camino. Desde los primeros días de la pubertad y acaso desde la infancia, anduvimos (con ligeras ausencias recíprocas) casi siempre juntos. Alejandro fue un puneño neto. Fue un caso vocacional de escritor. Nosotros, igualmente, de cuerpo y espíritu, puneños intransferibles. El maravilloso paisaje del Lago Sagrado de los Incas, ha presidido, como esperanzado padre y oráculo orientador, nuestro desarrollo vital, esto es, la formación de nuestro ser integral. Puno ha hecho nuestro mundo de ideas y ha estimulado la trascendencia de nuestras obras, malas o buenas, pero, en todo caso, portadoras de un esperanzado mensaje.

### *DOLOROSA SORPRESA*

La muerte del poeta Alejandro Peralta ha sido un rudo golpe para nosotros. Cuando menos lo esperábamos, una mañana, se nos dió la aciaga noticia. Mi mujer recibió el primer aviso telefónico transmitido por Ernesto More, poeta y periodista y profesor del anecdotario peruano. Con los ojos humedecidos y temblorosos labios, con la palabra entrecortada, como quien no quiere decir la verdad, sino a medias, mi mujer dijo al fin: Ernesto ha llamado y dice que Alejandro está mal, muy mal.

¿Mal? —le pregunté sorprendido— si hace dos días, nada más, que he estado con él tomando café en la Colmena. Voy a verlo.

Cuando me preparaba para salir a la calle, mi mujer, profundamente conmovida, me dijo: Alejandro ha sido atropellado anoche por un automóvil, cerca de su casa, según me ha comunicado Ernesto More... Ha fallecido, dijo mi mujer, con las lágrimas en los ojos. Se puso a llorar...

—No puede ser. ¡Qué es esto!, atiné a expresar. Vamos a ver lo que ocurre. Tomamos la calle en busca de un vehículo que nos condujera, como siempre, a Miraflores, a Elías Aguirre N° 534. la casa del poeta. Cuando ingresamos había mortal silencio en el hogar. Silencio.

En la casa de Alejandro todo estaba como sumido en una mudez de siglos. Todo era desconcierto, inenarra-



ble clima de dolor. Elsa Castro, su mujer, nos recibió indescriptiblemente dolida. Coco, el hijo mayor mudo, sin poder articular una palabra. Al fin Elsa dijo: "Ha sido aquí cerca, entre la esquina de las avenidas Angamos y Lima; sólo una cuadra antes de llegar aquí, a la casa. Según la policía, un automóvil desconocido lo atropelló a eso de las diez y media de la noche. Le registraron los bolsillos. Hallaron su dirección domiciliaria. El policía dijo "el cadáver del señor Peralta ha sido conducido a la Morgue de Lima". Es decir, que no lo llevaron siquiera a su casa, a fin de que sus restos descansaran, por lo menos unas horas, en su propio hogar.

Alejandro Peralta, había asistido a una velada que la Asociación Cultural Peruano-Soviética había llevado a cabo. Terminada aquélla, cada uno se encaminó a su casa. Al día siguiente (30 de mayo de 1973), Elsa llamó telefónicamente a Ernesto More para transmitirle la noticia; y éste, sin pérdida de tiempo avisó a todos los miembros del Instituto Puneño de Cultura.

A las dos de la tarde del día primero de junio, el cuerpo del vate, ya frío y tasajeado —además de haber sido molido por el automóvil homicida y su conductor criminal—, se velaba en severa capilla ardiente en el auditorio de la Asociación Nacional de Escritores y Artistas. Durante la noche del velatorio pasó por la ANEA, en penosa visita, lo más representativo de la intelectualidad peruana residente en Lima. Se hicieron presentes en dicho local comisiones de las instituciones culturales de Lima, lo mismo que las organizaciones de los departamentos del Sur del Perú.

El sepelio fue impresionante a la par que angustioso para todos aquellos que conocían al poeta de *Ande*. Para los miembros del Instituto Puneño de Cultura, la muerte de Alejandro Peralta significa un doloroso impacto. Hombre de ideas de izquierda, pero de gran comprensión y respetuoso de la actitud de los demás, Alejandro era una personalidad querida y respetada por todos nosotros. El que más y el que menos, sabía lo que Peralta representaba en el terreno cultural, ya no sólo de Puno y del Perú sino de la América. Evidentemente, era un verdadero creador lírico que se iba, en viaje definitivo; un varón singular, indiscutido poeta que había logrado sacarle al cordaje de su lira, perdurables cantos, de contenido y tonalidades nuevas; un poeta que hacía vívidas las cosas ani-

madras e inanimadas del mundo altiplánico... *Ande y Trilce*, de César Vallejo, fueron, en su momento, dos estremecimientos literarios hasta entonces desconocidos.

### FRATERNIDAD TRUNCADA

Alejandro Peralta era nuestro, de nuestra intimidad recóndita, entrañablemente vital, tradicionalmente cultivada y sufrida. El transcurrir cotidiano nos acercaba cada vez más y más. Eramos no sólo amigos; éramos hermanos. Porque suele haber amistades de una compenetración entrañable que acaso sobrepasa los límites de la hermandad consanguínea, esa hermandad que señala la acepción primera de la expresión. Desde los lejanos días de nuestra pubertad en Puno, la casa paterna de Arturo, Alejandro, Maximiana, Domitila, Carmela, Adriana, Demetrio (hijo); la casa de don Demetrio y doña María, ejemplos del bien vivir y de comprensión cabal de las inquietudes del espíritu juvenil de los hijos; esa casa era nuestra, enteramente nuestra.

Ambos realizamos estudios en el ya histórico Centro Escolar 881, de la ciudad de Puno. El egresó antes que yo. Esto quiere decir que nos animaba una suma de ideales comunes, ideales que más tarde habían de expresarse en análogas realizaciones literarias... Parecería que pulsábamos la misma lira y entonábamos el mismo canto; cada uno, desde luego, con su propia voz. Lo que en realidad ocurre es que procedemos de un mismo módulo vital, de una misma formación y desarrollo espiritual. El paisaje altiplánico —desde cuyo centro comanda la vida el “Titikaka emperador” (a! decir de Alejandro), enrumbo nuestras actividades hacia esa meta imprecisa al mismo tiempo que real, del amor irrenunciable a la madre tierra, al mismo soplo telúrico que nos dió tanto el ser fí sicocomo el espiritual.

### VALORACION Y AUTOCTONIA

Cada región, cada zona, acaso cada localidad del *mundo kolla*, delimitada por la tradición antes que por la ley estatal, tiene su propio genio —su *genius loci*, como dirían los romanos de la antigüedad—. Sin necesidad de palabras, ese genio se impone y gobierna la vida comunitaria. Se instala en nuestro intramundo, nos ordena *ser así, hacer las cosas así, o estar así*. Ese *genius loci*, alien-

to de los dioses tutelares de la autoctonía, ha orientado nuestros destinos, pues los puneños amamos la tierra, amamos el Lago Sagrado, amamos el cambiante paisaje de sus contornos y el silencio paramero de las montañas mágicas circundantes. Tal vez sin quererlo expresamente, los puneños somos obedientes al mandato de nuestros totems, de nuestros apus. Ellos controlan las constantes incambiables de nuestras vidas, ora individual, ora colectiva. Aquellos seres inasibles, y sin embargo reales, gobiernan la existencia de los mundos conscientes e inconscientes de los aymaras, como diría Keyserling.

Nuestra generación, a la que algunos llaman del *Centenario* y otros del Veinte (también hay quienes la llaman del *Boletín Titikaka*), ha sido y es admiradora y defensora de los valores humanos y socio-económicos del terruño. A los aborígenes que pueblan aquellas alturas y su tragedia de siglos, los tenemos, como parte connatural de nuestras esencias humanas. El indio es para nosotros innegable parte de nuestra contextura biopsíquica. Nuestro espíritu generacional —podemos manifestarlo enfáticamente los escritores y los hombres de aquella época— nos hacía vivir enamorados de todos los aspectos valiosos que surgían de la tierra, del paisaje, de la tradición y de la historia puneñas.

Cuanto más tamizábamos en nuestros espíritus los valores autóctonos (unos inmanentes y otros trascendentes) más hondamente conmovían nuestras almas juveniles. Nos conmovían el corazón, como conmueven el corazón de los enamorados las actitudes del ser que se ama. Movía profundamente nuestras almas juveniles, el conocimiento directo que íbamos adquiriendo sobre esa suerte de abandono y miseria, de cruel servidumbre y oscurantismo, en que se tenía sumida a la llamada “raza indígena”. Nuestra escuela de estudios primarios nos había insuflado alientos de rebeldía, nos había dado nociones visibles sobre la práctica real de la democracia, así como gran consideración y respeto hacia todo lo indígena.

Nos preguntábamos: ¿Por qué no hay educación para estos seres, para estos hombres que labran la tierra, que la hacen producir, que crían y cuidan de los ganados en los campos, que nos dan, sin embargo, alimentación, vestidos, etc., y donde, debido a sus manos las ciudades se han hecho diferentes a los ayllus de las pampas y las



montañas andinas? Estas preguntas, a nuestro parecer, no tenían respuestas y no las tenían porque nuestros conocimientos de la historia, de la sociología, de la economía, etc., eran ciertamente limitados. Pero más tarde se nos iría ampliando el horizonte socioeconómico, se nos irían abriendo nuevas puertas del saber, antes cerradas, obscuras e inaccesibles.

¿Qué hacer? Había que penetrar más y más en las profundidades de las cosas. La autopreparación es, sin duda, la mejor maestra. A ella recurrimos unas veces solos, otras en francos diálogos vespertinos inolvidables.

### LA FAMILIA DEL POETA

Alejandro Peralta, no por incapacidad, sino seguramente por causas de orden familiar, no pudo proseguir estudios secundarios. Tampoco los hizo Arturo, (después Juan Cajal y genéricamente Gamaliel Churata) hermano mayor de Alejandro, por igual índole de motivos. El jefe de la familia, Don Demetrio, era un hombre de ideas progresistas y solidarias. Coadyuvó a organizar, hacia 1900, la antigua Sociedad Fraternal de Artesanos, en compañía de los obreros Alejandro Cáceres, Faustino Sánchez, Bonifacio Aragón, Albino Obando y otros. Como el nombre de la agrupación lo indica, la Fraternal de Artesanos tenía, entre otros objetivos, el auxilio mutuo, la capacitación profesional y la honradez en la tarea artesanal de cada uno. La Sociedad Fraternal de Artesanos de Puno hizo en su tiempo (hace aún), mucho provecho. Estimuló la actividad cultural de la ciudad de Puno, mediante actuaciones públicas de toda índole. Impulsó la cultura regional del altiplano puneño mediante escuelas nocturnas. Inclusive estimuló decididamente los trabajos pertinentes a la implantación, en 1910, de los Evangelistas del Séptimo Día, en la comunidad campesina denominada La Platería.

“Hay que trabajar, muchachos”, habría sido la decidida orden de don Demetrio. Arturo, sin dejar un momento los libros, ayudaba al padre en la actividad artesanal como *aparador* de calzado. Alejandro buscó una ocupación, un trabajo cualquiera. Hallóla, al fin, a los dieciocho años de edad, en la Compañía Recaudadora de Impuestos, de Puno. A los veintiún años de edad, Alejandro era cumplido empleado; también, en sus horas libres, un



escritor en ciernes. Pero, fundamentalmente, hay que advertir que en él había un poeta, el gran poeta del futuro.

Hacia 1919 yo llevaba a cabo estudios de primaria en el ya clásico Centro Escolar, dirigido hasta 1911, por José Antonio Encinas, y, posteriormente, por don Moisés A. Yuchud, profesor normalista; un educador de verdad, exquisito artista del teclado, gran director de orquesta y gustoso de las buenas letras. La exquisitez de su espíritu selecto nos hacía conocer muchos capítulos de los *Comentarios Reales* del Inca Garcilaso, capítulos seleccionados de antemano. Debido a su gusto por los versos, conocimos a Rubén Darío, a Becquer, a Valdelomar, a Chocano, a la Matto de Turner, etc. Evidentemente el maestro Yuchud estimuló nuestros afanes primigenios de cultores de la literatura.

Alejandro era un lector incansable (mejor dicho, leíamos incansablemente). Sus momentos libres, después de sus deberes de oficina, los empleaba en lo esencial de sus preocupaciones: leer, estudiar y escribir. Leer lo previamente planificado; estudiar lo leído, meditar, confrontar ideas y vivir —o revivir emociones y vivencias. Genuina autoformación de poetas, siempre con vistas a darle forma y ritmo al canto nativista... Arturo, desde el punto de vista del estudio libre, ya avanzando en los meandros del pensamiento trascendental, tenía que ser el eficaz orientador de nuestras inquietudes y propensiones intelectuales... Como Alejandro, diríase que había venido al mundo con el estro del vate en las manos, y versificaba con singular desenvoltura. Comenzó suscribiendo, en *La Voz del Obrero*, bien intencionados sonetos, aún ingenuos brotes primerizos, que el tiempo iría madurando.

### LECTURAS, ESTUDIOS

Cierta vez le preguntamos a Alejandro por qué había dejado de estudiar secundaria a poco de matricularse en el Colegio Nacional de San Carlos de Puno. ¿Las causas? No podríamos decir cuales fueron. Alejandro decía que "por causas económicas". En el hogar de los Peralta no podría hablarse de escasez de recursos. La familia no era rica. No era poseedora de haciendas, de ganados, ni chacras. Don Demetrio se desempeñaba en su bien surtida zapatería, —la que proveía y calzaba a "lo mejor" de la ciudad de Puno, y aun de provincias—, era un austero y

progresista industrial. Doña María, su esposa, en su tienda de abarrotes —igualmente bien surtida— vendía para vivir y vivía para vender. A su variada clientela le prestaba su más cariñosa voluntad de servir. Doña María era una matrona derrochadora de bondad, sobre todo para con los más necesitados, para los humildes.

Arturo Peralta Miranda aparaba calzado en la zapatería de su padre. Por tanto, identificóse con la clase obrera, denominada entonces con el genérico vocablo de *artesanos*. Alejandro, un tiempo después, cumpliendo eficientemente su reciente empleo de recaudador; Juana, casada; Maximiliana, en su taller de modas, vistiendo a lo mejor de la ciudad; Domitila, Carmela, María y Adriana, estudiando en el Colegio de la Inmaculada, de la localidad; Demetrio, el menor de todos, estudiando primeras letras en el Asilo de la Inmaculada. La familia Peralta vivía, pues, una vida sin apremios, exenta de compromisos con esa otra clase de vida llamada de *sociedad*, animadora de dispendiosos saraos en el vecindario, actividad muy frecuente en las ciudades del interior. Los sábados y domingos estaban dedicados a efectuar paseos campestres, con frugales meriendas y bebidas sencillas, al aire puro, de sol pleno, frente al maravilloso paisaje del Titikaka.

Sabido es que las cosas no vienen por milagro, mucho menos las ideas. El mundo y la fenomenología de las sociedades, tanto cotidiana como cíclicamente, tienen siempre un estímulo, un vívido ejemplo; y en el orden de los hombres, sus paradigmas. Del mundo de los hechos humanos, o secuencia de los hechos sociales nada puede escapar. Inclusive la vida misma, consciente e inconscientemente, es asimilación primero y brote de bienes después.

En otro lugar he recordado que Arturo Peralta estudiaba (no sólo leía) a los clásicos griegos<sup>2</sup>. Lo hacía con afanosa acuciosidad en traducciones directas de Sócrates, de Aristóteles, de Jenofonte, de Esquilo, de Aristófanes. Estudiaba detenidamente a los grandes de la historia: Herodoto, Tucídides, Plutarco... Tampoco podían faltar los romanos Tito Livio, Cicerón; y, desde luego, los grandes renacentistas, Erasmo, Vives, Tomás Moro, Lutero,

---

<sup>2</sup> Gamaliel Churata. *Antología y valoración*. Instituto Peruano de Cultura. p. 433. Lima, 1971.

etc., obras solicitadas a sus amigos de Buenos Aires, de México, de Santiago, de Caracas, de La Paz (Bolivia), de Madrid, de Barcelona, etc.

Con Alejandro estudiábamos atentamente, siempre con el auxilio de diccionarios ilustrados, algunas obras célebres de la literatura universal. Como su hermano Arturo, el naciente lírida, no sabía lengua extranjera alguna. Menos yo, novel estudiante del Colegio Nacional de San Carlos. Entonces teníamos que proveernos de antologías selectas, traducciones garantizadas y manuales serios. Disponíamos de una oportunidad ventajosamente aprovechable: Arturo Peralta, fundador y director de la revista *La Tea*, de circulación continental y europea, constituía un eficaz vehículo cultural. Entonces llegaban a Puno desde el extranjero, muchas obras del monumento. Innumerables revistas de divulgación nos ponían al tanto de los movimientos literarios que usrgían, uno tras otro, como consecuencia de la guerra mundial del 14.

Nuestras informaciones, pues, iban siendo cada vez más amplias y estimulantes. Disponíamos de buenas traducciones de Verlaine y de Baudelaire, así como noticias de las actitudes renovadoras de Bretón, Mallarmé, Tristán Tzara, Apollinaire, etc. Las obras de Cansinos Assens y Guillermo de Torre orientaban e informaban nuestras inquietudes. Hacia 1920 comenzó a llegar a Puno la *Revista de Occidente*, preciosa fuente de información filosófica y literaria, dirigida por Ortega y Gasset. De Santiago de Chile y Concepción llegaron *Zig Zag* y *Atenea*, sin contar periódicos como *La Prensa* y *La Nación*, de Buenos Aires, *Excelsior* de México, *El Mercurio* de Santiago, etc.

Alejandro trabajaba honestamente en su empleo de recaudador, más de ocho horas diarias. Yo era ya estudiante de San Carlos. También fungía de reportero y cajista a la vez, en *El Eco de Puno*. Arturo Peralta, jefe de la Biblioteca Municipal de Puno, cargo que a la sazón le permitía estudiar y escribir, era por derecho propio el rector de nuestro minúsculo seminario, difusa e inconcreta escuela de unos entusiastas aficionados de la literatura. Aquellas reuniones iniciales se llevaban a cabo en las primeras horas de la noche, pues había mucho que leer, mucho nuevo que conocer y estudiar. Era menester confrontar y comentar ideas, conceptos y criterios artísticos. Para



ello teníamos libros, revistas, periódicos, etc., que el correo traía de todas partes.

Con algún orden podíamos informarnos, a través de la *Revista de Occidente*, acerca de las nuevas corrientes literarias llamadas de *vanguardia*. Las conclusiones a que arribábamos nos decían que se debía encarar las realizaciones literarias con otro enfoque y tratamiento estético. El escritor debía nutrirse de la multiforme realidad circundante primero, y de las renovadas técnicas literarias después. En este sentido, nuestra literatura debía responder a los factores emergentes de la vida autóctona. Este nuevo enfoque nos hacía ver cómo el mundo Titikaka era una riquísima fuente nutricia, una fenomenología física y humana realmente maravillosa, de una temática inagotable, aún no tocada.

Visto así el mundo Titikaka, nuestros afanes literarios debían hacerse cada vez más novedosos. Teníamos que mirar las cosas con otros ojos. Animábanos otra manera de entender y tratar las cosas del grave cosmorama altiplánico del Kollao. En verdad otro espíritu asomaba a encauzar nuestras inquietudes. Nuestro mundo artístico se encaminaba hacia otras realizaciones estéticas.

## VIRAJE

Se hacía difícil dejar de lado nuestra lectura de Rubén Darío, de Herrera Reissig, de Emilio Carrere, de Leopoldo Lugones, de Chocano y de tantos otros poetas y escritores latinoamericanos. Pero había que sacudirse decididamente de ciertos estados de ánimo, de aquello que Keyserling llama el "gusto", la "gana". Los poetas españoles Villaspesa, los hermanos Machado, Juan Ramón Jiménez; los mexicanos González Martínez, Gutiérrez Nájera, Díaz Mirón, etc., se iban quedando poco atrás. En cambio, los poetas peruanos González Prada, José María Eguren, Bustamante Ballivián, Valdelomar, —los colónidos— nos mostraban creaciones "poesía nueva", de ritmos y tonalidades que hasta entonces se hacían un tanto desconocidas.

Alejandro Peralta asimilaba rápidamente lecturas de contenido y forma nuevos, de tendencias y ritmos de la nueva poesía. Simbolistas, surrealistas, futuristas, creacionistas, vanguardistas, venían algo así como en tropel renovador de conceptos, ideas y emociones. De la América,



dicciones nuevas como las de C. Sabat Ercañ, Ricardo Molinari, Gabriela Mistral, Vicente Huidobro, Pablo Neruda, Juan Marín, César Vallejo, Alcides Spelucín, Nicolás Guillén, Maples Arce.

Hacia 1924-25, los versos de Alejandro acusan renovación, es decir, una nuevo viraje estético. Después de darles nueva estructura a algunas de sus poesías anteriores a 1925, publicará *Ande* (Puno, 1926), que señala en el panorama literario de la América, el haberse iniciado en el ámbito altiplánico del Perú una clara actitud indigenista. Sin perder la esencia de las cosas, Peralta trae a la poesía surperuana estas metáforas:

"Sus ojos golondrinas  
se van a brincos sobre las quinquas".

... ..  
"Ha guturado la campana el asma del pueblo".

... ..  
"Ojos mojados de totorales".

... ..  
"La campana de la iglesia navega hacia la pampa"

... ..  
"Ponchos aldeanos pintan los caminos".

De allende los mares vendrían *Cal y Canto*, de Rafael Alberti; *Cántico* de Jorge Guillén; *Ambito*, de Vicente Aleixander; *Imagen y manual de espumas*, de Gerardo Diego; *Perfil del aire*, de Luis Cernuda, etc.

Eran aquellos poemarios de emociones y factura nuevos, es decir de poesía evidentemente revolucionaria. Sus autores eran vanguardistas o surrealistas, no a la manera de Bretón, de Elluard o Apollinaire, sino creaciones de un nuevo tipo de poesía. Aun prosiguiendo por el mismo camino era preciso cambiar de sendero. Los fenómenos de la Naturaleza debían ser sometidos a otro cernidor de emociones, a una nueva manera de "mirar" el drama de la vida. Todo ello con vistas a darle nuevo viraje a la aprehensión estética.

Ya el primero de diciembre de 1917, Juan Cajal o Arturo Peralta, Emilio Armaza y, desde luego, Alejandro Peralta —que había adoptado el pseudónimo de Goy de Hernández— deciden reanudar, después de "cuatro meses", la publicación en Puno de *La Tea*, revista enteramente dedicada a la literatura. Alejandro Peralta publi-

ca entonces "Oda al Titicaca", dedicada a Federico More. La Oda comienza así:

Nace el sol entre un lírico cantar de pajarillos,  
 canta el lago enjorjado de miríficos brillos  
 bajo el fuego del sol,  
 mientras el largo encaje de mil rosas de plata  
 va rimando en la playa su más dulce sonata  
 al temblor melodioso de su eterna canción.  
 Lago azul, copa lírica  
 de fulgurencia írica,  
 el poeta te canta porque de tí ha aprendido  
 a cantar como cantan los pájaros sin nido.

Adviértase aquí una clara influencia rubendariana; sin embargo el contenido anuncia al futuro autor de *Ande* y *El Kollao*. La lira del poeta va siendo cada vez más correcta, más suelta y de mayor lirismo en cuanto a fondo y forma.

El siguiente número de *La Tea* inserta "Responso a Rubén", dedicado a Abraham Valdelomar. Canto a ratos exultante, sin dejar de lado su connatural tristeza, dice:

Ha menester que vierta en el vaso del Verso  
 el canto cristalino de una alondra; la blanca  
 melodía del beso, del suspiro y la lágrima;  
 ....  
 mi alma reza el responso del dolor sin remedio,  
 a la hora que el ángelus eleva su oración...

Ese constante e "indejable" temblor orgánico; esa innata *tristitia*, esa *angustia* que constantemente lo *amustia*, esa depresiva *pena*... son los brotes anímicos que siempre y siempre sacudirán su existencia. Toda la poesía de Alejandro Peralta está, ineludiblemente, sustentada por las esencias de su espíritu dolido, cuyas hondas raíces no las erradicará nunca. Son las esencias de su naturaleza, cuyo perdurable destilar tristeza no depende de su simple querer o no querer; es decir, que no dependen las cosas de su voluntad de ser de tal o cual manera. Hasta los últimos días de su vida, Alejandro fue un hombre triste, siempre callado y de pocas palabras.

La aparición de *Ande* llamó la atención no sólo de la crítica y de los escritores de la América, sino de Europa. El *Boletín Titikaka* registra los juicios emiti-

dos por las más altas autoridades de la cultura de América y de otras zonas del mundo.

El primero entre todos los escritores peruanos y del extranjero, que hace un detenido estudio de la poesía de Alejandro Peralta, es sin duda Alberto Tauro. Magnífico análisis de la tendencia indigenista de *Ande* y *El Kollao*, cuyo autor —dice— “se encamina pausadamente, estimulado a militar en las filas de aquellos que propician la liberación nacional indígena”.<sup>3</sup> Tauro advierte, además, que “allí, en el verso tremante de Alejandro Peralta” están los cuasi escorzos del arte socialista, y un combatiente ajeno a quienes cultivan el “arte por el arte” y la “poesía pura”; poesía, en verdad, inocua por lo abstracta, expresión lírica del mundo de las emociones personales, pero carente de mensaje; incapaz, por lo tanto, de conmover el espíritu del lector, y señalarle una ruta, una dirección diríase, una actitud concreta.

Tal ha ocurrido con los miembros del grupo Orkopata (que unos llaman del *Boletín Titikaka*) quienes, por uno u otro sendero seguimos el mismo camino socialista de nuestros pasos iniciales.

---

<sup>3</sup> Alberto Tauro, *El indigenismo a través de la poesía de Alejandro Peralta*. CIP. Lima, 1935.





## PRESENCIA DE CESAR MORO

El surrealismo es elusivo. Nacido de padres jóvenes todavía conserva la frescura ingénita que recibió en la cuna a pesar de las arrugas de los años. No nos ofrece una definición satisfactoria, es un niño que se mueve incesantemente, que juega y se burla. Afirmamos que es irracional, que está basado en sueños, que es profundamente político. Imaginamos a los surrealistas recorriendo países calcinados entre bañaderas que vuelan y se nos olvida que estaban empeñados en comprender el presente y anticipar el futuro. Pusieron de moda la escritura automática pero no pretendieron hacer del hombre una máquina computadora. Todo lo contrario, estaban tratando de meter baza en lo más recóndito del corazón humano, en busca de las tendencias más destructoras o de las más sublimes, para mezclarlas con el mundo externo, el otro yo, el acervo común y cansado de tradiciones compartidas, dejando a un lado los siglos, las escuelas, los cronistas, las academias, los profesores de literatura. No podemos escapar de sus paisajes electrónicos aunque llenemos los huecos con nuestras elucubraciones metafísicas. De hecho los surrealistas son los primeros existencialistas. En el fondo es que todos somos un poco románticos, un poco existencialistas, un poco surrealistas.

Fué un movimiento hecho a medida para las proclividades y tendencias de la América Española. Echaron mano a todo, literatura, periodismo, artes gráficas, cine, fo-

---

\* Prof. de Elmira College, New York

tografía, pintura, para crear un nuevo existir, para cambiar la vida misma. Se unieron a él todos los hispanoamericanos de talento que andaban por París. No es de extrañar ya que los manifiestos y el origen del movimiento surrealista se parecen, en cierta forma, a la creación de un grupo político de nuestra América. Después de todo nuestra vida cotidiana está hecha de imágenes surrealistas, terremotos, caudillos, pirámides, extraños animales. Razón tenía Bretón al decir que América es surrealista. A este grupo francés se unió el poeta peruano César Moro que "había participado en París como integrante y colaborador del grupo surrealista siendo uno de los pocos, si no el único poeta latinoamericano que colaboró en la revista *"El surrealismo al servicio de la revolución"* como dice Stefan Baciú en su *Antología*.

César fue polifacético. Trabajaba mucho, tenía que ganarse la vida en un México poco amistoso, vivía frugalmente. Sus alegrías eran menores, franciscanas, cuando compraba flores, cuando acariciaba un perro, cuando le prestaban un radio. Era agradable y divertido, suavemente amoroso. Con él se podía ir a comer naranjas en las esquinas, reírse a carcajadas frente a la afectada seriedad mexicana, analizar las grandezas y las miserias de la *región más transparente* sin perder el sentido del humor. Era también un radical a rajatabla. No se negaba a recordar las frases truculentas como aquel "un poco de dinamita en el bolsillo" de Aragón. César que aparentemente vivía en un mundo exclusivamente poético, era un revolucionario sin partido que creía que todos los hombres tienen el derecho de vivir en paz, de ganarse el pan. Amaba a los pobres y sufría con ellos, se exasperaba con el mal gusto de los ricos, con el uso sórdido del dinero. Con él se podía hablar de Antonio Guiteras, entendía a los cubanos que decían que sin un Guiteras no hubiera tenido éxito un Cárdenas. Era, sin embargo, un espíritu bondadoso, amaba a los animales y esto se nota en su poesía donde aparece un jardín zoológico de gran riqueza cariñosa. Sufría al ver el abandono de los niños, su mayor sueño hubiera sido poder tener un perro, otro perro como Glendenning. Yo nunca he conocido un hombre tan cariñosamente tierno y tan radicalmente revolucionario.

André Coyné ha dicho de César que "odiaba la feria literaria, la habladuría literaria". En cambio amaba "la vida juventud, la vida sol, la vida mar, la vida belleza, la

vida Proust, la vida Baudelaire, la vida un rostro, la vida una taza china, la vida una pierna, la vida una isla, como tortura adormilada en la niebla". Amaba la vida, la risa, la amistad, los animalitos de cristal y los animalitos de Dios, los cuentos para niños, los sombreros de paja con cintas de colores. Como sabía querer y adoraba a sus amigos con nostalgias afectuosas, sus poemas son maestros en el arte de dar a sentir el amor, el cataclismo de las relaciones amorosas, el dolor de las abandonos solitarios. En los versos de César Moro gotea el mismo fervor erótico que resuena en "la dolencia de amor que no se cura sino con la presencia y la figura". César le dio la vuelta a las palabras del egoísta y en vez de "es tan corto el amor y es tan largo el olvido" nos regala la revelación opuesta, que es tan corto el olvido y es tan largo el amor. César sabía querer con la intensidad del fuego, porque era generoso y fulgurante. Sus poemas de amor son exquisitos. Los cinco primeros versos de *Carta de amor*:

Pienso en las holoturias angustiosas.  
que a menudo nos rodeaban al acercarse el alba  
cuando tus pies más cálidos que nidos.  
ardían en la noche.  
con una luz azul y centelleante.

No se necesitan tratados de gramática para explicar la íntima dulzura de "pies más cálidos que nidos", la definida imagen de la caricia. Salta de las palabras de Moro una clara ternura subjetiva:

¿No era tu sonrisa el bosque resonante de mi infancia.  
no eras tú el manantial.  
la piedra desde siglos escogida para reclinar mi cabeza?

Y al final la desesperación de los olvidados:

En vano pido la sed al fuego.  
en vano hiero las murallas.  
a lo lejos caen los telones precarios del olvido  
exhaustos  
ante el paisaje que retuerce la tempestad.

Moro nos pinta cuadros, hechos, nosotros tenemos que construir nuestra propia interpretación con nuestros recuerdos, los olvidos, las penas, las infidelidades. El dice lo que ve, no lo que siente y el lector tiene que llenar

el vacío. Gentes sin experiencias subjetivas a veces no lo gran hacerlo. La poesía amorosa de César Moro es clara como el agua, sólo que hay que sumergirse en ella, ahogarse en sus corrientes. Como todos los surrealistas se niega a atribuirle un significado inmutable a la palabra, su mensaje es el significado involuntario, imágenes dentro de imágenes. Los sicocríticos nos hablan de metáforas obsesivas, de los mitos personales. El de César es el amor en fuga, que huye. Sus versos son un esfuerzo gigantesco para atraparlo, para que permanezca vivo como una herida quemante .

Georges Bataille en *La sensualidad y la muerte* mantiene que mientras más profundo más profunda es la anticipación de la muerte. Con Bataille sensualidad y muerte se dan estrechamente la mano. Esta es también la visión le César Moro. En el minuto erótico, cuando el corazón se detiene, es cuanto se plasma la vida íntima del ser humano, así se desprende de la poesía de Moro. Bataille cree que el erotismo es la actividad sensual del hombre que piensa pero no es accesible a través de la conciencia. César Moro parece estar tratando de hacer salir a la superficie la esencia del amor, para expresar en palabras la esencia del amor físico. Para este propósito el surrealismo, sin traillas clásicas, está mandado a hacer a la medida del poeta. Imágenes descoyuntadas son una versión fiel de experiencias eróticas:

Y tu cuerpo de rescoldo.  
Con la noche que riegas a pedazos.  
Con los bloques de noche que caen de tus manos.  
Con el silencio que prende a tu llegada  
Con el trastorno y el oleaje  
Con el vaivén de las casas  
Y el oscilar de luces y la sombra más dura  
(Vienes en la noche con el humo fabuloso  
de tu cabellera)

En esta poesía pululan los símbolos que Neruda llamó menos discretamente "agua sexual". Las imágenes intensas, de terremotos pasionales, se funden en un instante extático:

Y mi adhesión sin fin y el amor que nace sin cesar  
Y te envuelve  
Y que tus pies transitan  
Abriendo huellas indelebles



Donde puede leerse la historia del mundo  
Y el porvenir del universo  
Y ese ligarse luminoso de mi vida  
A tu existencia.

Desde luego César Moro conoce los límites del ser, y esto, según Bataille, hace posible un éxtasis lúcido. Así lo expresa César en “La leve pisada del demonio nocturno”:

En el gran contacto del olvido  
A ciencia cierta muerto  
Tratando de robarte a la realidad  
Al ensordecedor rumor de lo real  
Levanto una estatua de fango purísimo  
De barro de mi sangre  
De sombra lúcida de hombre intacto  
De jadear interminable

Las imágenes atropelladas de sueño, de vigiliass incandescentes, se amontonan en su poesía con la misma luminosidad alternante con que se repiten en el cine nuevo. En “Renombre del amor”:

A las desgarradoras mañanas de aquel a quien el amor  
rechaza  
Al plomo de las balas  
Para que quienes sigan indemnes mueran como perros  
envenenados  
Al sufrir de los que despiertan  
A las noches vacías  
A mi vida perdida  
A la pérdida sin retorno sin dicha de la vida  
Para quienes aman y se encogen en su poce  
Se alzan y lanzan las primeras maldiciones

En “La vida escandalosa de César Moro” los amantes salen “De sus poderosos castillos de torres de sangre y de hielo / Teñir el hielo rasgar el salto de tardíos regresos” y al final Moro nos deja entrever su visión del placer: “Los árboles vuelan a ser semillas y el bosque desaparece”, es decir, la voluptuosidad destructora, que se enrosca sobre sí misma hasta metamorfosearse en un tigre moribundo. Sale de toda esta poesía de amor desesperado, de amor que no conoce las correspondencias, un oscuro olor a lluvia, es el olor de tierras fértiles que hacen crecer ár-



## EL ENTORNO INHUMANO

Desde hace años los sociólogos han estudiado el fenómeno social en cuanto ambiente en el cual se mueve el hombre —que a su vez actúa sobre él—, de suerte que *medio humano* es un concepto familiar al hombre de hoy. La degradación del ambiente físico y la limitación de los recursos naturales de la tierra, de la que somos día a día cada vez más conscientes, han atraído su atención hacia el medio o *entorno físico*. Pero se echa de ver que el uno actúa sobre el otro, que el humano es una prolongación del físico (como lo es el hombre de la naturaleza), se modo que ambos constituyen una sola entidad multiforme, que podría llamarse medio o *entorno actual*, pues es el que realmente se da, en acto, ya que frente a éste los otros resultan ser sólo “ingredientes” o abstracciones.

En este breve ensayo intento fijar la posición y las vicisitudes del hombre dentro de este triple y único marco, así como la transformación degenerativa de éste a que asistimos.

*El habitar*

La relación más inmediata del hombre con su medio físico consiste en el habitar, el instalarse —propio del hombre— en un lugar para vivir en él. El animal no habita, sólo tiene un territorio de vida o caza. La planta no se instala, se arraiga o fija. Habitar implica aprovecharse tanto del espacio y sus características geográficas, biológicas, climáticas, paisajísticas, etc., como de los bienes fungibles que la naturaleza ofrece en él: en especial el aire, el calor, el agua y aquellos recursos que —a fuer de *res nullius*— están mostrencos, como materiales de construcción o productos consumibles salvajes.

El habitar es un implantarse, un echar raíces —arraigar— en algún lugar, en el sentido directo, a través de los cimientos de la casa, y en el figurado. Pero significa también algo más; es “hacerse del lugar”, igualmente en su doble significación: de un lado, dejarse adoptar por él, pertenecer a él, y del otro, adquirir su dominio o por lo menos su usufructo. En el “hacerse del lugar” se funda una vinculación recíproca, un entretrejerse de responsabilidades entre el hombre y el sitio que habita.

Esta relación tan caracterizada no es con el espacio matemático, sino con el espacio real, henchido de todas sus ocurrencias y contenidos, con el “campo” como circunscripción viviente, un terreno acotado en que se desarrolla una acción. No la expansión del hombre en el vacío, sino en vista de fuerzas que se le oponen o son favorables, en “su” medio.

El habitar implica así una cuádruple condición:

- a) una presencia humana;
- b) una acción frente a una resistencia, que en general es simultáneamente recurso para la vida;
- c) un campo, en el cual se produce un adueñamiento físico y moral (de costumbre: acostumbrarse);
- d) un límite, excluyente: no se puede habitar dos lugares a la vez (salvo en la ficción jurídica del doble domicilio); y el habitar conjuntamente un lugar crea o supone una relación especial humana, como el parentesco o la vecindad.

Al habitar el hombre se *arraiga*: aquí se hace manifiesta la particular referencia a la naturaleza o *physis* que el habitar constituye. Al echar el hombre “raíces” en el medio natural que lo rodea, *vive* de él, no necesariamente en forma total o exclusiva; la gama va desde el hombre primitivo recogedor o pescador que se integra en su entorno físico —y por ello depende absolutamente de él— hasta el hombre moderno, cuya conexión con él es filtrada a través de diversos intermediarios, como v.g. ocurre con el disfrute o “usos municipales” de los bienes de naturaleza, por los cuales paga una contribución. ¿Qué otra cosa son determinados impuestos sino el precio por el espacio físico y el arraigo en un terreno vinculado a una colectividad? El uso del agua, que suministra el municipio —administrador de este recurso—



es uno de los últimos lazos entre el hombre ciudadano y su medio físico, que se corta cuando el líquido viene de lejos o es artificial.

El arraigo no es sólo físico sino también humano ya sea por vínculos de hombre a hombre a través de la naturaleza, ya sea directamente. El conjunto de estas relaciones, en las cuales la colectividad va adquiriendo papel preponderante pero no exclusivo (piénsese en el *jus soli*, que para determinar la nacionalidad sólo repara en el territorio) constituye el fenómeno de la cohabitación, como instancia sociológica de la vida humana.

Al arraigar el hombre es “de allí” o “de aquí”; se “halla” en su medio. Es el *estar*, en su más rico y profundo sentido, en que la sustancia (el ser por excelencia) se funde con la categoría del *hábito* (= tener).

¿Qué tiene o cómo se tiene el hombre en el habitar? Ocupa un lugar (no un mero punto), del cual irradia, en el cual se tiene (= yergue) como *sujeto*, como sujeto — también— de derechos: propietario, vecino, transeúnte...; pero en que, por otro lado, es tenido (= *sujetado*), sostenido, es decir donde recibe algo de la naturaleza y de la sociedad, de todo lo cual fluyen responsabilidades para él. El habitante “es tenido”, obligado, a defender su predio: los *términos* de éste no son solo excluyentes (de *determinadas* acciones de otros) sino implicantes (de responsabilidades del habitante).

Quien habita construye, como nos lo recuerda Heidegger. Aunque sólo sea una ramada o un sendero, que traza la frecuentación, dimensión temporal que como todo lo humano tiene el habitar. Con ello modifica *voluntariamente* la naturaleza que lo circunda; quien habita aprovecha de los dones de ésta, pero también la degrada, en menor o mayor escala, con sus desperdicios; quien habita generalmente “induce” a la naturaleza para aprovecharse mejor de ella (v. g. en la agricultura). Para ello ha, evidentemente, de *trabajar*, lo que determina la segunda relación fundamental entre hombre y naturaleza, que acompaña generalmente al habitar, pero que es conceptual y fácticamente separable de él. De ello nos proporciona ejemplos la vida moderna: el obrero que habita un lugar diferente de aquel en que trabaja, el rentista que vive en el campo pero que no lo trabaja.

Históricamente, el habitar va teniendo cada vez más ingerencia en la naturaleza, mejorándola para el aprovechamiento, pero también corrompiéndola y degradándola mediante diversos tipos de trabajos. Así hay en el habitar una progresiva des-naturalización, paralela —por lo menos en teoría— con una humanización del entorno.

La construcción crea una superestructura de la naturaleza, que la incluye e involucra. Uno de los más claros ejemplos de ello lo tenemos en el jardín: irradiación de la habitación; por el trabajo, las plantas y todo su desarrollo natural son colocadas dentro de las coordenadas de la construcción, que a veces se desprende del nivel utilitario y se eleva hasta altas formas del arte. Y aquí también vemos la reciprocidad propia del habitar: la construcción pertenece en cierto modo a la naturaleza, pues el hombre es al fin y al cabo un ser natural (como el castor y la termita que también son constructores); pero de otro lado se distancia de ella, la domina, la orienta, le da un sentido humano. Así los campos quedan a la derecha o izquierda del camino; el puente, si bien cruza el río dejándolo incólume, lo anula como división para el quehacer y transitar humanos.

### *La vecindad.*

El habitar, en vista de la limitación del terreno “tenido” (limitación debida a contingencias naturales y sociales) implica la presencia de colindantes. Sólo Robinson Crusoe carece de ellos. Colindantes más o menos cercanos, según se viva en el campo o la ciudad, pero que constituyen una comunidad. Del término latino *vicus* —barrio, aldea, finca— deriva la palabra española “vecino”, y “vecindad” que señala esta relación; y esta misma etimología nos indica que se trata de una comunidad pequeña.

Un núcleo humano de esta clase se basa en dos principios: el parentesco y la proximidad física, que a su vez determina ciertos intereses comunes. El parentesco —de sangre— repara en el aspecto genético y agrupa a quienes poseen la misma ascendencia; la proximidad física determina la vecindad, que, vinculada específicamente al habitar, agrupa a quienes moran *cerca*. De hecho en los estadios primitivos, el pariente es vecino y los vecinos se emparentan; es curioso que las palabras que se

usan para indicar consanguinidad hagan referencia, la una —ag-nación— al “nacer cerca” y la otra —cog-nación— al “nacer juntos”, términos que remiten el uno al habitar y el otro a la unidad genética, como criterios definitorios.

Para que exista vecindad se requiere no sólo un demorar-se en cercanía, sino también una limitación numérica y espacial. Como ya apuntamos, el vocablo *vicus* sugiere comunidades reducidas; únicamente cuando “vecindad” se convierte en concepto jurídico se desprende de esta limitación fundamental, y sólo entonces señala el simple residir en algún sitio.

De hecho los vecinos se conocen entre sí, o por lo menos cuentan con amigos o conocidos comunes, es decir alguien que tiene relación con uno y otro vecino y que constituye algo así como un punto de referencia a que se remite la “vecindad”.

El habitar en cuanto residir, estar sentado y asentado, en un lugar implica mansión, permanencia, demora; de esta suerte no sólo tiene un carácter espacial (en el pleno sentido que ya indicamos) sino también temporal. Temporal quiere decir histórico, e histórico hace, a su vez, referencia a comunidad. El vecindario es así la semilla de la historia. Exclusivamente quien tiene su domicilio habitual (de tiempo atrás y con ánimo de permanecer en él), vale decir quien *habita* —en el pleno sentido del término —en un lugar, es vecino de él. Pero hay algo más: la comunidad engendra sus propios modos de afrontar la naturaleza, de vivir, crea usos y costumbres, o éstas determinan qué es lo aceptable (bueno) y lo inaceptable (malo). La vecindad no solo tiene así —desde su origen— una vertiente étnica sino también un declive étnico o moral.

Los vecinos, dijimos, se conocen en alguna forma, entre sí: son notorios los unos a los otros. Y aquí encontramos una nueva característica de la vecindad: la notoriedad, concepto vinculado a la fama y opinión (*dóxa*) de que goza el vecino dentro del contexto étnico de la comunidad. La prueba más ajustada de una calidad que posee una persona es la notoriedad de ella. Así, don Fulano es hidalgo notorio, y es notoria la solvencia comercial de Mengano en una plaza. Esta notoriedad no es algo instantáneo o estático: implica un ejercicio continua-



do durante años, en virtud del cual alguien “es tenido” por noble, honrado o bandido, pues la fama puede también ser negativa; la opinión, buena o mala.

Estamos así ante la historia, por más “pequeña” que sea, que es dimensión del habitar, y que a través de él se religa al medio natural, al cual se sobrepone como medio social. Las múltiples conexiones entre geografía e historia son conocidas. Sin entrar en la discusión teórica de ellas, solo queremos subrayar aquí que el medio social no ha de entenderse fundamentalmente como contrapuesto al físico sino dentro de una continuidad dialéctica. Las diversas acciones frente a la naturaleza (trabajo) se incluyen también de esta suerte en la esencia al par natural y social del hombre.

La ciudad, cuando crece, y la vida en cuanto se “moderniza” quiebran esta unidad en que el hombre funde, en su *hábito* y *acción* lo uno con lo otro. Al desaparecer —con la movilidad geográfica y social— la permanencia en un lugar, al separarse físicamente las familias, al extralimitarse la comunidad (que pierde, al desbordarlos, sus límites naturales), al convertirse la notoriedad en objeto de los *mass media*, al individualizarse las personas, dejan estos “existenciales” (habitar, vecindad, notoriedad) de poseer una vinculación ecológica natural, se absolutizan, pierden su pristino contenido o son sustituidos por otras instancias. Así el estar domiciliado en algun lugar simplemente implica que allí se pasa la noche, o que allá se pueda remitir correspondencia, sin que por ello existan vínculos comunitarios vivos —no simplemente jurídicos —con los vecinos; o, en un caso menos drástico, que la relación sea con el barrio en que se vive, pero no con el entorno natural —suprimido o postergado— como observamos en las grandes ciudades. La familia es suplantada por las asociaciones, sindicatos, etc., o simplemente —como ocurre con los muchachos— por la “banda”. La notoriedad es fabricada artificialmente por la publicidad, puede ser manipulada, etc. de modo que ya no refleja una espontánea connotación de una convivencia prolongada.

### *Trabajo (y juego)*

Junto con el habitar, el hombre se relaciona con la naturaleza que lo entorna por medio del trabajo. Si el



uno es un *estar*, un *haber*, un *hallar(se)*, el otro es un *hacer*, un *ejecutar*: hay diferencia categorial entre ambos. Esto no quita que a menudo se desarrollen paralelamente o entretejidos, o aún más: que nos aparezcan como aspectos de una misma acción.

Por el trabajo el hombre consigue lo necesario para su subsistencia y desarrollo, para subvenir a sus necesidades más primitivas y esenciales (alimento, vestido, etc.) y a la cada vez más complicada gama de los requerimientos de la vida moderna. Entre ellos se encuentra la construcción de la habitación, en que advertimos una de esas formas mixtas del habitar y del trabajo a que nos hemos referido. La economía llama a este *conseguir* (en que hay un elemento iterativo) "crear riqueza", con lo cual señala solamente un aspecto del conjunto, pues por el trabajo también se crean seguridad, satisfacción, belleza, etc. y como veremos más adelante comunidad (con sus derivados de solidaridad, fraternidad, etc.). El hombre tiene la posibilidad de "realizarse", "encontrarse", en el trabajo, pero también de "frustrarse" o alienarse en él, como desde Hegel y Marx se señala con frecuencia.

El *conseguir*, propio del trabajo, se efectúa en cuanto el hombre emplea, recoge, induce, transforma, produce, transporta, etc. bienes naturales o que son a su vez fruto del trabajo. El pescador emplea el bien sacado del agua; quien va a buscar hongos los recoge; el agricultor induce a la tierra a producir más y mejor; las industrias minera y siderúrgica, después de haber extraído el mineral, lo transforma en metal; el tejedor produce tela a base de hilos que ha producido el hilandero con lana; el carretero transporta toneles de vino, hecho de uva, cosechada por el viñatero, etc., etc. De este modo hay siempre directa o indirectamente a la base del trabajo una sustancia física (materia natural prima) y del otro la acción del hombre que incide en ella. Pero inmediatamente hay que acotar que el trabajo "físico" no puede separarse del "intelectual" (que abarca más de lo que su nombre indica, v.g. la intuición estética).

Elemento humano esencial del trabajo es el esfuerzo físico, que puede ser ingrato o placentero para quien lo realiza, tiene como resultado algo de utilidad, es decir aprovechable en vista de las necesidades humanas, y requiere de la cooperación más o menos importante del ingenio.

La delimitación entre trabajo y juego es muy compleja y se dan implicancias entre uno y el otro; y hasta se podría afirmar que son inseparables. Un ejemplo nos servirá para aclarar conceptos: la caza. Indudablemente que implica un trabajo físico, y que arrebató algo a la naturaleza. El resultado sirve para acudir a una necesidad humana (comida). Ahora bien, un cazador puede cobrar una pieza que no sirve para la alimentación o que se deteriora antes de ser consumida, y por ello resulta inútil, pero si se gana la vida cazando no por ello ha dejado de trabajar. Por otro lado cazar puede ser también exclusivamente un deporte, una actividad que se practica en vista del placer y del provecho físico del ejercicio, que no tiene intención de realizar nada útil, y sin embargo con ella se logra una "riqueza" (la pieza que se puede vender). No es raro que el deportista de modestos recursos "financie" con los resultados de la cacería su deporte, que como tal se vincula al juego. ¿Estamos, entonces, ante trabajo o juego? Indudablemente que ante ambos. El problema no se plantea en el caso límite cuando el cazador sólo se interesa por el trofeo, con absoluta prescindencia del valor comercial o de la utilidad del mismo. El mejor ejemplo de esta situación es el tiro al pichón artificial: el deportista destruye un objeto de cerámica. En el golf o el tenis, no se "consigue" nada —salvo el honor y el ejercicio— y así pertenecen también a este límite, en que el acento está exclusivamente en el punto "juego".

En el caso del cazador que tiene por duro oficio esta actividad, aparece, sin perjuicio de ello, un matiz de juego, el placer de la persecución, como también el factor suerte. Es evidente que este rasgo desaparece en algunos trabajos excepcionalmente rudos o ingratos, pues mal se imagina uno un interés lúdico en el barrenar en una cantera o en recoger basura, con lo que llegamos al otro extremo.

En la mayoría de los casos nos encontramos ante una ambigüedad. Por ello no debemos imaginar trabajo y juego como conceptos excluyentes y discretos, sino como extremos de una línea contigua, que va desde el caso límite del trabajo puro hasta el caso límite del juego absoluto, y sobre el cual se encuentran todas las acciones del trabajo-juego.

El azar no se halla en esta línea necesariamente ubicado en el extremo "juego"; puede ser ingrediente secun-

dario o fundamental del trabajo —piénsese en quien opera en la bolsa y en el jugador profesional de poker, que vive de sus ganancias en la mesa verde, pero también en el “jugador” de ajedrez, en el cual el factor suerte es O—de suerte que el azar, por su presencia, confirma la continuidad de la línea “Trabajo” —“Juego”, es decir la no—oposición entre ambos.

Se puede, sin embargo y teniendo en cuenta todas estas connotaciones, apreciar si una acción se halla más cerca de uno u otro de los límites absolutos, considerando cuatro variables cualitativas de monta en este contexto:

- a) El placer o desagrado que causa la acción;
- b) La utilidad del bien recogido, producido, etc.
- c) el factor suerte como elemento de mayor o menor éxito;
- d) la medida en que la actividad misma sirve para ganarse la vida. No existe para ello fórmula matemática, sino que la intuición ha de pronunciarse soberanamente al respecto.

Habíamos hecho referencia al ingenio. Gracias a él, el hombre adquiere una técnica en el trabajo o arte, que estriba en un conocimiento más allá del empirismo y que aplica en la práctica. Y aquí se hace presente el otro tipo de trabajo a que aludimos: el trabajo intelectual. Así como hay una línea, o mejor una *dimensión* trabajo —juego, hay también una dimensión físico (o manual)— intelectual. Aquí también podemos imaginar una línea en la que se inscribe cualquier trabajo: desde el exclusivamente material hasta el absolutamente anímico, encontrándose en la práctica todo quehacer de la dimensión trabajo-juego, más a un lado u otro, entre los extremos. Si el “tirar lampa” se encuentra en uno, el decidir cuál botón del computador ha de apretarse se halla en el otro.

Cuando más físico es un trabajo-juego, tanto más cerca se halla de la naturaleza (de la *Physis*), del entorno físico; cuanto más intelectual, tanto más indirecta es la relación con ella, hasta llegar al límite en que la materia de su acción es solamente *social*. Así el profesor de bridge se ubica en el extremo en que la relación con la naturaleza desaparece.

Pero especialmente en el trabajo-juego exclusivamen-



te social surge en referencia a la naturaleza por una vía distinta de la comentada hasta ahora, en que también se recoge, transforma, transporta, produce, etc., pero en el plano *estético*. Las "bellas artes" —la creación artística—, aunque no solamente ellas, constituyen un puente espiritual hacia el entorno físico, que a veces es el único valedero y no destructivo del que dispone la sociedad contemporánea.

La técnica —como función intelectual— crea el útil o instrumento, que al perfeccionarse es la máquina, o aun el *robbot*. El instrumento constituye una prolongación, multiplicación, afinación, etc. de la acción humana (el martillo, la palanca, el microscopio) que poco a poco se va sustituyendo a ella, recibiendo la fuerza física para su perfeccionamiento de otras fuentes (el motor, el átomo) y desprendiéndose de la intervención repetida del ingenio humano como elemento directivo... La intervención inteligente sucesiva es reemplazada por una inicial más compleja (racionalización, programación) que ordena determinados mecanismos automáticamente, y deja al intelecto humano personal, a través de su acción física, sólo algunas órdenes decisivas (comenzar, modificar). La automatización va así creciendo hasta llegar a una independencia que tiende a ser total. Se reduce al mínimo, por razones de economía en múltiples niveles, la acción intelectual permanente (pues toda ella es colocada al comienzo de la programación) y desde luego la acción física del hombre. El *robbot* representa la "artificialización" de éste. Aunque lo artificial, por ser obra de lo humano pertenece a su ámbito, es también en cierto modo su negación, y de esta suerte el "trabajo" del *robbot* posee frente a la naturaleza sólo un remoto e indirecto carácter humano. El *robbot* deshumanizado es deshumanizante.

Así como el habitar humaniza a la naturaleza, el trabajo al actuar sobre ella también lo hace. Se nos presenta la extraña paradoja de que por el trabajo del *robbot* la naturaleza resulte humanizada por obra de un elemento deshumanizado. En verdad, es ella deturpada. Si, inversamente, pensamos en que el trabajo, en cuanto acción sobre la naturaleza para arrancarle sus bienes, pone en íntimo contacto con ella al hombre y lo "naturaliza", en el caso del *robbot* (que son o tienden a ser, en mayor o menor grado, las maquinarias actuales) esa "naturalización" del hombre se hace cada vez más defectiva.



Paralelamente con esta deshumanización y desnaturalización del trabajo, vemos que éste se encuentra hoy totalmente encuadrado en estructuras económicas, fenómeno derivado de la visión exclusivista de él como producción de riqueza. Cuanto más complejidad adquieren estas estructuras y más se racionaliza y automatiza la producción, tanto más lejana es —por esta razón suplementaria— la relación entre el trabajo y el entorno físico. La propia Economía conforma entonces un entorno, en que se inserta el hombre de hoy, el *homo faber*. Este ha cortado sus lazos espontáneos y originales con la naturaleza, y busca sustituirlos con sucedáneos, como son el turismo, el camping, etc., que se hallan a su vez envueltos en andamiajes económicos y son manipulados con criterios de este tipo.

### *La comunidad.*

El habitar, según hemos visto, implica comunidad, pues —salvo raras excepciones— es un co-habitar. El trabajo a su vez requiere, para ser eficaz, en general, de la comunidad, que —de otro lado— lo condiciona. Ella permite la división del trabajo, que es necesaria en un mundo de especializaciones como el nuestro.

La comunidad (unidad en común) constituye el medio en el cual, *naturalmente*, se mueve el hombre, pero no como si fuera algo sobreañadido o ajeno a él, sino como una totalidad que confiere un sentido a todo su ser. Así como el cuerpo del individuo es un microcosmos, en que todas las acciones están referidas unas a otras dentro de su organización natural, así la comunidad es un macrocuerpo, que sólo funciona bien dentro de la correspondencia de sus funciones, en la participación de todos sus factores. El individualismo, que ve la sociedad compuesta de unidades discretas, resulta así —en teoría y en la práctica— el polo opuesto a la participación. La comunicación es la base de la comunidad: ella no sólo se refiere a la recíproca información, sino al intercambio de bienes y servicios, y más allá aún a una “co-corporeidad”, a la posesión en común de un destino, de una historia.

La comunidad se integra en su medio natural, reposa —compenetrada— en su entorno, depende de sus características, disfruta de sus ventajas y ha de vencer sus rudezas. Por la transformación de la naturaleza que deter-

minan el habitar y el trabajo —dentro de las inmensas posibilidades de la técnica contemporánea— el medio humano, la colectividad, se adueña cada vez más de lo físico, lo modifica, a ratos muy profundamente, o simplemente logra prescindir, en creciente medida, en algunos estratos inmediatos, de él. Pero a todos los involucra en su sistema, de modo que se establece —como dijimos— un *medio actual* (en acto) en el cual las coordenadas son trazadas por la comunidad, por lo social. El medio natural resulta siendo así un ingrediente del entorno actual.

Aquí advertimos también una creciente desnaturalización, un retroceso de la referencia a la naturaleza y, dentro de él, una progresiva (¡y progresista!) imposición de lo social frente a lo natural. De allí la creciente “artificialización” del medio actual, que busca sustituir procesos naturales por artificiales, más acordes con las necesidades y posibilidades de nuestra vida contemporánea.

Lo artificial, que al comienzo se vió como opuesto a lo natural, y fue más tarde considerado como su lógica consecuencia —el hombre es un ser natural que evoluciona y actúa *desde* lo natural—, ha de ser reputado, ahora, como la instancia “superior”, en la cual entra la naturaleza como “materia prima”, ingrediente o sujeto de modificación. La *religatio* de la comunidad —por el habitar y el trabajo— a la naturaleza se hace cada vez más tenue y lejana (y con ella otra *religiones* como aquella que enlaza lo natural y lo sobrenatural y que es la religión); y el medio físico pierde de peso frente al medio humano en el conjunto actual; éste se desnaturaliza. Lo social —el *habitat* humano— se hace así preponderante; pero dentro de éste, por la organización, la matematización y la técnica, por el enfoque pan-económico de todo lo existente, por la aproximación que determinan los modernos medios de comunicación social, así como por la ya señalada “evasión a la naturaleza” por diversiones fáciles y organizadas y otros fenómenos concomitantes, se opera también la *deshumanización de lo social*. La automatización y abstracción (que ignora el caso concreto y que se consume en vista de una perspectiva estadística) propias de estos acontecimientos sustrae la sustancia humana a la vida y al enfoque teórico y práctico de ella. La comunidad se dirige así a la inconfesada meta de una sociedad de *robbots*.

En la comunidad se estructuran sistemas de referencias en diversos planos, cuya ordenación entre sí es discutible e inestable. Cada uno de ellos trata de afirmarse como el fundamental. Tenemos así el plano social, el estético, el político, el jurídico, el económico, y tantos otros, entre los cuales se hallan algunos que antes tuvieron significación mayor y que hoy la han perdido (el mítico, el nobiliario, etc.). Un conjunto multifacético de fenómenos puede ser enfocado desde diversos ángulos: así lo que en lenguaje político es un "vacío de participación o de poder", es jurídicamente una "injusticia social", urbanísticamente un "barrio marginal", y económicamente una "ausencia de mercado". (En humano, se llama ello, empero, hambre y miseria). Si en épocas pasadas el sistema de referencias dominantes fue el religioso, y después el político-jurídico, hoy lo es, como todos sabemos, el económico, en lo que se dan la mano capitalistas y marxistas. Todo es entendido con referencia a él y reducido y simplificado a sus estructuras. La multiplicidad de planos y su concurrencia engendra evidentemente tensiones entre ellos, que se entrecruzan.

Pero hay una estructura más que es de monta para nuestro análisis: aquella de la concentración. De un lado el centro (de poder, riqueza, saber, población, etc.) y del otro, la periferie, y entre ellos la tensión que intensifican los permanentes desplazamientos en busca de un ajuste. Esta estructura que no es específica de ninguno de los planos sino que posee un carácter general, presenta un carácter radial y se sobrepone a las demás, de suerte que las tensiones se potencian y de sus desequilibrios surgen movimientos de protesta, violencia, revolución, pero también manifestaciones de decadencia, pérdidas de significación y otros síntomas de degradación.

Esta multiforme realidad podría ser imaginada con el modelo de una *esfera*, cuyos diversos círculos, los planos, tuvieran un foco ("centro") algo desviado del centro geométrico, de manera que en el de la esfera no se reuniesen todos los focos, pero que aquél ejerciera atracción sobre ellos. Así tendría que construirse este modelo, pues, el centro de poder no se halla en el mismo punto que el económico o el del saber, pero todos ellos tienen la inclinación a reunirse en uno solo.

De otro lado, los radios y secantes formarían una maraña de referencias tupida en el centro, pero que se



iría espaciando y enrareciendo hacia la superficie o periferia.

Para completar este modelo cerrado de la comunidad social de hoy y sus actividades y problemas, podría imaginarse que la *naturaleza* estuviera invívita en él como la luz en una esfera transparente, y representada por un color, mientras que al factor *humano* correspondería la temperatura. Dentro de este modelo geométrico-foto-térmico, el fenómeno de deshumanización y desnaturalización de la sociedad a que asistimos podría —obviamente— representarse por la pérdida progresiva de color y calor. La esfera se hace día a día mas incolora y fría, como son las abstracciones. No por casualidad son las construcciones geométricas y la pintura abstracta la expresión artística predominante en nuestro tiempo; no por acaso vivimos en una arquitectura de líneas rectas, ángulos y formas transparentes y lunares.

Desde luego que se presentan reacciones contra la deshumanización y desnaturalización del entorno actual; pero ellas sólo confirman la gran corriente que tratan de detener, pues emplean los mismos medios de ella. Una de estas “contracorrientes” es la creación de microambientes rurales, que equivalen a los microclimas de que nos habla la geografía. En un lugar inhóspito, o en medio de una metrópoli, se establece supuestas condiciones naturales, con acopio de medidas artificiales se implanta un micro-entorno ficticiamente natural. Tenemos entonces la paradoja que la comunidad deshumanizada crea naturalezas artificiales, para humanizar su propio medio deshumanizado. Ello revela que la raíz humana pervive en tan adversas condiciones. Se puede, por la ciencia ficción, proyectar esta paradoja a Marte, pero es más fácil observarla en nuestro propio planeta en cualquier zona planificada con todas las reglas del arte en una gran ciudad; y es emocionante advertir que ese reflejo (a través de tantos espejos deformantes) de la naturaleza tenga la fuerza de traer un grano de colorido físico y calor humano al lugar, calor y colorido que, desde luego, se esfuman al menor descuido. (No en vano son artificiales y dependen del funcionamiento de la técnica).

El hombre y su contraparte —la naturaleza—, que dialécticamente se integran y oponen, suponen y combaten, pero que constituyen una unidad original( es decir,



física, natural) se alejan cada vez más de la sociedad de *robboots* hacia la que —sin prisa pero sin pausa— marchamos. Ellos —hombre y naturaleza— se van marginando de los fenómenos constitutivos que caracterizan nuestra sociedad; y los esfuerzos que ésta hace para “reconquistarlos” no sólo ponen de manifiesto la existencia de esta desnaturalización-deshumanización, sino que —en muchos casos —la agudizan. El entorno (a la par escenario y condición de este desenvolvimiento) ha ido a lo largo de la historia desplazando su centro de gravedad de lo natural hacia lo humano y va perdiendo ahora su sentido al absolutizarse en la entropía organizatoria. Y dentro de este entorno han de desarrollarse las actividades de todos los planos de la comunidad, inclusive la vida *personal* del hombre.

En suma: el medio actual, por el olvido y deterioro del entorno natural, y por la pérdida de las esencias humanas, resulta constituyéndose para vastos sectores de la humanidad de hoy en un *entorno inhumano*, en el cual habitar es desarraigo; el trabajo, mercancía o tributo; y la comunidad, masa. La esfera incolora y fría rueda por un “paisaje” de Chirico.

Belgrado, octubre de 1976



## LA PASION

## RACIONALISTA ANDINA \*

*La estructura decimal de la pacha ka.*

El origen de la estructura decimal en la organización de la *pacha ka*, al igual que el de las estructuras bi, tri, tetra y octopartitas es, para el hombre andino, de origen divino.

Sarmiento (1571) refiere el mito que recogiera en *Tumi pampa*: al producirse el *Unu Pacha kuti*, Ataw Rupaki y su hermano Kusi Kayu se refugian en la cumbre de la montaña Wasanu, la cual, al subir las aguas, comienza a navegar, lo que impide que quedase sumergida. Al descender las aguas, Ataw y Kusi constituyen una *ch'uqlla* (choza) y comienzan a cultivar nuevamente la tierra. Al volver a su *ch'uqlla*, por las tardes, encuentran que alguien les ha dejado tortillas de maíz y *aqha*; como esto se repite, simulan irse y se ponen a espiar. Así, ven que llegan dos mujeres, que son quienes les preparan los alimentos y, al tratar de apresarlas, ambas se metamorfosean en *china wakamayu*<sup>1</sup> y escapan para no regresar. Arrepentidos por su acción, Kusi y Ataw ruegan a Wiraqocha que se las envíe nuevamente. Las dos mujeres regresan por mandato de Wiraqocha y se convierten en esposas de los hermanos. Cuando el mayor muere ahogado en una laguna, el sobreviviente toma a la esposa de su hermano como esposa secundaria y tiene, en ambas, diez hijos, "de los cuales —dice Sarmiento— hizo dos parcialidades de a cinco y poblándolas llamó a la una Hanansa-

\* Ver la primera parte de este ensayo en la anterior entrega de *San Marcos*.

<sup>1</sup> Ave del género psitasiforme de plumaje rojo o azul, según la variedad. En inglés se le denomina *Scarlat Makaw*.

ya que es lo mismo que decir bando de arriba y al otro Hurinsaya que significa bando de abajo" (1965:207-208).

El mito de los T'anpu, como se ha señalado ya, refiere así mismo que, al salir de la etnia de su *paqarina*, los *Suyuyuq Apukuna* y sus esposas lo hacen de la cueva central, *Ohapaq t'oqo*; de la que quedaba a la izquierda de ésta salen cinco *ayllukuna* que corresponden al *Hanan Qosqo*, y de la que quedaba a la derecha, otros cinco *ayllukuna*, que corresponden al *Urin Qosqo*.

Como las estructuras bi, tri, tetra, penta, octo y decapartita corresponden a niveles de organización y se hallan estructuradas entre sí constituyendo una unidad en la que se dan como límites el ocho y el diez, es imposible suponer que la estructura decapartita fuese adaptada, con posteridad, a la estructura octopartita.

El principio se basa en relaciones determinadas empíricamente y para las cuales los *hamawt'akuna* no podían encontrar otra explicación que su origen divino. En una *riqra* (brazo), o sea la longitud de los brazos extendidos lateralmente, se hallan contenidas *pusaq kapa* (ocho cuartas) y *chunka yuku* (diez jemes). Astronómicamente, nuestro planeta entra en conjunción con Venus después de cinco años sidéricos que corresponden a ocho años venusinos, conocimiento de la etnociencia andina puesto en evidencia hacia el final del Capítulo 29 del *Runa ñiscap Machunkuna* (1966:162), texto que recogieran hacia 1598 los auxiliares del extirpador de idolatrías Francisco de Avila en Waroq chiri (Huarochiri).

El *llapsa k'ullu yupana* (ábaco), tal como lo muestra gráficamente Waman Poma (1613) en el folio 360 de la *Nueva Coronica*, presenta casilleros para 1, 2, 3 y 5, que corresponden a los primeros números de la llamada escala aditiva de Fibonacci (Leonardo de Pisa), el matemático del siglo XIII. El siguiente número, en la escala aditiva, es 8.

En fin, en las ceremonias mágicofunerarias de la cultura andina contemporánea, en el área Norte el número mágico es el 5, y en el área Sur, el 8.

Wedin (1965) niega que en el Estado Inka se hubiese empleado el sistema decimal para la organización administrativa, aceptando su utilización sólo en la organi-



zación militar. Las únicas pruebas de que dispone Wedin son, inevitablemente, los testimonios de los conquistadores hispanos, pero concede una excepcional importancia a los testimonios tempranos limitándose, prácticamente, a los informes de los soldados que participaron en la invasión.

Lo temprano de un testimonio no prueba, sin embargo, que el testigo se hallaba realmente capacitado para advertir la existencia de instituciones en una sociedad tan diferente a la suya y con la que había entrado en contacto por medio de la violencia, instituciones que, por lo demás, no le interesaban. En los primeros testimonios, como los de los secretarios de Pizarro, no existe siquiera una referencia a la táctica empleada por las tropas del Estado Inka con las que debían combatir, y menos a la organización de esas tropas.

Es más tarde, cuando se hace imperioso organizar el gobierno colonial, que los funcionarios de la metrópoli ordenan recopilar la información que precisan para dictar las llamadas Leyes de Indias, que permitieron aplicar, en una escala hasta entonces desconocida, un cambio cultural dirigido.

El profesor británico J. H. Elliott (1970) ha demostrado la incapacidad mental de los europeos en general, no ya para comprender y describir el Nuevo Mundo sino, simplemente, para verlo. "Es difícil rechazar la impresión de que los europeos del siglo XVI como los chinos en las tierras del Sur <sup>2</sup> veían con demasiada frecuencia lo que querían ver", afirma Elliott (1972:34). Los europeos que trataban de describir a los habitantes de América, y a las sociedades americanas, no podían sino emplear su propio código para decodificar culturas estructuradas en una forma que no les era familiar. Elliott formula, con razón, la pregunta acerca de lo que los europeos vieron en América, y cómo lo vieron. La respuesta a la pregunta no sólo está restringida como señala Elliott, por la formación profesional que poseía el europeo que escribía sobre el Nuevo Mundo, sino por la propia cultura, en el sentido antropológico del concepto, que condicionaba al

---

<sup>2</sup> Se refiere a los funcionarios chinos después de la conquista del Viet Nam durante la dinastía de los Tang, "prisioneros de su léxico ecológico", según la cita hecha por Elliott de *The Vermillion Bird*, de Edward Schafer.

européo y lo hacía eficiente en su propia sociedad e ineficiente para desenvolverse en una sociedad ajena. El hombre andino aún emplea el adjetivo despectivo *chape-ton*, o *chapete*, que en el siglo XVI era sustantivo utilizado como sinónimo de *español*, *castellano* o *cristiano*, para designar a quienes por falta de experiencia, son incapaces de comprender, y desenvolverse, en el ámbito físico y social andino.

Es evidente entonces que, como afirma Elliott refiriéndose a los europeos del siglo XVI que llegaron a América, "no existen garantías de que la imagen que se presentaba ante ellos respondiese necesariamente a la realidad" (1972:33).

Los funcionarios españoles, al producirse el descubrimiento y la conquista de América eran probablemente, a causa de la Reconquista, los únicos europeos que poseían experiencia en tratar con poblaciones de cultura diferente, por mucho que se había operado la aculturación, de territorios anexados. Los virreyes, en América, encomendaron la redacción de informes que diferían, por su contenido y finalidad, de las primeras crónicas escritas por quienes participaron en la invasión del Nuevo Mundo, aspecto no reparado, al parecer, por los historiadores.

Cieza es de los primeros, en el Perú, en recibir el encargo de informarse sobre la organización social y la religión anteriores a la invasión española. La preocupación, a más de obtener informaciones geográficas y climatológicas del territorio andino, es conocer la administración del Estado Inka para imponer la tributación, y la religión, a fin de realizar eficazmente la evangelización.

En el aspecto religioso, clérigos y funcionarios enfrentaron un problema insoluble acerca del cual, además, no podían tener consciencia: la convicción de que la única religión verdadera era la que ellos profesaban. Todo lo demás era superchería, producto de la ignorancia cuando no obra del demonio, del demonio según la concepción europea. Con este prejuicio, la incapacidad para comprender la religión andina, ha sido absoluta.

En el aspecto administrativo existía, igualmente, otro prejuicio: el Estado Inka era consecuencia de las que denominaron "conquistas", lo cual justificaba que

los invasores hispánicos se apoderaran de los campos de cultivo que, de manera igualmente impropia, denominaron “tierras del inga”, del mismo modo que por razones religiosas se apoderaron de los campos de cultivo designados como “tierras del Sol”.

Curiosamente, este concepto de las “conquistas” de los Inkas persiste hasta nuestros días confundiendo a historiadores, arqueólogos y sociólogos, y aun a los antropólogos contemporáneos, que no advierten la unidad de la cultura andina ni comprenden, por falta de un análisis cultural, que las instituciones sociales andinas más importantes están determinadas por las relaciones de producción prehispana.

Además, es evidente que cronistas como Cieza, pese a su acuciosidad, tropiezan con el problema lingüístico que es, con mucho, más complejo de cuanto sospechan hasta hoy los historiadores. “Los psicólogos están familiarizados con la relación íntima que existe entre los hábitos verbales y la forma en que percibimos el mundo” señala Miller (1974:230). La comunicación de Cieza con sus informantes, fuera de que nada se sabe acerca del criterio que empleó para elegirlos, si es que escogía a sus informantes, se hallaba perturbada, además, por el intérprete, un hombre andino más o menos aculturado, probablemente con deficiente dominio del español, que debía explicar instituciones sociales y categorías culturales desconocidas por su interlocutor. Es el mismo problema con el que tropieza más tarde Sarmiento fuera de que, por la necesidad de “probar” que los *inkakuna* fueron usurpadores, mucho del contenido de su “crónica” es producto de respuestas sugeridas, lo cual es claro en la *probanza* hecha ante el notario Alvaro Ruiz de Navamuel, el secretario del Virrey Toledo, en Cuzco el 02 de marzo de 1562.

Quienes niegan la existencia de la organización decimal en la administración del Estado Inka no advierten que en los documentos burocráticos del siglo XVI, como las *visitas* realizadas a las “provincias” de Chukuytu o Wanuku, la estructura decapartita aparece no como producto de respuestas formuladas a preguntas hechas en ese sentido, sino como parte de la propia información relativa a la población de *pureqkuna* (los varones casados con obligación de tributar) y a las labores que éstos cumplían en el Estado Inka.



En principio, se ha señalado ya, el *hanan ichoq suyu* corresponde al jefe étnico de la *pacha ka*, en el caso del Cusco, al Inka; el *suyu* alterno opuesto, *urin allawka suyu*, corresponde al *Inka rantin*. El *rantin* es *kaka*, hermano de la madre o cualquier varón clasificado en esta categoría, del Inka, y como *kaka* es probable, pero necesariamente, padre de la esposa del mismo. A su fallecimiento es sustituido por el hijo del hermano de la madre del Inka, o por cualquier varón así clasificado, y es a su vez, real o supuestamente, su *masa* (hermano de su esposa).

Garci Diez, el visitador de *Chukuytu* en 1567, entrevista a los dos jefes de la etnia *Lupa Hage* [Pueblo del Sol] Qari, *mallku ala saa*, (mitad alta) del pueblo de Chucuytu y de toda la "provincia" del mismo nombre, y a Kusi, *mallku maa saa* (mitad baja), mas, cuando requiere de mayor información hace comparecer a Kutinpu, *ala saa* y *mallku* durante la minoría de edad de Qari. A la pregunta del visitador acerca del tiempo durante el cual ejerció el cargo como jefe de la *ala saa*, Kutinpu respondió que por cerca de dieciséis años, aclarando que fue "gobernador de ambas parcialidades" (1964:37), respuesta que no implica que haya ejercido los dos cargos sino que, en cuanto *mallku ala saa*, las dos mitades se hallaban bajo su autoridad; en la tasa de los tributos que impuso el virrey marqués de Cañete en 1599, a Kutinpu se le menciona precisamente como a "cacique principal de la provincia de Chucuito" (1964: 174).

Por ese tiempo se daba la misma situación entre los *chupaychu*. Al fallecer el *kuraq* Pauqar Waman, posiblemente hacia octubre de 1559 y siendo su hijo Nina Shawa<sup>3</sup> de posiblemente seis años de edad, es elegido por el *kamachikuq* de los *kuraqkuna chupaychu* Shawa<sup>4</sup>. Este así lo declara en Pillku al visitador Iñigo Ortiz en 1562 (1967:22). A lo largo de su declaración *wayna* Shawa aclaró que, "en tiempo del ynga" era jefe de las cuatro *waranqakuna chupaychu* Shawa, esto es, *machu* Shawa,

<sup>3</sup> En el original figura como Nina Xobo por un evidente error. Diego Shawa figura, por ejemplo, como Xagua, Xangua y Chajaba.

<sup>4</sup> Por comodidad lo denomino *wayna Shawa* (Shawa joven o el joven) para diferenciarlo de Shawa, *kuraq* de la misma etnia al producirse la conquista, a quien denomino *machu* Shawa (Shawa el viejo).



padre del difunto Pawqar Waman y padre del padre de Nina Shawa.

En el litigio por la encomienda de los *chupaychu* seguido por Da. Inés Muñoz, la viuda de Francisco Martín de Alcántara, el hermano de Pizarro y primer encomendero de los *chupaychu*, el testigo Francisco Ruano declaró (1551) no conocer al *kuraq ka Shawa*, quien hacia 1537 estaba con el Inka Ylla Thupaq (1967:312), jefe de la resistencia inka en el Norte.

El Inka Ylla Thupaq obliga a Pedro Barroso a retirarse de *Wanuku marka* (Huánuco Viejo), quien ingresa a la quebrada del *Pillku mayu* por *Pacha panpa* (Pachabamba) y con el apoyo del *waranqa kamayoq kuraq ka Masgo*, traslada la ciudad de Wanuku (Huánuco) a su actual ubicación en la llanura de Pillku<sup>5</sup>. El mismo Masgo, y su *waranqa* denominada Qocha Wanka, prestan apoyo al Lic. la Gasca que, en recompensa, le concede cuatro solares en la *marka* de Pillku, según Berroa (1934: 15). Murra en los cuadros anexos a la *Visita* (1967), denomina a esta *waranqa* como la *Waranqa de Marka Pari*, identificándola convencionalmente como *Ichoq* 1 posiblemente porque se hallaba en la que, la mentalidad europea, considera la margen izquierda<sup>6</sup> del *Pillku mayu* (Wallaga o Huallaga). *Ichoq*, el antiguo pueblo de *machu Shawa*, posteriormente pueblo de Pawqar Waman, se encuentra en la margen que los hombres andinos consideran izquierda del *Panaw mayu* o *Chinka mayu* y no se explicaría cómo, perteneciendo a la *waranqa* que Murra considera *Allawqa*, Pawqar Waman pudiese ser *kuraq* de toda la etnia, cargo para el que necesitaba pertenecer, necesariamente, a la sección *ichoq* del mismo modo que Kutinpu era *ala saa*.

*Wayna Shawa* se encontraba en agosto de 1552 en la ciudad de Los Reyes, hoy Lima, en representación de los cuatro *waranqa kamayoqkuna chupaychu*: Pawqar Waman, Kirin, Chinchay Poma y Marka Pari. A nivel de las

<sup>5</sup> Por esta razón hasta hoy en día los descendientes de los *chupaychu* denominan Pillku a la ciudad de Huánuco, o León de Huánuco.

<sup>6</sup> La norma andina para establecer la ubicación de las márgenes de un río es ubicándose en sentido contrario al curso de las aguas, esto es, dando frente a las nacientes, en tanto que para los occidentales se hace de manera inversa.

cuatro *wawanqakuna* el *rantin* de Pawqar Waman era indudablemente Chinchay Poma, lo que permite suponer que *wayna* Shawa era *rantin* de Pawqar Waman a nivel de *saya* dentro de la *pacha ka*. En 1549, al llevarse a cabo la visita de Mori y Malpartida, *wayna* Shawa aparece como "principal" de *Chakalla*, próxima a la actual *Chaglla* a más de diez kilómetros de *Ichog*, el pueblo de *machu* Shawa, teniendo "cuatro orejones del Cusco que (le) sirven". (1967;298), a más de la *marka* de Kara poblada por *micheqkuna mitmaq* "del tiempo del ynga" (ibid), sita en la etnia de los *Yarush*. A más de estos signos que denotan la importancia del status de *wayna* Shawa, y al hecho de haber permanecido antes de la invasión hispana en el Cusco *inka*, en 1549 *wayna* Shawa figura como *rantin* en la *waranqa* de Pawqar Waman.

En el modelo de *pacha ka* construido, y que se expone en este trabajo, *wayna* Shawa debía ocupar el cargo de *Suyuyuq Apu* del *hanan allawka suyu* de *pacha ka*, cargo que equivale al de *rantin*, a nivel de *saya*, dentro de su *pacha ka*, única posición jerárquica que le permitiría desempeñar, a partir de 1559, el cargo de *pacha ka kamayoq* y, como tal, el de *waranqa kamayoq* en la *waranqa* equivalente al *suyu ichog* de la *saya hanan*, considerando que las cuatro *wawanqakuna* conformaban una *pacha ka* a nivel inmediato superior a la *pacha ka*. La situación de *wayna* Shawa es, así, igual a la de *Kutinpu* entre los *Lupa Hage*.

*Wayna* Shawa manifiesta al visitador no ser pariente de Pawqar Waman (1867: 25) y si es correcta la interpretación en el sentido de que *wayna* Shawa era *Suyuyuq Apu* de la misma *pacha ka* de Pawqar Waman, *wayna* Shawa era hijo de la hermana o de una mujer clasificada como hermana de *machu* Shawa, casada con un varón que era hermano o clasificado hermano de la mujer de *machu* Shawa. Los españoles los clasifican "primos", y la moderna antropología como doble primo cruzado, pero esta clasificación es falsa y sólo conduce a error puesto que, para el hombre andino no existía, con anterioridad a 1532, la categoría de "primo". Todos los hombres y mujeres, a nivel de su propia generación, o eran *wawqe* y *pana* (hermano y hermana) o *masa* y *warmi* (hermano de la esposa y esposa). No existe, entonces, ninguna contradicción en la declaración de *wayna* Shawa entre su relación de parentesco y su posición jerárquica.

El mismo año de 1562, el visitador Ortiz de Zúñiga encuentra un caso similar entre los *mitmaqkuna* cusqueños. Ohoña Pariwana (Cona Pariaguana en el original), *llaqta kamayoq* de Warapa y *Kuraq ka* de todos los *mitmaqpkara kamayoqkuna*, que el Inka Thupaq Amaru Inka Yupanki<sup>7</sup> puso para resguardo de las *pukarakuna*

<sup>7</sup> El hijo de Pachakuteq Inka Yupanki y padre de Wayna Qhapaq, el gran unificador del territorio andino desde Mawli (Maule) en *Chili* y *Tukuman* (Tucumán) por el Sur a *Kitu* (Quito) en el Norte y desde los *anti* de *Musu* y los *chiri-wanu* al Pacífico, no tendría nombre, pues que, Thupaq designa todo lo relativo a los *inkakuna*; Inka, luminoso, es igualmente un apelativo que correspondía a todos los miembros de la etnia de los T'anpu y Yupanki es así mismo apelativo de los gobernantes cusqueños, que designa al que es hábil o entendido en gobernar.

Sarmiento (1572), al referirse a Thupaq Inka Yupanki dice que Pachakuteq celebró su regreso del Qollaw e "hizo fiestas por la victoria y porque se halló que le había venido un hijo al cual llevó ante el sol y se lo ofreció y le puso nombre Topa Inca Yupangui..." (1965:246). Esto es, que el regreso de Thupaq Inka Yupanki, que anexa el Qollaw al Estado Inka, coincide con el nacimiento de un hermano suyo, Thupaq Inka Yupanki. Ambos son hijos de Pachakuteq, mas, no se menciona el patronímico de uno ni de otro. Agrega Sarmiento que Pachakuteq "hizo las más solemnes fiestas por toda la tierra porque el Inga Yupanki quería que este Topa Inga le sucediese aunque tenía otros hijos mayores y legítimos (¿mayores ilegítimos?)" (ibid.:246). Pero luego Sarmiento olvida que el hijo de Pachakuteq es quien ha regresado al Cusco y señala que, quien regresa, es el propio Pachakuteq que "dejó a sus dos hijos Tupa Amaru y Apu Paucar en el Collao" (ibid.:246). Thupaq Amaru, que en el primer momento figura como Thupaq Ayar Manku, y Pawkar, según Sarmiento "conquistaron" a los *qollawa*, luego dividieron sus tropas en tres columnas enviando una por la "montaña", se dirigieron a los *Charka* (Charcas) a quienes derrotaron; pero "los cinco mil orejones que entraron por la montaña jamás se supo de ellos que se hubiese hecho" (Ibid.: 247). El mismo episodio, posteriormente, lo refiere el propio Sarmiento, como ocurrido a Thupaq Inka Yupanki: "entró pues Topa Inga y los capitanes dichos en los Andes que son unas terribles y espantables montañas de muchos ríos adonde padeció grandísimos trabajos ..." (Ibid.: 254), pero conquistó a los *Upa tariq*, del *Manu suyu*, a los *Mañari* o *Yana simi* y *Ch'ipunawa* del río Tono, llegando a Paytiti. Y añade: "y el mismo Topa Inga con el tercio de gente que él tomó para con ella conquistar anduvieron mucho tiempo perdidos en las montañas ... hasta que Otorongo Achachi encontró con él y lo encaminó ..." (Ibid.: 254).

Waman Poma (1613) se refiere a Otorongo Achachi, a quien da la categoría de *Apu kamayoq Inka*, como al conquistador del *Anti Suyu*, aclarando que se le llamó *Otorongo Achachi Amaru Inka* (1936:154); *Otorongo Achachi* fue su sobrenombre porque tuvo hijos "en los Andes". No indica el cronista quién fue la mujer de éste "capitán", pero señala que la mujer del "segundo



de Qollpawa, Qaqan Payqa, Angas y Qhochay Pawa (1972: 25), manifestó que el *kuraq ka* de ellos, en la época *inka*, fue Osqo u Orqo Añaska, quien por no tener descendencia fue reemplazado a su fallecimiento por Kanawa y habiendo fallecido así mismo este *kuraq*, y siendo su hijo menor de edad, el informante Qhoña Pariwana fue elegido, en su condición de *pacha ka kamayoq*, *kurap ka* de las dos *pacha kakuna* o de lo que de ellas quedaba; Awkillukuy se declara implícitamente *pachaka kamayoq* de la otra *pacha ka* de *mitmaqkuna* (1972:33), lo que de-

---

capitán" fue *Qhapaq Mallkima* (Ibid.:176), mujer "ande suyu" y, al tratar del "segundo capitán" indica que se llamó "Topa Amaro inga", quien "conquistaba y mataba y sacaba los ojos a sus enemigos a los dichos principales collasuyos (y) conquistó todo colla puquina..." (Ibid.:148), pero no se refiere a la conquista del Anti-Suyu no obstante que le da por esposa a una *anti suyu*. Es claro que Waman Poma desdobra al mismo personaje y se refiere a él como a Thupaq Amaru Inka y como a *Otorongo Achachi*, que es el sobrenombre. Garcilaso (1609), atribuye, así mismo, a Thupaq Inka Yupanki la "jornada de Musu" (1963: 266-268).

Por otra parte, Sarmiento refiere que al regreso de Thupaq Amaru Yupanki, Pachakuteq reunió a los *hanan* y *urin qosqokuna* y les dijo: "y dado que algunos años ha que nombré por mi sucesor a mi hijo mayor legítimo Amaro Topa Inga no me parece que es el que cumple para gobernar tan grande señorío... y luego dijo que nombraba por inga y sucesor suyo a su hijo Topa Inga y lo mandó salir de la casa donde había quince o diez y seis años se criaba" (1965: 247), añadiendo, que le puso la *maskapaycha* y se le vistió con el *qhapaq unku* y nombrándole *Qhapaq Inka* le hizo sentar en la *tyana* de oro, bajo el *suntur pawqar*, delante de la imagen de *Inti*. El cronista agrega, bastante ingenuamente: "... y mandó (Pachakuteq) que no se dijese lo que allí se había hecho hasta que él lo mandara" Ibid.: 247), con lo que pretende que las ceremonias públicas eran secretas. Mayor ingenuidad, si cabe, muestra el cronista toledano al referir el diálogo que supuestamente sostuvieron Thupaq Inka Yupanki y Pachakuteq Inka Yupanki durante el *waraku* de Thupaq Inka Yupanki, ceremonia que Sarmiento confunde con el *Qhapaq Raymi*. Según el cronista, Thupaq Amaru dijo: "¡Padre inga! Yo he sabido que en la Casa del Sol tenéis un hijo a quien habéis nombrado por sucesor vuestro después de vuestros días, mándamelo mostrar!". A Inga Yupangui pareciéndole desenvuelta de Amaro Topa Inga le dijo: "Es verdad y vos y vuestra mujer quiero que seáis sus vasallos y le sirváis y obedezcáis por vuestro señor e inga". Amaro le respondió que así lo quería hacer y que para eso le quería ver y hacerle sacrificio y que le mandase llevar adonde él estaba. El inga Yupangui le dio licencia para ello y Amaro Topa Inga tomó lo necesario para aquel acto y fue llevado donde Topa Inga estaba en sus ayunos. Y como Amaro Inga le viese con tanta magestad de aparato de riquezas y señores que le acompañaban cayó sobre su faz en tierra y adoróle y hizole sacrificios y obedeciéndole, y sabiendo Topa



muestra que dos *pachakakuna* tienen una estructura básica bipartita, con la subyacente octopartición determinada por los cuatro *suyukuna* que conforman cada una de las dos *pachaka*.

Importa señalar que el número de *mitmaqkuna* destacados a *Wanuku* es idéntico al de los *mitmaqkuna* Lupa Hake que se hallaban en Sama, de acuerdo al *kipu* inka que presentó *mallku* Qari al visitador de Chukuyto en 1567 (1964: 64).

Lo anterior permite establecer que en una *pacha ka*, el *kuraq ka*, en cuanto *Pachaka kamayoq*, se halla en una

---

Inga que era su hermano lo levantó y se dieron paz en la faz" (Ibid.: 248).

Pero, además, según el mismo Sarmiento, cuando Thupa Inka Yupanki regresó a *Tumi panpa* (Tumibamba), Pachacutec, que ya era abuelo, "tuvo tanta envidia de que su hijo hubiese sacado tanta honra y fama en aquel camino y conquista que mostró públicamente pesadumbre por no ser él el que triunfaba y por esto determinó matar a sus dos hijos Tilca Yupangui y Auqui Yupangui que habían ido con Topa Inga poniéndoles por culpa que habían sido transgresores de su mandado ... y así dicen que les mató, otros dicen que no mató más que a Tilca Yupanki. De que se sintió muy agraviado Topa Inga Yupangui porque le hubiese su padre matado a quien tanto había trabajado con él" (Ibid.: 252). Siempre de acuerdo a Sarmiento, "luego que Pachacuti Inga Yupangui murió disputaron dos orejones que guardasen el cuerpo para que nadie entrase ni saliese a dar la nueva de la muerte hasta la orden que se había de dar. Y los demás ingas y orejones con Topa Inga se fueron a la Casa del Sol y allí mandaron venir a los doce capitanes de los ayllus de la guarda de la ciudad y del inga ... y cercaron la Casa del Sol. Y los ingas otra vez pusieron de nuevo a Topa Inga Yupangui la borla y le dieron las insignias de inga como que ya había heredado y sucedido a su padre. Y tomándole en medio de sí y de la gente de guerra de la guardia lleváronle a la plaza adonde se sentó con gran magestad en un soberbio trono. Y hecharon bando que todos de la ciudad viniesen a dar obediencia a Topa Inga Yupangui so pena de muerte ... y tras esto le hicieron los sacrificios. Mas es de notar que solo los del Cuzco hicieron esto y si algunos otros allí se hallaron que lo hicieron serían forzados y espantados con las armas y el pregón. Y esto acabado llegaron al inga Topa y le dijeron "Capa inga tu padre descansa ya". A las cuales palabras Topa Inga mostró gran tristeza y cubrió su cabeza con la manta" (Ibid.: 253).

Del confuso relato de Sarmiento se desprende, sin embargo, que la muerte de Pachacutec se mantuvo en secreto: que Thupa Inka Yupanki se dirige al Inti Wasi, donde se encontraba el heredero nombrado por Pachacutec, del cual no se menciona el nombre en momento alguno; hace cercar el Inti Wasi con gente de guerra e ingresa al recinto. La muerte del heredero designado por Pachacutec es implícita. Acompañado por los *kuraq*

relación binaria antisimétrica y transitiva con respecto al *Suyuyuq Apu urin allawka*, y sólo con éste, en cuanto éste es *kuraq ka* de la *saya urin*, pero el mismo *Pachaka kamayoq*, en cuanto *kuraq* de la *saya hanan*, se halla en la misma relación jerárquica respecto al *Suyuyuq Apu hanan allawka*, mas, en este segundo caso su status corresponde al de *Sayayuq Apu*. Una segunda relación binaria, antisimétrica y transitiva existe entre el *Pachaka kamayoq* y el *Suyuyuq Apu hanan allawka* en cuanto es *chunka kamayoq*. Además, y ya dentro de su propio *suyu*, ejerce dos funciones con una relación igualmente binaria y antisimétrica: con cada uno de los cuatro *pisqa kamayoq* y con cada uno de los *pureq*, en el primer caso como *Suyuyuq Apu* y en el segundo, como *pisqa kamayoq*.

Las estructuras jerárquicas dentro de una *pacha ka*, en consecuencia son:

I: Del *kuraq ka* del *hanan ichoq suyu*:

- 1º : Como *pachaka kamayoq*
- 2º : Como *kuraq ka* de *saya*
- 3º : Como *suyuyuq Apu*
- 4º : Como *chunka kamayoq*
- 5º : Como *pisqa kamayoq*

II: Del *Kuraq ka* del *suyu urin allawka*:

- 1º : Como *Kuraq ka* de *saya*
- 2º : Como *suyuyuq Apu*
- 3º : Como *chunka kamayoq*
- 4º : Como *pisqa kamayoq*

de los *ayllukuna* inka se dirige a la gran plaza de Cusco y se hace proclamar *Sapan Inka*, autoridad que es reconocida por la fuerza de las armas.

Tanto Sarmiento, como Garcilaso y Waman Poma reconocen que Thupaq Amaru Inka Yupanki es el conquistador de la región del Manu, sobre el río hoy llamado Madre de Dios, al cual los *inkakuna* conocían con el nombre de *Amaru mayu*, evidentemente en recuerdo y homenaje a Thupaq Amaru Inka Yupanki.

El nombre de Amaru es suprimido y se le menciona únicamente por sus apelativos de dignidad, Thupaq Inka Yupanki, después del triunfo de Ataw Wallpa, puesto que el *ayllu* de Waskar se vinculaba a él, de allí que Challku Chimaq y Q'esqes ordenasen que se incinerase el cuerpo disecado de Thupaq Inka Yupanki y que, el hijo de Manku Qhapaq, emparentado con Waskar, tomase como Inka de *Willka panpa* (Vilcabamba) el nombre de Thupaq Amaru.

Para mayor detalle sobre las guerras dinásticas inka: Mendizábal 1971.

## III: Del Kuraq hanan allaywa suyu:

1º : Como *suyuyuq Apu*2º : Como *pisqa kamayoq*

## IV: Del Kuraq urin allawka suyu:

1º : Como *suyuyuq Apu*2º : Como *pisqa kamayoq*

El esquema anterior permite construir el siguiente gráfico orientado para la estructura de relaciones jerárquicas de una *pacha ka*:

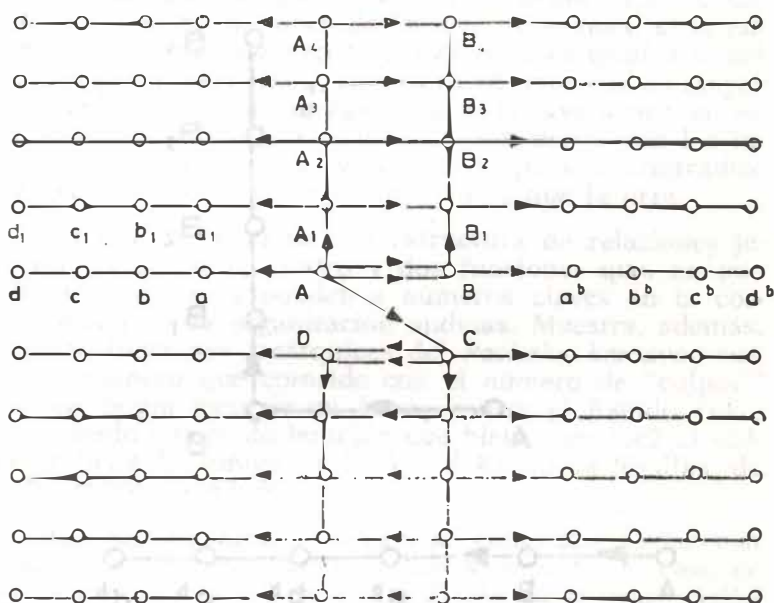


Gráfico N° 14

que muestra un gráfico unilateralmente conexo; además, como todo gráfico de relaciones jerárquicas es un gráfico abierto.

Tanto en A como en C se dan dos arcos porque A

posee con respecto a B una doble relación, una en cuanto B representa al subconjunto:

$$B \{a^b, b^b \dots d^b\}$$

y otra, en cuanto B representa al subconjunto:

$$B \{b_1, b_2 \dots b_4\}$$

pero donde  $b_1, b_2 \dots b_4$  representa a su vez, cada uno, un subconjunto, de donde  $b_1 = B_1$ , etc. Esto es, las relaciones de A y B dan dos subgráficos:

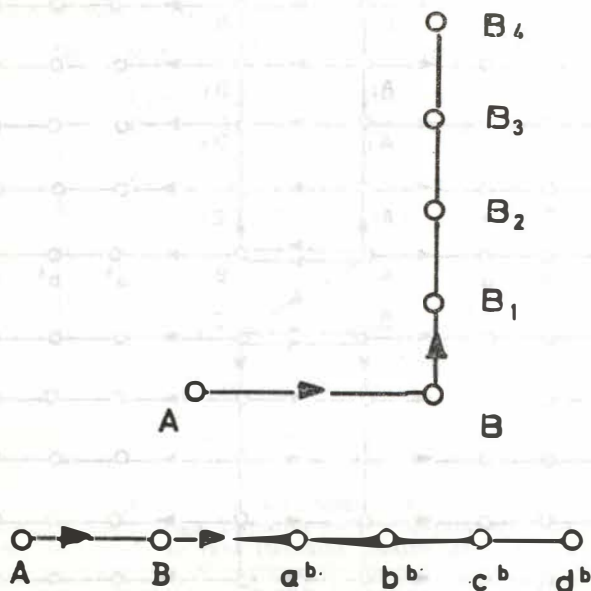


Gráfico N° 15

El doble arco se halla determinado, entonces, por la doble relación que tiene A sobre todos los elementos del conjunto representado por B, como lo muestran los subgráficos siguientes:



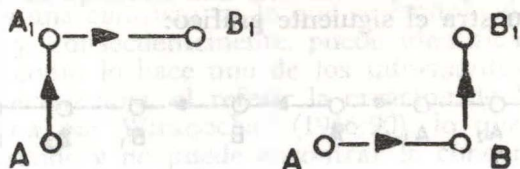


Gráfico N° 16

Se ve, además que el *Suyuyuq Apu urin allawka*, si bien es *rantin* del *Pachaka kamayoq*, lo es en función de saya y no puede sustituirlo como autoridad dentro de la misma, atribución que posee el *Suyuyuq Apu hanan allawka*, que es miembro de la saya. Entonces, si la autoridad del *Suyuyuq Apu hanan allawka* es igual a la del *Suyuyuq Apu urin ichoq*, su autoridad potencial es mayor a la de los dos *Suyuyuq Apukuna* de la *saya urin* y en esto, también, el modelo construido concuerda con las informaciones de cronistas y visitantes pues no contradice que la *saya hanan* sea más importante que la *urin*.

El modelo muestra una estructura de relaciones jerárquicas de cinco, cuatro y dos funciones que, no por coincidencia, corresponden a números claves en la cosmogonía y en la organización andinas. Muestra, además, que las funciones jerárquicas del *Pachaka kamayoq* son cinco, número que coincide con el número de "culpas" en que podía incurrir un *kuraq* contra el Estado Inka, de acuerdo con la declaración que hiciera en 1562 al visitador Ortiz de Zúñiga, en Pillku, el *Kuraq ka Shullka*, de Awki marka (1967: 46).

Las *waranqakuna* se organizan como una *pacha*, con una estructura tetrapartita, como lo muestra el caso de las *waranqakuna chupaychu*. Debido a la información disponible, el caso *chupaychu* parece único, mas nada indica que fuese atípico. Por el contrario. La estructura de los *suyukuna* en una *pacha ka* permite asegurar que la estructura tetrapartita se daba igualmente a nivel de las *waranqakuna*, así como los dos casos de los *mitmaq-kuna*, para los que se dispone de información, los *pukara camayoq* de Wanuku y los *chaqra kamayoq* de Sama, muestran que dos *pachakakuna* se organizan como una *pacha ka* funcionando las sayas como *suyu*.

Entonces, jerárquicamente, una *waranqa* se organiza como lo muestra el siguiente gráfico:



Gráfico N° 17

donde A tiene la función de *waranqa kamayoq* y B la de *Pisqa chunka pachaka kamayoq*: A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, A<sub>3</sub> y A<sub>4</sub> son los *pachaka kamayoq* dependientes del *Waranqa kamayoq* en función de *Pisqa chunka pachaka kamayoq*. Esto es, la estructura jerárquica de una *waranqa* es idéntica a una *chunka* y, del mismo modo, la estructura de un grupo de cuatro *waranqakuna* jerárquicamente es idéntica a la de los *suyukuna*, donde el *waranqa kamayoq* tiene la misma relación jerárquica que en *Pachaka kamayoq*. El gráfico es:

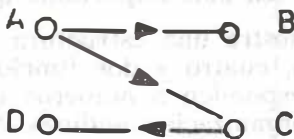


Gráfico N° 18

El *Waranqa kamayoq* que ocupa la posición A reúne entonces, además de sus cinco funciones jerárquicas como *Pachaka kamayoq*, otras tres: la de *Pisqa chunka pachaka kamayoq*, la de *Waranqa kamayoq* y la de *Kuraq ka* de las cuatro *waranqakuna*. La importancia del número ocho en la cultura andina ha sido señalada ya, brevemente, líneas arriba.

En una *pacha ka* cualquiera, como se ha visto, los *pureq* se agrupan en unidades de diez, *chunka*, y los diez *chunka*, *pachaq*, (cien) integran la *pacha* (universo). El sufijo /q/ implica, en *runa simi*, a un sujeto no necesariamente determinado que realiza una acción, o más pro-

piamente, en quien se cumple una acción <sup>8</sup>. *Pachaq*, entonces, es una cantidad en la que se cumple el límite del universo y, consecuentemente, puede identificarse con el universo como lo hace uno de los informantes del *Runa ñiscap machuncuna*, al referir la creación de la humanidad andina por Wiraqocha <sup>9</sup> (1966:90), lo que Arguedas no comprende y no puede encontrar la concordancia entre *pachaq* y *seqe* (Ibid.: 93).

<sup>8</sup> Dos ejemplos aclaran el concepto: *puriy*: caminar; *pureq* o *puriq*: (/i-e/ son alófonas): el que camina; *willay*: avisar; *willaq*: el que avisa.

<sup>9</sup> La versión es una clara muestra de cómo, a los cincuenta años de la invasión hispana la cultura andina se hallaba en desintegración en aquellas categorías, como la religión, que fueron más fuertemente atacadas. El informe refiere, evidentemente, la segunda creación de la humanidad, la humanidad de los *runa-kuna* o de los hombres. Wiraqocha que ha creado en litoescultura a la humanidad, ordena que las imágenes sean trasladadas, en cinco días, a la gran *paqarina* del lago Titi qaka, donde adquirirán vida. Wiraqocha, como varón, sólo puede dar la imagen, la vida la proporciona el universo de adentro, que es femenino. Son las diversas aves y animales que se hallan en imagen en el *Hanaq Pacha* quienes transportan las litoesculturas en pequeñas cajas, aves y animales que se convertirán en totem de las etnias a las que trasladaron. La golondrina, como otras aves, cumplen deficientemente las órdenes de Wiraqocha; abre la caja en la que transportaba a una *qollanan koya* vestida como *qollana* y rubia como el oro por ser hija del Sol. Al ser abierta la caja, la pequeña imagen —“chay sa. Raca (esa señora vulva) dice el informante— se pierde. Wiraqocha ordena que la golondrina regrese y traiga la imagen de la *Koya*. Hecho así, “Wiraqocha, antes de abrir la caja, le indica al Inka: “Inka esos cien son tu límite, este otro cien (centenar) es mío. Entra tu a este cien (universo) con tu hermana. Entrando, ni tu ni yo nos veremos”. Abre entonces la caja dentro del límite de ese centenar, (universo) y en ese tiempo apareció la luz solar. Entonces el Inka Wayna Qhapaq dijo: “De aquí no he de regresar, con mi ñust’a mi koya, me he de sentar (en el sentido de vivir en un lugar)”. Dijo a uno de su ayllu: Tú eres el que me reemplazas. Wayna Qhapaq soy, dirás, regresando al Cusco, dirás”. Diciendo, en ese tiempo con su Koya desapareció; Wiraqocha desapareció”. Se sobreentiende que el Inka desaparece en el Titi qaka y que Wiraqocha desaparece también, para regresar al *Hanaq Pacha*. El informante confunde a Manku Qhapaq con Wayna Qhapaq y confunde la edad de la segunda creación, en la que actúa Wiraqocha y los otros *Suyuyaq Apukuna*, que son igualmente *wiraqochakuna*, con la llegada de los invasores, a quienes se les llama *wiraqocha*, a Q’asa marka. El recopilador, si bien andino, pero más o menos aculturado, no tiene la menor idea del sentido del mito y, lamentablemente, a los trescientos sesentiocho años, tampoco el traductor.



Zuidema, en la confusión que se hace con la organización social inka, y al no poder articular la estructura decapartita con la tetrapartita sino por el absurdo, supone sin mayor fundamento, que la organización decimal se difunde desde el "reino" Chimu, después de su unificación con el Estado Inka. Dice: "... the decimal organization was adopted by Inca from Kingdom of Chimus" (1965). Murra, al parecer, acepta esta suposición y escribe: "Las instrucciones de la Audiencia suponen que este sistema decimal era universal en los Andes. A García Diez de San Miguel le dijeron: 'os informaréis particularmente que *guarangas* y *pachacas* y *ayllos* y parcialidades hay en cada pueblo' (p. 9), pero el escribano no apuntó contestaciones a esta pregunta. Todos los informantes contestaron en términos territoriales...". Y concluye: "No hay evidencia alguna del funcionamiento del sistema decimal, con *waranqa* y *pachaka*, en el altiplano" (1967: 393).

La falta de respuesta afirmativa, sin embargo, no es concluyente en el método científico; puede significar únicamente que el problema está mal planteado o ser consecuencia de la incapacidad para interpretar los datos. Basta señalar al respecto, que en la comunidad de Pacaraos, ubicada en la provincia de Canta del departamento de Lima, en marzo de 1964, a la pregunta sobre el número de *tupu* que recibe cada comunero de las tierras comunales, el informante me respondió: "Aquí no usamos topos", aclarándome que el reparto de tierras "se hace midiendo con sogas". A otra pregunta, contestó: "Cada sogas mide dieciséis metros más o menos". Concluí, erróneamente, que en la comunidad de Pacaraos no se usó el *tupu* como medida de superficie de tierras de cultivo y aún cuando poseía la información de que en la misma comunidad se usa la brazada como medida agraria no tuve la suficiente capacidad de análisis para establecer que una sogas equivale a diez brazadas y que diez brazadas, o sea una sogas, corresponde a la medida del *allpa tupu*, lo cual sólo me fue posible establecerlo en mayo de 1968 al determinar que en una braza la *kapa* (cuarta) y el *yuku* (jeme) se hallan en una relación de ocho a diez. De donde resulta que, en Paracas, aun cuando no se emplea el término *tupu*, se emplea una medida agraria, la sogas, que corresponde al *tupu*.

En Chukuytu, en 1567, el intérprete Kipa dice, o el



escribano Francisco López anota, "pueblo" y "provincia" donde los *mallkunaka*<sup>10</sup> Qari y Kusi emplean un término que, con seguridad, no responde al mismo concepto. *Mallku* Qari, al ser preguntado por "qué guarangas y pachacas y ayillos y parcialidades hay en este pueblo de Chucuito y en los demás pueblos de esta provincia... dijo que en este dicho pueblo de Chucuito en la parcialidad Anansaya de que éste que declara es cacique principal hay diez ayillos de indios aymaraes que es de la mejor gente que hay en este pueblo y hay otros dos ayillos uno de plateros y otro de olleros y hay otros cinco ayillos de indios pescadores que se llaman por otro nombre uros que es gente pobre y no hacen chácaras sino que se mantienen de solo pescado y andan por la laguna..." (1964: 14). *Mallku* Kusi, a la pregunta por las "guarangas y ayillos [que] hay en este pueblo de Chucuito sujetas a la parcialidad de éste que declara dijo que hay diez y siete ayillos en este pueblo sujetos a su parcialidad los diez que son de indios aymaraes que son los indios más principales de este pueblo y uno de plateros y otro de olleros y cinco de indios uros que son pescadores..." (1964:27).

Los dos *mallkunaka* responden únicamente por los que se hallan "sujetos" a su autoridad. Este tipo de respuesta es constante en todos quienes son preguntados en la visita, sea la de Chukuytu o la de Wanuku, y sigue claramente a un patrón de cultura.

De cualquier manera, tanto Qari como Kusi declaran, cada uno, diez grupos, que Kipa o López, califican como *ayllukuna*. A estos grupos no deben incluirse ni Sunikaya ni Kupi, los pueblos artesanales que no pertenecen a ninguno de ellos en particular, ni los grupos uru, que constituyen otra etnia. Cuando *mallku* Qari lleva ante el visitador el *Chinu*<sup>11</sup> censal de la época inka, que conservaba consigo *mallku* Kutinpu, se desprende del mismo que tanto a la *ala saa* como a la *maa saa* de Chukuytu le corresponden mil doscientos treintitrés y mil trescientos ochenticuatro *lupa hagenaka*, respectivamente, es decir que el *mallku* de cada *saa* es un *waranqakamayoq*.

<sup>10</sup> *naka*: pluralizar en *hake aru*, equivalente a: *kuna*, del *runa simi*.

<sup>11</sup> Equivalente *hake aru* de *kipu*.

NUMERO DE PUREQ CENSADOS POR EL INKA SEGUN EL CHINU O KHIPU (Registro censal)  
PRESENTADO POR MALLKU QARI

| ETNIA        | MARKA    | SAYA       | WARANQA | PACHA KA | CHUNKA | Aparente-<br>mente fuera<br>de grupo | Número anota-<br>do por el escri-<br>bano de la Visita | OBSERVACIONES   |
|--------------|----------|------------|---------|----------|--------|--------------------------------------|--|---|
| Lupa Hage    | Chukuytu | Hanan      | 1       | 2        | 3      | 3                                    | 1,233  | Incluida Ayanka   |
|              |          | Urin       | 1       | 3        | 8      | 4                                    | 1,384  |   |
|              | Akora    | Hanan      | 1       | 2        | 2      | 1                                    | 1,221  |   |
|              |          | Urin       | 1       | 2        | —      | 7                                    | 1,207  |   |
|              | Ilawi    | Hanan-Urin | 1       | 4        | 7      | —                                    | 1,470  |   |
|              |          | Hanan      | 1       | 4        | 3      | 8                                    | 1,438  |   |
|              | Shuly    | Urin       | 1       | 8        | —      | 4                                    | 1,804  |   |
|              |          | Hanan      | 1       | 6        | 6      | 3                                    | 1,663  |   |
|              | Pomata   | Urin       | 1       | 3        | 4      | 1                                    | 1,341  |   |
|              |          | Hanan-Urin | 1       | —        | 3      | 9                                    | 1,039  |   |
| Yunga        | Sama     | Sipita     | 1       | 1        | 1      | 2                                    | 1,112  | Mitmaqkuna dependen-<br>tes de Chukuytu.<br>Etnia ubicada en islas<br>artificiales en el lago<br>Titi qaga y sus riberas. |
|              |          | Hanan      | 1       | 8        | 6      | 6                                    | 866  |   |
|              |          | Urin       | —       | 2        | —      | —                                    | 200  |   |
|              |          | Hanan-Urin | —       | —        | —      | —                                    | 500  |   |
| Uru          | Chukuytu | Hanan      | —       | 5        | —      | —                                    | 347  |   |
|              |          | Urin       | —       | 3        | 4      | 7                                    | 440  |   |
|              | Akora    | Hanan      | —       | 4        | 4      | —                                    | 378  |   |
|              |          | Urin       | —       | 3        | 7      | 8                                    | 1,070  |   |
|              | Ilawi    | Hanan-Urin | 1       | —        | 7      | —                                    | 158  |   |
|              |          | Hanan      | —       | 1        | 5      | 8                                    | 256  |   |
|              | Shuly    | Urin       | —       | 2        | 5      | 6                                    | 110  |   |
|              |          | Hanan      | —       | 1        | 1      | —                                    | 183  |   |
|              | Pomata   | Urin       | —       | 1        | 8      | 3                                    | 381  |   |
|              |          | Hanan-Urin | —       | 3        | 8      | 1                                    | 186  |   |
| Chinchaysuyu | Shuly    | Sipita     | —       | 1        | 8      | 6                                    | 120  | Mitmaqkuna “puestos allí<br>por el ynga”.<br>Mitmaqkuna   |
|              |          | Hanan      | —       | 1        | 2      | —                                    | 153  |   |
|              |          | Urin       | —       | 1        | 5      | 3                                    | 20   |   |
|              |          | Hanan      | —       | 1        | —      | —                                    | —  |   |
| Qhana        | Shuly    | Urin       | —       | —        | 2      | —                                    | —  |   |

Los datos del *kipu* presentado por *mallku* Qari al visitador Garci Diez se muestran en el Cuadro 1, en el cual se separan las etnias, puesto que en el Estado Inka cada grupo mantenía sus propios *kuraqkuna* aun cuando su autoridad, para ser efectiva, debía ser confirmada por los funcionarios del Estado.

En el Cuadro, el término *marka* designa el territorio ocupado por la etnia, de acuerdo con el *runa simi* dialectal 2.<sup>12</sup>

Presentados así los datos censales del *kipu* o *chinu*, diría Qari, se observa que los funcionarios del Estado Inka se preocuparon por establecer el número de *waranqakuna* aun cuando para ello debieran considerar como una unidad las *sayakuna hanan y urin*, *ala saa* y *maa saa* para los lupa haqe, como lo hacen en Ilawi y Yunguyu para la etnia lupa haqe, y en Ilawi, para los uru, en tanto que en Akora, Shuly, Pomata y Sipita, para la etnia de los lupa haqe, se consideran independientemente cada *saya* o *saa*, por ser cada una de ellas una *waranqa*.

Se observa además, que en Shuly, los funcionarios estatales contabilizan en la *saa*, *maa* o alta, a los *pureq* de Ayanka, a fin de contabilizar una *waranqa*, con sus "principales" Tira y Wiksa, correspondiendo aparentemente a Tira el cargo de *waranqa kamayoq*, el año de la visita de la administración colonial española, refiriéndose el escribano a "la parcialidad de Anansaya y Chambilla", con los "principales" Paka y Chambilla (1964:65).

Las anotaciones del escribano de la visita a la lectura del *kipu inka* aclaran, por otra parte, que no se trataba de patrones de establecimiento nucleados, de allí que anotase: "...dicho pueblo de Chucuito y los pueblos sus sujetos" o "El pueblo de Acora y su partido" (1964: 64), es decir, se trata de relaciones jerárquicas de los *pureqkuna* considerados en grupos de base decimal, con sus *kamayoqkuna*, superiores jerárquicos que imparten órdenes, esto es, de una estructura.

En detalle, en lo que ha quedado de la visita a Chukuytu, que no es el original sino una copia de 1568 (Espinoza: 1964: IX), no se menciona más que a los *mall-*

<sup>12</sup> De acuerdo con la clasificación de Torero, equivalente al A de Gary Parker.



*kunaka* de Chukuytu, Akora y Shuly pertenecientes a las *saa* alta y baja, y a los de la "parcialidad" Ayanka, *maa saa* de Shuly. De Chukuytu *ala saa* se menciona diez *mallkunaka* sin incluir a Qari; de Chukuytu *maa saa*, siete, excluyendo a Kusi, y que evidentemente no son todos pues se hace referencia, sin identificarlos por sus nombres, a "otros indios de la dicha parcialidad" (1964: 80); de Akora *ala saa*, doce *mallkunaka*, pero se aclara que "hay once ayillos", de donde uno de los doce *mallku* es la "segunda persona" de Qawana; de Akora *maa saa* se menciona a diez *mallkunaka*, uno por cada "ayllo", y al principal Kache; de Shuly *maa saa* y de Ayanka se nombra, en cada caso, diez *mallkunaka*, y quince de Shuly *ala sana*, pero Paka y Nina Chanbilla son mencionados como "principales", con la aclaración de que las parcialidades son doce. Es posiblemente que el restante sea, como Chuta, el otro *marka kamayoq* según la denominación empleada en la Visita, que diferencia al *marka kamayoq* de los "principales".

Diez *mallkunaka*, entonces, se mencionan para Chukuytu, *ala saa*, Akora *maa saa*, Shuly *maa saa* y Ayanka, pero Garci Diez, antes que establecer la organización administrativa y social de los Lupa haqe, se preocupa por establecer el número de tributarios y el número de *k'awranaka* y de *allpachunaka*, y parece perder el control: cambia de intérprete reemplazando a Kipa por Luis Hernández, "indio de Hakarí", hace comparecer una y otra vez a *mallku* Qari y a *mallku* Kusi, llama nuevamente a *mallku* Kutinpu y no consigue establecer ni el número de hombres ni el número de animales.

El *chinu* de la época inka que *mallku* Qari presenta, es mucho más revelador. Salvo en Sipita *maa saa*, que tiene ochocientos sesentiséis lupa haqenaka, en todas las otras agrupaciones se halla una población superior a los mil, más como aclara *mallku* Kutinpu, "cuando se visitó la dicha provincia por el ynga se visitaron muchos indios mitimaes que eran naturales de esta provincia y estaban en el Cusco y Ayaviri y Copacabana y Chuquiabo y en otras muchas partes hasta Quito que está más de trescientas leguas de esta provincia y hasta Chile porque los había puesto el Ynga por mitimaes y que con todos éstos eran los veinte mil indios del quipo que está en la visita y que éste que declara tiene el dicho quipo" (1964: 170). Esto confirma la declaración de *mallku* Willka Ku-



tipa en el sentido de que, "en tiempo del inga", Ilawi tenía mil lupa haqenaka, si bien el *chinu* figura con mil cuatrocientos setenta habitantes varones mayores de edad. Lo que parece indicar que la administración estatal inka retiraba de sus poblaciones de origen, en calidad de *mitmaqkuna*, a los excedentes por encima de *waranqa*, a partir, al parecer, de las dos *chunka*.

Kutinpu aclaró que, para los efectos administrativos al menos, el Estado Inka consideraba a los miembros de una etnia como pertenecientes a la misma aun cuando se hallasen alejados de su territorio como *mitmaq*. El caso del *kuraq ka wayna* Shawa demuestra cómo al reincorporarse a su etnia, después de haber estado en Qosqo, lo hace con todos sus derechos. Prueba de esto es que los *mitmaqkuna* eran movilizados en *pachakakuna*, dos en Sama (1964:66), tipo y número de unidades que coincide, no por coincidencia, con el de los pukara *kamayokkuna mitmaq*, de la margen derecha del Pillku mayu. Prueba, además, que las intrusiones de *mitmaqkuna* no se contabilizaban censalmente con las etnias en las que se hallaban enclavadas, de donde los ciento cincuentitrés, una *pacha ka* y media, de Chinchá suyu de Shuly *ala saa*, se contabilizan separadamente, como también los veinte, dos *chunkakuna*, de Qhana que se hallaban en Shuly *ala saa*.

La etnia de los uru está contabilizada independientemente y con seguridad, antes de 1532, los *mallkunaka* lupa haqe no tenían autoridad sobre ellos, como tampoco parecen tenerla en 1567.

Claramente se ve, en el *kipu* inka de Kutinpu, que los lupa haqenaka eran dieciséis mil ciento sesenta, y cuatro mil ciento diecinueve los uru. Los primeros conforman cuatro grupos de cuatro *waranqakuna* y los segundos un grupo de cuatro *waranqakuna*, grupos de cuatro *waranqakuna* como la de los chupaychu.

Es evidente que la carencia de información en haqe aru, puesto que funcionarios como Garci Diez cuando debieron referirse a instituciones andinas emplearon únicamente el *runa simi*, ha conducido a suponer que no existió la estructura decapartita entre los lupa haqe no obstante que en el idioma de la etnia se emplea el léxico *pataka* para cien y *waranqa* para mil; se ha recurrido a los vocabularios en busca de información que,

en modo alguno, podían proporcionar los vocabularios. González Honguín (1608), por ejemplo, para el vocablo *pachaka* proporciona el equivalente de "mayordomo mayor del Inca" y "siervo o criado principal... mayordomo o despensero", pero nada que se aproxime, ni remotamente, al concepto de "universo del grupo humano", del mismo modo que para *pacha*, da el equivalente de "tiempo suelo lugar", despojándolo de toda su riqueza semántica.

Además, tanto *mallku* Qari como *mallku* Kusi, al responder acerca del "tributo que sus indios le dan" (1964:16-20), Qari declara que, en Chukuytu, le cultivaban 100 *tupu* y 20 en Akora, Illawi, Yunguyo, Pomata y Sipita, que totalizan otros 100 *tupu*. Es cierto que en Chukuytu, dice, algunos años no le cultivan más que 60 *tupu* y que en Pomata y Sipita, aun cuando tiene los 40 *tupu* de tierra, no se los cultivan. Pero tanto Qari como Kusi intentan falsear los datos al visitador. Qari termina por declarar mediante una "petición", el 18 de febrero de 1567, "que nos ha inducido a encubrir algunas cosas"; en tanto Kusi, mediante otra "petición", dice: "he sido mal aconsejado temiéndome de algún engaño no he declarado el hecho de la verdad..." (1964:167-168). Lo que no puede desconocerse es que, en cualquier caso, los dos *mallkunaka* se refieren al número de *tupu* a que tenían derecho, en términos que corresponden claramente al sistema decimal.

Por otra parte, *mallku* Qari manifiesta que en Chukuytu, y pueblos sujetos a esta *marka*, "le dan 60 indios de servicio" que, dice, empleaba en las siguientes ocupaciones:

- 10 como pastores
- 25 como cultivadores de maíz en sus tierras de Mukiwa.
- 15 "guardan" sus *chaqras* en Chukuytu, y
- 10 se hallan a su servicio, en su casa.

Fuera de éstos, agrega más adelante, le proporcionan otros dos hombres para proveerle de leña, y otros 20 pastores, independientemente de los descendientes de "10 indios de servicio" que dieron los *mallkunaka* de Shuly a sus "antepasados de mucho tiempo a esta parte antes de que el ynga gobernase esta tierra" (1964:21), de donde los 60 tributarios declarados en el primer momento ascienden

a 82, sin contar los "50 o 60 indios con mujeres y muchachos", descendientes de los 10 originarios de Shuly.<sup>13</sup>

El mismo Qari declaró que, el Estado Inka, proporcionaba a sus antepasados un varón por cada 100 tributarios y una mujer por cada 100 mujeres, "para que sirvan al dicho cacique en sus haciendas y a los pasajeros (se refiere a los funcionarios estatales que viajaban por motivos oficiales) les guisasen de comer y hiciesen chicha y entiende éste que declara porque se lo dijo así... Conane quipocarnayo que es ya difunto" (1964:23). La referencia a las *pacha kakuna* no puede ser más clara en este caso. Del mismo modo la referencia a la *pacha ka*, en sus estructuras octo y decapartita, en relación al *tupu*, que corresponde asimismo a una estructura octo y decapartita, se comprueba en las declaraciones de los *mallkunaka* lupa haqë referentes al número de cultivadores/día por *tupu*, aclarando Qari "que es cada topo diez brazas":

|                | Qari (1964:20) |         | Kusi (1964:32) |         |
|----------------|----------------|---------|----------------|---------|
|                | hombres        | mujeres | hombres        | mujeres |
| barbecho       | 16             | 8       | 12             | 6       |
| siembra        | 5              | 10      | 4              | 7       |
| 1er. deshierbe | —              | 10      | 10             | —       |
| 2do. deshierbe | —              | 10      | 10             | —       |
| Totales        | 21             | 38 = 59 | 36             | 13 = 49 |

<sup>13</sup> Al parecer corresponde a una norma de los lupa haqë. En Shuly no le cultivaban ningún *tupu* de tierra, posiblemente después de haber dado permanentemente a 10 tributarios. A este respecto, pero sin aparente relación con esta norma, Qari dijo al visitador que "en tiempos pasados le daban a cada frayle (de la doctrina de Chukuytu) dos carneros de la tierra al mes... que por bien de la comunidad y por escusarse de dar los dichos carneros... se concertaron con ellos (se refiere a los frailes) de darles por una vez... ciento y cincuenta ovejas de Castilla y cien carneros (es decir, alpacas) para que de ellos y su multiplico se sustenten y que asimismo el cual dicho ganado se les dio de ambas parcialidades de Lurinsaya y Anansaya y que asimismo dieron a los dichos frailes... seiscientas brazas de tierras para sementeras... que vale cada topo un carnero de la tierra que vale ocho pesos..." (1964:16). Kusi confirma lo dicho y señala que lo hicieron "para que no fuesen obligadas desde en adelante a darles ningunos carneros... de lo cual se hizo asiento y concierto ante el escribano lo cual hicieron porque de ello se seguía provecho a los indios... y que asimismo dieron a los dichos frailes de este monasterio (de Chukuytu) seiscientas brazas de tierras para que sembrasen comida de ambas parcialidades que serán como de ciento y ochenta hanegas de sembradura de papas" (1964:28).



La discrepancia en cuanto al número y sexo de los cultivadores se debe al desconocimiento, o más propiamente al deseo de falsear los datos por parte de Kusi.

En la actualidad, para el *hayt'ay* (cuando se hacen los camellones en los surcos de los sembríos de papas) una *koncha* la conforman dos cultivadores con *taklla* y una mujer provista de la *raywana* empleada como destripaterrones.

La discrepancia existente entre la declaración de Qari y la de Kusi, en cuanto al sexo de quienes realizaban el deshierbe, es posible que se deba a un error del escribano, y que tanto uno como otro *mallkunaka* se hayan referido a parejas, es decir, cinco varones y cinco mujeres.

Para cultivar los 200 *tupukuna* que declaró Qari, entonces, se requería de la fuerza de trabajo de 11,800 cultivadores/día o sea 5,900 cultivadores/día por cada 100 *tupu* de 10 brazas, equivalente a un *qhapaq tupu*.

Por lo demás, la existencia de la estructura decapartita entre los lupa haqe era fácil suponer a partir de la metronomía. Así, Bertonio (1596), dice: "Ecce: una bara de diez brazas con que miden", y "Eccancatha: tener diez topos de tierras de diez brazas cada uno...".

Las visitas realizadas a los chupaychu en 1549 y 1564, las dos únicas acerca de las cuales se han conservado casi íntegramente los documentos burocráticos, permiten completar algunos otros aspectos de la *pacha ka*.

En el Cuadro N° 2 se ha reordenado las funciones de los *pureq* de la relación proporcionada por los *waranka-kuna* a los visitadores Mori y Alonso Malpartida, en Q'onchu mayu, el 12 de agosto de 1549 (1967:306); se ha considerado las funciones que cumplían los *pureq* para el Estado Inka dentro de la misma *marka* (territorio de la etnia) y las que realizaban en condición de *mitmaqkuna*, en Cusco y otros lugares, y si eran *mitmaq* para el trabajo o para la milicia.

Pawkar Waman y los otros tres *waranka kamayoy* responden a la pregunta hecha por los visitadores, referente al "servicio (que se) hacía... al ynga en el Cuzco y fuera de él a la continua". En algunos casos los *kuraq* aclaran que la labor se realizaba durante todo el año, como en los lavaderos de oro. Se sabe, por la visita de 1564,



que igual cosa ocurría, ya bajo el régimen colonial, en las minas de sal de Yana kachi. Es posible afirmar, entonces, que el trabajo en las minas con anterioridad a 1532 era permanente, si bien esto no implica que la permanencia fuese de los mismo *pureqkuna*. Cieza (1551) aclara este aspecto al decir que no “estaban a la continua en los mineros sino de tiempo en tiempo los mandaban saliendo unos y entrando otros” (1968:58).

La interpretación es problemática en el caso de los artesanos: los *kunbi kamayoq* (tejedores de telas finas), *sañu kamayoq* (alfareros), *queru kamayoq* (trabajadores en madera) y los *usuta kamayoq* (que confeccionan calzado), ¿realizaban sus labores todos los días?

Tratándose de comunidades autárquicas, todos los componentes de las mismas están capacitados para realizar cualquiera de las labores, a más de ser fundamentalmente agricultores. Es cierto que puede haber, y de hecho las hay, diferencias individuales, a veces bastante profundas. Los movimientos corporales necesarios para tejer, tallar madera o modelar arcilla, son necesariamente diferentes y, a más de las preferencias personales por una u otra materia, la perfección sólo se logra cuando los movimientos han adquirido un gran automatismo, como ya lo señalara Boas al demostrar que “el completo dominio automático de una técnica y la regularidad de la forma y diseño... están íntimamente relacionados” (1947: 29).

Entre los actuales descendientes de los chupaychu, en Pachitea andina, las mujeres son fundamentalmente tejedoras. Durante mi permanencia de seis meses en la quebrada del Panaw o Chinka mayo, y su *hirka* (zona alta con vegetación esteparia), tuve oportunidad de examinar numerosas *hakakuna* (mantas). Una de ellas, tejida con algodón hilado con la *pushka* (rueca), y confeccionada como todas las mantas de dos *kallu* (pieza o paños, literalmente: lengua), tenía, un ancho de 100 cms. por 118 cms. de largo (39' 6/16 X 46' 7/16) con 100 hilos por pulgada de *shayana* (urdimbre) y 80 hilos por pulgada de *miñin* (trama), habiendo calculado que en el tejido de esta *haku* se emplearon, aproximadamente, 5,686.32 mts. de hilo, esto es, 5,199 yardas.

Aun cuando todas las mujeres hilan, tejen y tiñen los tejidos, en los casos en que éstos se deben teñir, exis-

ten mujeres más hábiles para hilar, o para tejer y también para realizar el teñido, habilidad reconocida por la propia comunidad. Cuando se proporciona el hilo a una mujer reconocida como una hábil tejedora, la cantidad de hilo entregada se controla pesando los *shukshu* (ovillos), debiendo tener la *haku*, ya tejida, el mismo peso, una vez lavada, puesto que el continuo manoseo de los hilos durante el tejido ensucia la manta que, entonces, pesa más. El control del peso de los ovillos y de la manta tejida se efectúa mediante el *wipi* (balanza). Me fue posible obtener un *wipi* de *chonta* o palmera negra (*Oreodoxa oleracea* Mart.) con dos *shiwin* (señales incisas para registrar el peso); el primer *shiwin* registra un peso de 88.3 grs. (3 onz. y 18 granos), y el segundo, 40.4 grs. (1 onz. y 12 granos), esto es, que una manta de 100 por 120 cm. puede tener solamente un peso de 40.4 gr.

Las mujeres de Pachitea andina hilan durante casi todo el año, pero no todos los días ni todo el día. En los períodos de siembra y de cosecha de maíz y de papas, realizan labores agrícolas en colaboración con los varones, y solamente en los meses de junio a setiembre, la principal ocupación, pero no la exclusiva, es de tejer con los ovillos de hilo acumulados durante el año.

La labor de los tejedores, varones y mujeres, con anterioridad a 1532, es posible que respondiese al mismo patrón aun cuando Mori y Alonso Malpartida registraron un pueblo de *kunbi kamayogkuna* denominado Pikan, el 04 de agosto de 1549. Pero debe recordarse que en la actualidad existen comunidades, y a veces *ayllukuna*, especializados en una labor artesanal, como uno de los *ayllu* próximos a Q'atsqa, en la provincia de Q'espe k'anchay (Quispicanchis), especializado en confeccionar monteras, o el pueblo de Qero, próximo al valle de Yanamarka en Shawsha (Jauja), en el departamento de Junín, especializado en trabajos en madera, fuera de los casos mucho más conocidos como Mayoq, especializado en el burilado de *mates* o los pueblos de alfareros. Mas, en todos casos, los artesanos son siempre agricultores.

Claramente se ve que se trata de comunidades de agricultores-artesanos, esas comunidades que caracterizan a la *sociedad asiática* como las denomina Marx (1857-58). Estas formaciones económicas, como observa el mismo Marx (1853), "constituyen siempre una sólida base para

el despotismo oriental" (En: Godelier: 1969:84). Mas, contrariamente a lo que suponía Montesquieu <sup>14</sup>, de que el "déspota" gobierna "sin ley ni regla... según su voluntad y capricho", el déspota, o el Inka en este caso <sup>15</sup>, ejerce una función de poder, no de explotación. El trabajo excedente de las comunidades "pertenece a la comunidad más alta, que en definitiva aparece como una *persona*. Este trabajo excedente se efectúa al mismo tiempo como tributo y como trabajo común para gloria de la unidad, en parte para la del déspota, en parte para la entidad tribal imaginaria del dios", como señala Marx (1966:64).

De acuerdo con la relación que dieran en 1549, a los visitantes Mori y Alonso Malpartida, los *waranqakamayoc* chupaychu, todas las funciones que cumplían los *pureqkuna* las realizaban en grupos que corresponden claramente a las *chunka* y *pacha ka*. La única excepción, que puede deberse a un error del escribano, la constituyen los *chapatyanakuna* que vigilaban el *tanpu* de Wanuku, para quienes se consigna el número de 68.

Si se totaliza el número de *pureqkuna*, se obtiene que ascendían a 4,110, pero es evidente que Pawkar Waman y los otros *waranqa kamayoc* duplican el número de *mit-*

---

<sup>14</sup> Charles de Secondat, barón de La Bréde y de Montesquieu representa el pensamiento de la burguesía próxima a asumir el poder en Francia, y opone al despotismo de Luis XIV la Constitución, en la seguridad, común a su tiempo, de que la legislación es suficiente para modificar a la sociedad.

<sup>15</sup> Déspota no se emplea aquí peyorativamente sino para designar al gobernante de una sociedad en la cual el poder está concentrado en el Estado. Pedro Pizarro (1571), refiere: "Acuérdome que el señor de Guailas le pidió licencia (a Ataw Wallpa Inka, que ya se hallaba prisionero de los españoles) para ir a ver su tierra y se la dio dándole tiempo para que fuese y viniese limitado. Tardóse algo más y cuando volvió, estando yo presente, llegó con un presente de frutas de la tierra y llegado que fue a su presencia comenzó a temblar en tanta manera que no se podía tener en los pies" (1968:483). Francisco de Jerez, que fuera secretario de Pizarro, en la *Verdadera relación de la conquista* (1534) dice, por su parte, que estando en prisión el Inka Ataw Wallpa: "algunos destos caciques... ante él llegaban (y) le hacían gran acatamiento besándole los pies y las manos, él los recibía sin mirallos. Cosa extraña es decir la gravedad de Atabalipa y la mucha obediencia que todos le tenían. Cada día le traían muchos presentes de toda la tierra. Así preso como estaba tenía estado de señor...". Jerez agrega que, a Pizarro, "Atabalipa respondió que en toda aquella tierra no había quien se moviese sin su licencia, que tuviese por cierto que si gente de guerra viniese, que él la mandaba venir". (1968:238-239).



*maqkuna* que, en Cuzco, estaban dedicados a la construcción de edificios.

En toda el área andina, todavía en nuestros días, las construcciones se edifican en el período que corresponde al invierno, esto es, en los meses en que no llueve y en los cuales no hay cultivos que atender, o sea los meses que corren desde las cosechas a la época de siembra, aproximadamente de mayo a agosto o junio a setiembre, de acuerdo con el calendario gregoriano, debiéndose las diferencias a la latitud geográfica a lo largo de la cordillera. Entonces, los cuatrocientos *mitmaq* que construyen edificios en *Qosqo*, son los mismos que cultivan las tierras para producir los alimentos que se requieren para sustentarlos a ellos y a sus familias, puesto que los *mitmaqkuna* para el trabajo, o para la guerra, se trasladaban con sus familias. Si esto no fuese así, resultaría que, en la época prehispánica, un agricultor producía únicamente lo necesario para sustentar a una persona, fuera de sí mismo.

Con esta consideración, descontando cuatrocientos *mitmaqkuna* chupaychu de Cuzco, el total de *pureq* de la etnia, para la época prehispánica se reduce a 3,710, esto es, faltan 290 para completar las cuatro *waranqakuna*. Esto explica por qué la administración estatal dispuso, durante el corto gobierno de Waskar Inka, que tres *pacha ka* de los Q'ero fuese separadas de la *waranqa* de los Yacha para contabilizarlas con las chupaychu, como declaró el *kuraq* Sullka Kuntur a Iñigo Ortiz en 1562. El *kuraq ka* aclaró: "pero que ellos tienen sus tierras y sus términos divididos de los otros y de los chupachos" (1967:34-41).

La estructura decapartita es, entonces, exclusivamente administrativa y no busca integrar poblaciones de diferentes etnias. Mori y Alonso Malpartida que realizan en 1549 la primera "visitación de los pueblos de los indios" chupaychu, de la cual se conserva un documento, comprobaron que los *pureq* que viven en una población nucleada, no pertenecen siempre al mismo grupo decimal. Así, en la *marka* (población nucleada) de Waqay, perteneciente a la "parcialidad" de Karnawachi, dependiente del *waranqa kamayoq* Chinchay Poma, de los cinco "indios", uno dependía del *kuraq* Marka Pari. Del mismo modo, en K'anchaparaq, *marka* (población nucleada) dependiente del *kuraq* Pawkar Waman, de los seis pobladores, uno es *mitmaq* que sirve a Chinchay, otro es dependiente de Chin-



chay Poma y los cuatro restantes dependientes de Pawkar Waman. Los ejemplos se repiten en la visita.

Es cierto que en 1549, a los 17 años del desastre de Q'asa marka (Cajamarca) y a los 10 años del primer contacto de la etnia chupaychu con los invasores por la "entrada" del capitán Mercadillo, la organización estatal inka se hallaba deteriorada, y algunos de los *kuraq ka* chupaychu tienen a su servicio a *mitmaq* pertenecientes a otras etnias, y aun a "orejones ingas", pero la estructura decapartita que tiene como unidad a la *pacha ka*, con las *chun-kakuna* como unidades menores y las *waranqakuna* como unidades mayores, se mantiene todavía.

*Mallku* Qari (1567), al informar sobre el número de tributarios que le sirven declara que, entre otros, "quince indios tiene ocupados en que le guarden las chacras que tiene en este pueblo de Chucuito" (1964:21). Se trata, evidentemente, de los *arariwa*. Mas, si tenemos como veraz la información de Qari, de que en el pueblo de Chukuytu le cultivaban 100 *tupu*, el número de *arariwakuna* resulta excesivo pues cada uno, de acuerdo con Qari, no tendría a su cuidado más que 6.6 *tupukuna* de cultivos, extensión que considero demasiado reducida si se considera que 39 *tupukuna* son equivalentes a una hectárea, y si es cierto que 15 de los tributarios se desempeñaban como *arariwakuna*, éstos han debido tener a su cargo el cuidado de los 100 *tupu* cultivados en Chukuytu, de los 100 *tupu* cultivados en las otras cinco "cabeceras" y de otros 100 cultivados en Mukiwa (Moquegua). Si esto es así, cada *arariwa* debía tener a su cuidado 20 *tupukuna* de cultivos, que parece haber sido la relación correcta, si se tiene en cuenta que en Akora, Ilawi, Pomata, Yunguyu y Sipita cultivaban para *mallku* Qari 20 *tupukuna*, como lo declara él mismo. Luego, Qari no tenía 25 *chagra kamayoq* en Mukiwa, como declaró, sino 50, de donde el total de tributarios a su servicio personal, ascendería a 107 y, más probablemente, a 110.

Si es correcto el razonamiento, y manteniendo la misma proporción de *tupukuna* por *arariwa*, en la *marka* (tierras de la etnia) de los chupaychu, el Estado Inka tenía cultivados 800 *tupukuna* de maíz, como se puede deducir por el número de *sara chagra arariwa* que declararon, en 1549, los *waranqa kamayoqkuna* (Cuadro 2), a más de 250 *tupu* de papas que cultivaban los 500 *kaqra kamayoq* "sin

salir de sus tierras", tomando como base para el cálculo 2 *pureqkuna* provistos de *taklla* por *tupu*.

Teniendo en consideración que el cultivo de maíz se efectúa cada año en los mismos campos, en tanto que en las tierras para el cultivo de tubérculos, al año siguiente de haberse cosechado las papas, se siembran *lisas* (*Ullucus tuberosum*) y *Oqa* (*Oxalis tuberosa*), cultivo al que sucede un período de descanso de seis años, se tendría que el Estado Inka tomó de la etnia de los chupaychu 2,000 *tupukuna* de tierras para el cultivo de tubérculos a más de los 800 que destinaron al cultivo de maíz, lo que representaría, aproximadamente, el 8.57% de las tierras de cultivo que poseían los chupaychu.

Admitiendo que se trata únicamente de estimados, y que los cálculos se hallan sujetos a rectificaciones, de las tierras chupaychu que el Estado Inka tenía bajo cultivo, obtenía anualmente una producción de 7,500 fanegas de papas y 12,000 fanegas de maíz, o sea 750,000 lbs. de papas, equivalentes a 1,655 kgs. o 1.6 Tm.; y 1'200,000 lbs. de maíz, equivalentes a 2,646 kgs. o 2.6 Tm. sin tener un estimado para los tubérculos menores, *lisas* y *oqa*, y fuera de las 129 Tm. de carne fresca de llama (*Lama glama*) y 565 Tm. de *llama millwa* (lana de llama) <sup>16</sup>. Todo esto fuera de la producción de coca, ají, tejidos finos, alfarería, objetos tallados en madera y la obtención de oro, plata y sal, y probablemente cobre, y de contar con cargadores, canteros y constructores de edificios, guardas y soldados; producción y servicio personal obtenido en una etnia tan reducida como la de los chupaychu que tan sólo contaba con cuatro *waranqakuna*. Es decir, una población en la cual la fuerza de trabajo era de 8,000 adultos varones y mujeres. Esto confirma lo ya anotado: el Estado Inka es un Estado de tipo "asiático" <sup>17</sup>, basado en "una combina-

<sup>16</sup> Se calcula sobre llamas por no existir la información, ni la evidencia, de que en el área hayan existido rebaños de *paqocha* (*Lama pacos*), aunque esto haya sido posible, caso en el cual las cantidades estimadas de carne y lana se alterarían.

<sup>17</sup> La ausencia de propiedad privada de la tierra, el reparto y/o confirmación anual de las parcelas de tierras para su usufructo, la ausencia de comercio (salvo el realizado por el Estado) y de sistema monetario ("Existen —dice Marx— formas de sociedad muy desarrolladas... en las que se encuentran las formas más elevadas de la economía —por ejemplo, la cooperación, una división del trabajo desarrollada, etc., sin que exista en ellas dinero alguno, como por ejemplo, en el Perú" (en: Godelier: 1969:

ción de manufactura y agricultura dentro de la pequeña comunidad, que así se vuelve completamente autosuficiente y contiene en sí misma todas las condiciones de la producción y de la producción excedente", como señala Marx (1966:63).

La *pacha ka*, como se ve claramente, es la unidad administrativa del "despotismo oriental" en el mundo andino. Si se compara la información que en 1549 proporcionaron los *waranqa kamayoqkuna* chupaychu a Mori y Alonso Malpartida (1967:305-306) con las cifras del *chinu*

---

111); la construcción de grandes monumentos que son la "encarnación de esta unidad superior y su expresión política concreta" (Chesnaux: 1969:46), y de obras civiles como los sistemas de regadío en la Costa y Sierra peruanas (los sistemas de canales de regadío han sido estudiados parcialmente por Paul Kosok: *Life, Land and Water in Ancient Perú* (1965) pero no han sido estudiados ni en la Costa Sur ni en la sierra) y la construcción de terrazas agrícolas (denominadas *andenes* en el español hablado en el Perú); la existencia de comunicaciones estatales rápidas y eficientes a través de una red de caminos y *chaskikuna* (literalmente: "los que reciben", mensajes en este caso), la capacidad de movilizar ejércitos de miles de hombres, como lo manifestaron los *mallkunaka* Kutinpu y Willkakutipu, caracterizan al *Estado asidático*. Pero también es característica de estos Estados el haber inventado independientemente, y utilizado, el sistema decimal. Dantzig (1953) sostiene la creencia, muy difundida, de que el sistema decimal se originó en los primitivos cálculos realizados con ayuda de los diez dedos de ambas manos. "Compárese —dice— el término sánscrito *pancha* (cinco) con la palabra persa *pentcha* (mano), el ruso *piat* (cinco) con la palabra *piast* de la misma lengua, la que significa la mano abierta" (1971:25), pero esto no prueba necesariamente que el sistema decimal se haya originado en la costumbre de contar con los dedos, sino que el aprendizaje del sistema decimal, al difundirse, se hizo con ayuda de los dedos de las manos. Ni en el *muchik* (vunga) para el que se utilizaba *makscha* para mano y *eshllmets* para cinco, ni en el *haqe aru* que emplea el término *ampara* para mano y *pisqa* para cinco ni en el *runa simi*, en el que mano es *maki* y *pisqa* cinco, existe relación alguna entre mano y número cinco. Dantzig reconoce la existencia de sistemas de base cinco, el vigesimal, de base veinte, utilizado por los mayas y que, "entre las tribus más primitivas de África y Australia... estos salvajes no han aprendido a contar aún con los dedos; tienen números independientes para designar uno y dos y después números hasta seis; para todo lo que está más allá de seis, emplean una palabra que significa *montón*" (1971:30). Es igual entre las etnias amazónicas del Perú, así, los machiguengas cuentan: *pániro* (uno), *piteni* (dos), *mawani* (tres) y *towani* (muchos); pero la etnia amuesha, que evidentemente estuvo en contacto con los Inka, tiene un sistema de base 10. Dantzig, por lo demás, no explica por qué en Mesopotamia se adoptó un sistema de base 60. Un aspecto que todos cuantos, después de



que conservaba *mallku Qari* con el número de *mitmaquna* residentes en Sama y los chinchaysuyu y qhana de Ilawi (1964:64-66), se encuentra que son congruentes entre sí como también lo son la declaración del *kuraq ka* Awkillukuy “ynga mitimae... de la parcialidad del Cuzco”, quien declara que “en tiempo del ynga oyó decir a sus padres y más viejos que eran docientos casados y que están allí puestos por mitimaes desde el tiempo del ynga Tupa Ynga Yupanqui padre de Guayna Capac” (1972:23-34), y con el testimonio dado por Chuchuyawri, *kuraq* de los Yachakuna, en León de Huánuco el 03 de Febrero de 1562,

---

Marx, se han ocupado del “despotismo oriental” no han advertido a causa de su “mentalidad occidental”, es que el sistema de base decimal se utilizó en Mesopotamia, Egipto, China, parte de la India y la región andina correspondiente al territorio que abarcara aproximadamente el Tawantinsuyu, “matemática bastante mediocre, puesto que la base decimal... presenta pocas ventajas para ser aconsejada. Cualquier otra base, con la posible excepción del *nueve*, hubiera sido tan buena como ella y posiblemente mejor”, dice Dantzig (1971:31). Mas, en todos los lugares en los que aparece originariamente el sistema decimal, se habían desarrollado *Estados despoticos* que precisaban contabilizar el número de productores y la cantidad de producción, contabilidad para la cual el sistema de base decimal es probablemente el más efectivo. Para el Estado Inka, Cieza (1551), dice: “Concuerdan los orejones que en el Cuzco me dieron la relación que antiguamente en tiempo de los reyes Incas se mandaban por todos los pueblos... que los señores principales y sus delegados supiesen cada año los hombres y mujeres que habían sido muertos y todos los que habían nacido porque así para la paga de los tributos como para saber la gente que había para la guerra y la que se podía quedar por defensa del pueblo convenía que se tuviese esta, la cual fácilmente podían saber porque cada provincia en fin del año mandaba asentar en los quipos por la cuenta de sus nudos todos los hombres que habían muerto en ella en aquel año y por siguiente (debe decir: consiguiente) los que habían nacido” (1968:61). El Estado contabilizaba la producción pecuaria y también la agrícola, utilizando en este caso el *k'ullu* (genéricamente: tronco; específicamente, en este caso, medida de capacidad, de madera, utilizada para tubérculos y granos. Su uso en algunas regiones andinas persistía, comprobadamente, hasta hace unos seis años) y la producción minera y artesanal. Como señala Cieza, tomaban “la cuenta tan bien que un par de alpargatas no podían esconder” (1968:42). Dantzig, no obstante afirmar que el sistema de base decimal tiene un origen “fisiológico”, empleo de los dedos de las manos para contar, señala: “Los documentos más antiguos que indican el uso sistemático de la escritura numérica son los de los primitivos sumerios y egipcios; se remontan todos casi a la misma época: alrededor del año 3,500 a.C.... Hay, indudablemente, la posibilidad de la existencia de relaciones entre estos pueblos... sin embargo, es más probable que sus numeraciones no sean más que el desarrollo de marcar” (1971:35); el sistema de base



quien declara: "que en tiempo del ynga les repartían estas cosas que todos los casados y mancebos que eran de edad de trabajar hacían números de diez indios y de cada diez sacaban dos o tres o uno a como les cabía de dar conforme a como el dicho ynga se lo enviaba a pedir y que esto era general en toda la tierra" (1972:55)

Las *chunka* que no tenían el número de tributarios, sea porque a los *pureq* se les enviaba fuera del territorio de la *marka* o por fallecimiento de algunos de sus miembros, para los efectos administrativos han debido funcionar siempre como unidades al mando de un *chunka kamayoq*, dependiente, a su vez, de un *pacha ka kamayoq*.

Damián de la Bandera (1557), al referirse a la "Gobernación del Inga", dice que la administración estatal "mandó contar los indios de todo el reino y repartióslos de diez en diez mill y sobre cada diez mill indios puso un cacique principal... de cada mill destos tenía cargo otro principal... y cada uno de los de a mill tenía cuenta con otros diez de cien indios y cada uno de los de ciento tenía cuenta con dos de cincuenta y éstos de a cincuenta dividían los indios por diez y por cinco dando cargo de cada diez y de cada cinco a un indio y de esta manera era muy fácil la gobernación" (1965:177). Damián de la Bandera evidentemente no entendió que el "principal" de "cada uno de los ciento" es el *pacha ka kamayoq*, *kuraq*, él mismo, de una de las dos *sayakuna*, mitades de cincuenta *pureq*, y que las *chunka* conforman unidades que comprenden dos *pisqa*.

En ningún caso las unidades conformadas por la *chunka waranqa* (diez mil) o la *waranqa* (mil), correspon-

---

decimal posiblemente se difunde desde Egipto, a través de Grecia, a los pueblos europeos que llegan a considerar, como lo han hecho con otros préstamos culturales, que es una invención original. Citando una vez más a Dantzig: "todas las trazas de la significación inicial de las palabras numéricas en las lenguas europeas, con la posible excepción de *cinco*, están perdidas, y este hecho es tanto más notable si se tiene en cuenta que, como regla, las palabras numéricas poseen una estabilidad extraordinaria" (Cf. 27). Para explicar este hecho, Dantzig sugiere la hipótesis según la cual, "mientras que los nombres de los números han quedado invariables (Dantzig se refiere al sánscrito griego, latín, alemán, francés y ruso) desde los días de su creación, los nombres de los objetos concretos que les dieron nacimiento han sufrido una metamorfosis completa" (1971:27-28), hipótesis que explicaría el fenómeno, mas no la causa que originó el fenómeno.

den a "provincias" puesto que el Estado Inka respetó las fronteras de la *marka* (territorio de la etnia) y la estructura decimal, que correspondía a la administración estatal, consideraba a los *pureqkuna* a nivel estatal y no étnico. El concepto de "provincia" como demarcación administrativa y territorial, sin considerar a las etnias, fue introducido por la administración colonial, que destruye la estructura decimal administrativa del Estado inka, y destruye, asimismo, la unidad territorial de las *marka-kuna* y la unidad de la etnias.

Por otra parte, tanto la visita a Chukuytu como la de Wanuku, ponen en claro un aspecto al que no se ha prestado atención: el trabajo realizado por las mujeres, que modifica sustancialmente la fuerza de trabajo en las *pacha ka*.

Pawkar Waman, en la relación de tributarios para el Estado Inka, presentada a Mori y Alonso Malpartida en 1549, manifestó que, para la extracción de oro, "de cada cien indios echaban tres indios y tres indias y que lo sacaban todo el año" (1967: 305-306). Esto es, que el oro se extraía durante todo el año pero no que fuesen los mismos *pureq*, y sus esposas quienes permanecían un año en las minas y lavaderos auríferos.

La participación de las mujeres en las labores agrícolas las mencionan, en 1567, los *mallkunaka* Qari y Kusi (1964:20-21; 32-33). El patrón cultural persiste hasta nuestros días, siendo la unidad básica de trabajo la *koncha*, conformada normalmente por dos hombres con *taklla* y una mujer con *raywana*, y por cuatro hombres y dos mujeres cuando los suelos son duros, caso en que, además, se utilizan *takllkuna* con una pértiga más larga y pesada. En todas las otras actividades, como deshierbes, cosecha de maíz y de papas, como también en la *palla* (recolección) de las hojas de coca, participan las mujeres, quienes tienen casi exclusivamente a su cargo el proceso de deshidratación de papas, sea *ch'uñu* o *muraya* <sup>18</sup>. Práctica-

<sup>18</sup> La papa helada y después machacada para ser deshidratada por acción solar, que una vez seca toma un color pardo negruzco, recibe el nombre de *ch'uñu*, en tanto que la papa que una vez helada y machacada se mantiene en una corriente de agua antes de su deshidratación, recibe el nombre de *muraya*. Su color, ya seca, es blanco. Las papas utilizadas corresponden a variedades amargas que solamente se producen en las zonas más altas

mente, no existe labor agrícola o pecuaria en la cual la mujer andina no tenga una actividad importante junto al varón, fuera de las labores propias del hogar.

En la labor artesanal, como señala Ravines, quien estudió la alfarería de Qaqa siri, en Wanka Willka (Huanca-velica) en 1965, a cargo de las mujeres "queda... el acabado final (pulido) y/o la decoración" de los ceramios "finos" (1966:211). El tejido es actividad primordialmente femenina, aunque en este caso los patrones son enormemente variables según las regiones. En el departamento de Puno, entre los *qollas* descendientes de los lupa hage, y posiblemente por haber sido desde antiguo la zona de los grandes rebaños de *alpachunaka* (Lama pacos) y *k'awrakunaka* (Lama glama), tanto el hilado como el tejido son labores que realizan indistintamente varones como mujeres si bien las labores de punto constituyen una actividad exclusivamente masculina. En Cuzco, los varones no hilan, pero tejen prendas masculinas, y en Pachitea andina (Huánuco), entre los descendientes de los chupaychu, el hilado es labor exclusivamente femenina así como el tejido realizado con la *kallwa* (telar de mano, también denominado de faja, de origen prehispánico), en tanto que el manejo del telar <sup>19</sup>, de origen hispano, está a cargo de los varones. La única etnia, selvícola y no andina, en la que el tejido es labor masculina, es la de los aguaruna, nombre derivado del *runa simi*: *awaq runa* (hombre (que) teje) y que sin lugar a dudas les fue aplicado por los inka.

Quizá, la labor artesanal exclusivamente masculina sea la del trabajo en madera, como la fabricación de "telares", *kallwakuna*, cucharas, artesas, etc., puesto que el burilado y pirograbado de los *mates* (lagenaria) no es labor exclusivamente masculina.

Las mujeres no participan en la construcción de viviendas permanentes, pero en los departamentos del Sur, como Cuzco y Puno, cargan en la espalda, a veces casi tanto como un varón, labor que realizan, transportando un menor peso, aun cuando llevan cargados en la espalda a sus hijos lactantes.

de la cordillera, en las que, además, el rocío se hiela durante la noche.

<sup>19</sup> El término "telar" se reserva para designara al telar de origen hispánico; la *kallwa* no se clasifica como telar en las actuales categorías andinas.



La fuerza de trabajo correspondiente a cuatro *waranqakuna*, entonces, se contabilizaba por el Estado Inka como equivalente a la de ocho mil personas adultas, esto es, cuatro equivale a ocho porque es sólo la mitad de la unidad, ocho, que es, a la vez, igual a diez. Esto es congruente con la concepción de que cada *pacha ka*, así como cada *saya* y cada *suyu*, son, al mismo tiempo, masculinas y femeninas.

La estructura correspondiente a esta concepción persistía, al menos para algunas actividades, hasta hace unos veinte años, como lo pone de manifiesto la descripción hecha por Roca Wallparimachi (1955:138 ss.) acerca de las ceremonias funerarias realizadas en la provincia de Anta, del departamento de Cuzco.

En el *pisqay*, juego ceremonial, se utilizaba, o se utiliza aún, una piedra de forma tronco piramidal de aproximadamente dieciocho centímetros de alto, denominada *pisqa* (cinco), piedra a manera de dado de seis lados, cuatro de ellos trapezoides iguales en tanto que los dos restantes son cuadrados equiláteros, uno mayor y otro menor. El cuadrado mayor tiene el valor de *chunka* (diez) y de *pisqa* (cinco), el menor; los lados trapezoidales tienen, respectivamente, el valor de *huq*, (uno), *iskay* (dos), *kimsa* (tres) y *tawa* (cuatro). "Todos los números —dice Roca Wallparimachi— tienen su propio valor... pero hay una excepción: el cuatro, cuando sale, no marca cuatro sino ocho" (Cf. 138).

En el juego ceremonial, en que no participan las personas que tienen alguna relación de consanguinidad o relaciones de compadrazgo con el difunto, intervienen doce varones y doce mujeres; en Konpone, paraje del distrito y provincia de Anta, el "puntaje de los varones se marca con maíz amarillo y el de las mujeres con rojo", señala Roca Wallparimachi (Cf. 147). El juego concluye cuando se alcanzan los doce puntos; si los varones obtienen primero los doce puntos ayudarán a las mujeres a alcanzar esta cifra, y viceversa, luego de lo cual los concurrentes designan, entre quienes llegaron a marcar diez puntos, al "Rey" y la "Reyna", ambos jóvenes solteros<sup>20</sup>.

<sup>20</sup> Acerca del origen prehispánico del *pisqay*, Morote Best hace algunas aclaraciones en una "Nota de la Dirección", de *Archivos Peruanos de Folklore*, revista que publicó el estudio de Roca Wallparimachi.



En una *pisqa* (piedra empleada en el *piskay*), los números son: 1, 2, 3, 4, 5, 8 y 10, correspondiendo los cinco primeros números a la llamada *escala aditiva de Fibonacci* (Andrea Pisano), siendo la relación entre ellos la constante:

$$K = \frac{1 + \sqrt{5}}{2} = 1, 161833 \dots$$

El ocho equivale evidentemente, en la *pisqa* (piedra para el *pisqay*) a diez, pues son los números mayores contenidos en la piedra. Además, el número de participantes en el *pisqay*, dos grupos de doce personas, uno conformado por mujeres y otro por varones, corresponde claramente al número de *segekuna* de una *pacha ka*, esto es, tres *segekuna* de varones y tres de mujeres por cada *suyu*.

La *pacha ka* contabilizada por el Estado Inka como integrada por cien *pureqkuna*, equivalía en realidad a la fuerza de trabajo de doscientas personas. Es claro que, de esta manera, se facilitaba el censo de tributarios, puesto que cada tributario era necesariamente un hombre casado, por la misma concepción andina de que toda unidad social es femenina y masculina. De allí que los funcionarios del Estado confirmasen las uniones matrimoniales, como lo declaró Sullka Kuntur, el *kuraq ka* de Awki marka, al visitador Ortiz de Zúñiga, el 28 de enero de 1562: "... el dicho ynga gobernador de las diez guarankas venía cada año a visitar la tierra y éste juntaba indios e indias por casar y estando todos en la plaza delante de todos daba a cada indio su india por mujer y cuando se la daba le decía que la tomase por mujer y que la tratase bien y no se echase con otra y a la mujer le decía lo mismo y no había ni se decían otras palabras y ésta tomada por mujer la tenía por tal de allí adelante" (1967 53). Esta información en nada contraría que el matrimonio andino prehispano fuese celebrado previamente por común acuerdo de las familias de los contrayentes, retribuyendo el grupo del varón con productos y especies al grupo de la mujer, ceremonia impropriadamente denominada "pago de la novia", y que en el caso andino no daba siquiera, al grupo del varón, el derecho sobre los hijos de éste, reforzando sólo las relaciones existentes entre las dos *sayakuna*.

Las normas matrimoniales prehispánicas persisten en la actualidad designándose a este matrimonio con el inapropiado término de *sirvinakuy* (para el servicio), matrimonio en el que algunos sociólogos han pretendido hallar un "matrimonio de prueba" que no existe ni ha existido.

Al confirmarse el matrimonio por el *chunka waranka kamayoq*, aun cuando Sullka Kuntur no lo dijese, es evidente que se anotaba en los *kipukuna* a los nuevos tributarios.

La viudez de un *pureq*, varón de dieciocho a cincuenta años aproximadamente, no debió constituir un problema ya que en la población andina había, puede presumirse que hubo, un excedente de mujeres debido, en parte, a la alta mortalidad de varones provocada por las guerras. *Mallku Kutinpu* aclaró al visitador Garci Diez que, una de las razones de "no haber tantos indios como en tiempo del ynga", censados en el *chinu*, era que "después que el dicho ynga visitó la dicha provincia de Chucuito sacó de ella dos mil indios de guerra para la guerra que hizo a los naturales de Tumbes y que en el cerco del Cuzco en tiempo de la guerra entre los dos hermanos yngas murieron tres mil indios de ésta provincia porque fueron diez mil y volvieron siete mil porque este testigo lo vio porque fue con su padre siendo muchacho al Cuzco" (1964: 170). *Mallku Willka Kutipa*, "principal de la parcialidad" de Ilawi, quien manifestó ser "de edad de cien años y que es cacique desde antes que muriese Guainacaua y que fue con Guainacaua cuando fue a pelear con los indios de Tomebamba ... dijo que de toda la provincia de Chucuito dieron una vez al ynga para la guerra de Tomebamba donde este que declara fue con él seis mil indios y que de éstos murieron en la guerra cinco mil y todos los caciques salvo dos y no volvieron más de mil indios de los seis mil" (1964: 105-106). Existe, desde luego, una enorme variación entre las informaciones de los dos *mallkunata*, puesto que según Kutinpu las bajas ascienden al 30 % en tanto que para Willka Kutipa éstas constituyen el 83 %; pero, aún aceptando la cifra menor, ésta implica el 19 % del total de la población masculina adulta lupa hake, todos hombres casados por su condición de *pureqkuna*.

En cuanto a las viudas que no contraían nuevo matrimonio, quedaban exceptuadas de tributo, tal como ocu-

ría, al menos hasta 1969, en las comunidades andinas, en las cuales las viudas no tenían otra obligación, en las labores comunales, que contribuir con una pequeña olla de comida, esto es, aproximadamente la que hubiera consumido su difunto esposo, comida de la que se servían algunas cucharadas los comuneros activos. Con anterioridad a 1531, cuando los *kuraqkuna* tenían la obligación de hacer trabajar las *chagrakuna* de las viudas, es posible que éstas hayan retribuido a los *pureq* de la misma manera simbólica, en tanto que lo necesario para la alimentación de los *pureq* lo proporcionasen los *kuraq* de sus propios recursos, por los excedentes acumulados que disponían precisamente para cumplir con sus funciones de *kuraq ka*.

En la visita de los chupaychu realizada en 1562, son los *kuraqkuna* de esta etnia quienes aclaran otros aspectos de la administración estatal Inka. *Wayna Shawa*, dice: "... se acuerda que había en el tiempo del ynga sobre todas las cuatro guarangas uno que se llama Xagua ... y que el ynga enviaba a sus tiempos un ynga deudo suyo para mirar y saber como gobernaba el dicho Xagua y juntaba los tributos y cuando había algunas cosas que castigar y de que el dicho Xagua tenía queja de otros caciques daba relación de ellos al dicho ynga que venía a visitarlo y después de se la haber contado el dicho ynga mandaba al dicho Xagua que los castigue el cual dicho Xagua en presencia del dicho ynga castigaba los dichos caciques y principales que tenían culpa ... (1967: 24).

Sullka, el *kuraq ka* de Awki marka, aclara esto: "... en lo de la gobernación de la justicia había un cacique principal de todas las cuatro guarangas que nombraba el ynga y nombraba así mismo un cacique de cada guaranga y principales de cada pachaca y así mismo nombraba el ynga a los principales de cincuenta y diez indios por manera que el ynga los nombraba a todos los que mandaban" (Cf. 45). Sullka Kuntur, de los Q'erú, precisa "que el ynga mandaba al cacique principal de las cuatro guarangas que tuviese cuenta con los otros caciques de cada guaranga y que los de las guarangas la tuviesen con los de los ciento que eran pachacas y éstos de las pachacas la tuviesen con los de las chungas que son mandones de diez indios..." (Cf. 35).

El *kuraq ka* Nina Pawkar aclara que por cada wa-



*ranqa* había dos “caxiques”, pero niega que sobre las cuatro *waranqacuna* hubiese un “cacique principal, negación con la que está acorde la declaración de Qapari, *kuraq ka* de Tunan Ichoq y Mataw.

Las dos negaciones no prueban, sin embargo, que, para la administración estatal Inka, las cuatro *waranqakuna* no funcionaban como una unidad sobre la cual ejercía el control un funcionario inka, por intermedio del *kuraq ka* designado al efecto, quien invariablemente era un *waranqa kamayoq* que, dentro de la unidad de las cuatro *waranqakuna*, tiene una posición equivalente a la del *suyuyuq apu hanan ichoq*.

El *chunka waranqa kamayoq*, que es un funcionario estatal, inka “deudo” del Inka, como dice wayna Shawa, evidentemente no puede controlar más que dos unidades y media de cuatro *waranqakuna* por unidad, correspondiendo a un funcionario de igual rango el control de la media unidad restante, más otras dos unidades de cuatro *waranqakuna* cada una.

El modelo de la *chunka waranqa* propuesto, de dos unidades y media de cuatro *waranqakuna* por unidad, lo hallé confirmado en los documentos referentes a los “curacas de Cajabamba”, en los cuales se menciona a Tantageallán como a “cacique principal del repartimiento de los indios de Guamachuco”, conformado, en 1567, una unidad con las *waranqakuna* de Llanpu, Wak'a Pawkar, Lluychu, Antamarka y la de los “Mitmas serranos” y de “Mitmas yungas”, a cargo, cada una de ellas, de los *waranqa kamayockuna* Wanka Shullka, Killchi, Poma Kuntur y Kuntur Q'espe (1974: 291). Es evidente que Tantageallán, sin tener derecho, asume las funciones que con anterioridad a 1532 estaban a cargo de un funcionario inka, y obtiene que la administración colonial hispánica le reconociese la autoridad sobre seis *waranqakuna*, dos de ellas de *mitmaqkuna* que por su condición de *mitmaq*, de acuerdo con las normas andinas prehispánicas, sólo podían depender de los *kuraq* de sus propias etnias, salvo a nivel supraétnico.

De acuerdo con el modelo, el *pisqa chunka waranqa kamayoq* (literalmente: el que controla cincuenta mil), al comparar las informaciones de dos de los *chunka kamayoqkuna* que dependen de su autoridad, tiene la posibilidad de verificar sus informaciones en la unidad de cua-



tro *waranqakuna*, o unidad de integración, en la cual, la mitad es controlada por un *chunka waranqa kamayoq* y la otra mitad por otro *chunka waranqa kamayoq*.

De la misma manera, el *pachaq waranqa kamayoq* tiene la misma posibilidad, puesto que una de las unidades de cuatro *waranqakuna*, la unidad de integración, al depender de dos *chunka waranqa kamayoqkuna* distintos, es controlada por dos *pisqa chunka waranqa kamayoqkuna* diferentes, lo que es igualmente cierto para el *hunu kamayoq* (el que controla a cien mil). Es decir, existe un doble control que se ejerce a través de niveles de organización, o integradores según la terminología de Bunge (1973: 33), lo que da lugar a una estructura de niveles jerárquicos, siendo el primer nivel tetrapartito, las unidades conformadas por cuatro *waranqakuna*, y los niveles superiores decapartitos puesto que el *pachaq waranqa kamayoq* controla a diez *chunka waranqa kamayoq* y el *hunu kamayoq*, a diez *pachaq waranqa kamayoq*. Los *pisqa chunka waranqa kamayoq* y los *pisqa pachaq waranqa kamayoqkuna* sólo permiten efectuar el doble control.

El siguiente esquema presenta el modelo de la estructura administrativa estatal, por encima de la estructura de las *waranqakuna*, que muestra una estructura funcional de niveles decisorios.

(Véase, en la pág. siguiente, el Gráfico 19).

Esta estructura decapartita, que es mucho más que la organización decimal que han presentado hasta hoy los historiadores peruanos y que han discutido algunos antropólogos norteamericanos, es claro que reduce considerablemente el poder de los *kuraqkuna* de las numerosas etnias que integraban el Estado Inka. *Apu Qari, mallku lupa* haqe en la época inka de Chukuyto, *padre del padre* del homónimo que aparece en la visita de 1567, no es más que un *waranqa kamayoq* como lo es, por los mismos años, aproximadamente, *machu Shawa*, el *kuraq ka* de los chupaychu; uno y otro son, además, *kuraqkuna* de una unidad de cuatro *waranqakuna*, y por mucho que *mallku Willka Kutipa* dijera a Garci Diez que "Apo Cari ... era gran señor como segunda persona del Ynga y mandaba desde el Cuzco hasta Chile" (1964: 107), *mallku Apu Qari* no es más que un *kuraq ka* sometido a un funcionario inka *chunka waranqa kamayoq*. *Mallku Apu Qari* puede parecer, erróneamente, como *qhapaq* si se le com-

Gráfico N° 19

Wamani

Hunu kamayoq

Pisqa pachaq waranqa  
kamayoq

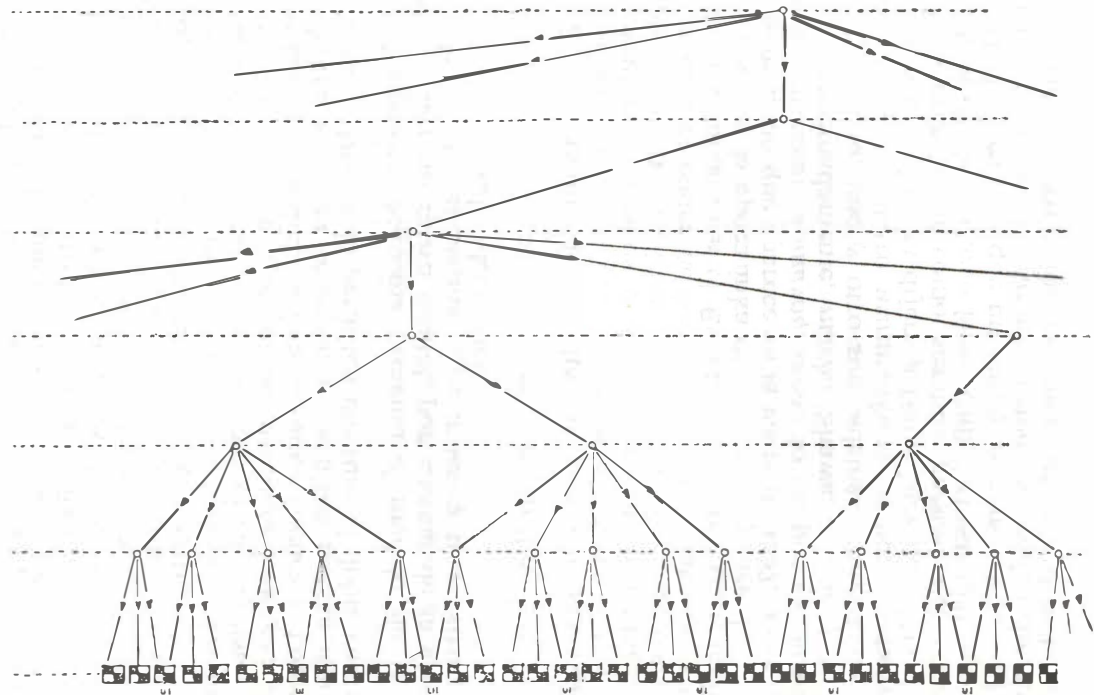
Pachaq waranqa kamayoq

Pisqa chunka waranqa  
kamayoq

Chunka waranqa kamayoq

Tawa waranqa

UI: Unidad de integración



para a *machu* Shawa, puesto que la etnia lupa hace la integran dieciséis mil *pureqkuna* en tanto que la etnia de los *chuupaychu* solamente tenía tres mil setecientos *pureqkuna*, mas, para *Apu Qari*, en cada una de las "cabecezas" no se cultivaban sino diez *tupu*, pero sus obligaciones de reciprocidad hacia los otros *mallkunaka* de su etnia, más numerosos, eran mayores que las de *machu* Shawa.

Para el Estado Inka, *Qari* y *Shawa* son únicamente *waranqakamayoc* y *kuraq* de una unidad de cuatro *waranqakuna*, es decir, el poder del *kuraq ka* de las etnias numerosas se reduce, reduciéndose en consecuencia, su capacidad potencial de oponerse al Estado.

Además, a los *kuraqkuna* se les invitaba, por así decirlo, a enviar a sus hijos a *Qosqo*, con un doble propósito: educarlos de acuerdo con los intereses del Estado Inka, para que más tarde, al gobernar, lo hicieran de acuerdo con la política estatal pero, al propio tiempo, mientras permanecían en *Qosqo* eran virtualmente rehenes. El rechazo a enviar a sus hijos a *Qosqo*, por parte de un *kuraq ka* debía tomarse, si es que se daba, como un acto de hostilidad hacia el régimen. Linton (1936) señala esta misma pauta para los que denomina los *Estados de Conquista*: "los niños tomados en rehenes ... al criarse entre los conquistadores absorbían mucho de su cultura y formaban relaciones personales con el grupo conquistador. Eran los eslabones entre las dos sociedades cuando volvían con los suyos". (1959: 250). En el caso Inka esto es cierto si bien al Estado Inka no se le puede considerar estrictamente como un *Estado de Conquista*, y por otra parte, la cultura andina era, y es, una sola. Más que aprender pautas de cultura, los hijos de los *kuraqkuna* aprendían la política estatal. Recuérdese la mención hecha al *Yachay Wasi* (Casa del saber) que no era, sin duda, una institución similar a las escuelas occidentales, pero en la cual se transmitirían los mitos, tradiciones, conocimientos de etnociencia, administrativos y militares para los hijos de los *inkakuna* y también para los hijos de los *kuraqkuna*, aún cuando se hiciese con limitaciones.

Además, a los *kuraq* que se destacaban mediante actos que incrementaban su prestigio, y que por este mismo hecho se convertían en jefes potencialmente peligrosos, se les distinguía otorgándoles esposas secundarias,

elegidas entre las jóvenes educadas en el *Aqlla Wasi* (Casa de las escogidas) e identificadas con los intereses del Estado. Si bien no existe ninguna indicación sobre el particular, parece innegable que estas jóvenes, quienes habían sido entregadas por sus padres siendo niñas, no regresaban a sus lugares de origen de manera que en su nueva residencia eran consideradas extranjeras y no tenían más vínculo que con el *kuraq*. Su obligación hacia el Estado era, con seguridad, la de informar acerca de las actividades del *kuraq ka* que podían interpretarse como no acordes con los intereses estatales; además, los hijos habidos con el *kuraq*, educados de acuerdo con la política estatal, desde sus primeros años, por ser hijos del *kuraq* tenían opción a ser jefes. Esta posibilidad constituía un estímulo para las esposas secundarias a mantenerse fieles al Estado.

Esta pauta, con variantes, parece ser igualmente propia de los Estados de tipo oriental. "Se ha dicho que los emperadores chinos siguieron a menudo este procedimiento, regalando concubinas reales a los jefes de las tribus conquistadas o de aquellas cuya alianza parecía dudosa. Estas damas eran escogidas por su inteligencia tanto como por su belleza y eran agentes diplomáticas muy eficaces", dice Linton (1959: 251).

El Estado Inka, como se ve, al unificar a las diversas etnias andinas, si bien conservaba en sus funciones a los líderes, les limitaba el poder al establecer, como requisito, que su nombramiento fuese hecho por un funcionario estatal. Sullka Kuntur, de los Q'ero, es bastante explícito a este respecto. Dice: "En la sucesión de los cacicazgos se hacía que sucedían los hijos a los padres y que no se osaba asentar en la tiana <sup>21</sup> hasta que el ynga se la diese y que siempre señalaba al mayor siendo hombre para gobernar y no lo siendo pedían todos al ynga que porque no era aquel para dicho efecto nombrase a otro y así lo nombraba al hermano segundo teniéndolo; al mayor daba algún cargo y lo ponía con otra cosa en que se ocupaba y que faltando el hermano para suceder en el lugar del otro buscaban un pariente más cercano y

<sup>21</sup> Tyana: asiento de pequeña altura, sin patas ni respaldar, tallado en madera, sobre el que se colocaban mantas tejidas. Era el símbolo del ejercicio de las funciones de jefe. La tyana del Sapan Inka era de oro'



que fuese cacique y así lo hacía y nombraba para ello y lo tenían los otros por cacique y lo usaba y hacía lo que en el oficio se requería" (1967: 36). Además, al limitar su autoridad sobre grupos de cuatro *waranqakuna*, como máximo, al introducir en su hogar mujeres identificadas con los intereses estatales y al retener en la capital del Estado a los hijos, las posibilidades de disidencia se reducían al mínimo, contando con la ventaja de que la etnia mantenía a sus jefes tradicionales, con quienes se hallaba identificada.

Al propio tiempo la etnia de los T'anpu, o de los Inkakuna, dispersa a sus miembros por todo el territorio unificado, no permitiendo que estos funcionarios tengan una sede permanente, eliminando así la posibilidad de que pudiesen establecer relaciones personales que en un momento determinado hubiesen podido darles excesivo poder, siendo posible, además, su control por los funcionarios de mayor jerarquía administrativa, a partir de las unidades de integración conformadas por cuatro *waranqakuna*.

El *chunka waranqa kamayoq*, por el cargo ejercido, es un funcionario que recorre de manera constante el territorio que sobrepasa, muchas veces, las fronteras étnicas, puesto que el ejercicio de su cargo se da en función de la organización estatal.

Por las funciones propias de su cargo es indudable que recibe diferentes denominaciones: inka, unas veces, y es inka en cuanto el término es apelativo que adoptó toda la etnia de los T'anpu; *chunka waranqa kamayoq* (el que controla diez grupos de mil) en cuanto al número de *waranqakuna* que tiene a su cargo, y también, *tukuy rikuq* (el que ve todo), pues que es una de sus funciones el conocer (ver) todos los asuntos estatales, desde el confirmar anualmente los matrimonios, y hacer contabilizar a los nuevos *pureqkuna*, controlar el almacenamiento y uso de los productos depositados en las *qollqakuna* y hacer justicia, así como imponer castigos a los *kuraq ka* y a los *pureq* y sentenciar a pena de muerte <sup>22</sup> atri-

---

<sup>22</sup> A los *pureq* se les lapidaba o aporreaba inmediatamente después de sentenciados, llevándose a cabo la ejecución en un lugar próximo a la plaza en que se había administrado justicia.

bución que el Estado retiró a los *kuraq* locales. A todas estas funciones se refieren los *kuraq ka chupaychu* en la visita de 1562, razón por la cual se compara al *chunka waranqa kamayoq* con los visitantes de la administración colonial. Para poder cumplir con muchas de las funciones de su cargo, una de las actividades del *chunka waranqa kamayoq*, es la de preguntar, averiguar e interrogar, de allí que se le denominase, así mismo, *tukrikug* (el que investiga o averigua).

Muchos de los *pureq* de las etnias que estaban a cargo del *chunka waranqa kamayoq*, le servían directamente, y siendo inka, se le confunde con el Sapan Inka, el jefe de Estado. A estos *pureq* que sirven directamente al *chunka waranqa kamayoq* pertenecen sin duda los *taruka chakupaq* a que se refiere Pawkar Waman en 1549 (Cuadro 2), puesto que el Estado controlaba la conservación de la fauna y de la flora, no permitiéndose la caza de especies silvestres más que en una época del año, probablemente de acuerdo con el ciclo biológico de cada especie, prohibiéndose, en principio, sacrificar a las hembras, salvo cuando eran animales viejos y no aptos para la reproducción. El sistema de cacería denominado *chakuq*, consistente en rodear a las manadas y encerrarlas en corrales preparados para el efecto, permitía la selección de los animales a sacrificarse, lo cual era igualmente factible cuando se empleaba el *liwi* o *riwi* (boleadora, consistente en tres piedras talladas y pulidas, unidas entre sí mediante lazos de cuero, que permite la captura de animales sin dañarlos). La norma de sacrificar anualmente a los machos excedentes, a las hembras viejas o estériles, así como a los animales jóvenes con defectos congénitos, rige en la actualidad entre los criadores de alpacas (*Lama pacos*) en el departamento de Puno. Marginalmente debe aclararse que, al asumir el control de la flora y fauna silvestre, el Estado Inka no despojaba a las etnias de su usufructo, sino que controlaba su racional explotación.

Los *wantu apan* (cargadores de andas) *chupaychu* de la misma relación de Pawkar Waman, se hallan con seguridad al servicio del *chunka waranqa kamayoq*, ya que

---

A los *kuraq* se les ordenaba ahorcarse; Shullka Kuntur, y otros *kuraq chupaychu* así lo manifestaron, aclarando que, cuando se les ordenaba ahorcarse, así lo hacían.

C U A D R O N° 2

NUMERO DE *PUREQ* CHUPAYCHU Y FUNCIONES QUE CUMPLIAN PARA EL ESTADO INKA, SEGUN LA RELACION DE LOS WARANQA KAMAYOQKUNA PAWKAR WAMAN, KIRIN, SHULLKA KUNTUR Y CHINCHAY POMA

| FUNCIONES  | PACHA<br>KA | CHUNKA | Número anotado<br>Por el escribano<br>de la visita | OBSERVACIONES  |
|--|-------------|--------|--|--|
| <i>LLANK'AYPAQ MITMAQKUNA</i>                          |             |        |  |  |
| <i>Qollqe huñuq</i>                                    | —           | 6      | 60   | en las minas de plata de la marka los Yarush, para enviar el metal a Qosqo.  |
| <i>Perqa kamayoq</i>                                   | 4           | —      | 400  | para construir edificios en Qosqo (Yukay)  |
| <i>Chagra Kamayoq</i>                                  | 4           | —      | 400  | para el cultivo de las tierras necesarias para sustentar a los <i>perqa kamayoq</i> que se hallaban en Qosqo (cultivadores de maíz en Yukay).  |
| <i>Yanakuna</i>  | 1           | 5      | 150  | al servicio de Wayna Qhapaq, en Qosqo.   |
| <i>Yanakuna</i>  | —           | 1      | 10   | para "guarda" de las armas del <i>mallki</i> de Thupaq Amaru Inka Yupanki (Topa Ynga Yupangui), en Qosqo.  |
| <i>Kachi kamayoq</i>                                   | —           | 6      | 60   | en las minas de sal de Yana Kachi, en la marka de los Yarush. El número variaba de 40 a 50 hasta un máximo de 60.  |
| <i>Llinpi kamayoq</i>                                  | —           | 4      | 40   | para la preparación de tintes y colorantes en Qochatama.   |
| <i>Taruka chakupaq</i>                                 | —           | 4      | 40   | acompañantes del Inka para el <i>chako</i> (cacería) de venados.   |
| <i>AWQAPAK MITMAQKUNA</i>                              |             |        |  |  |
| <i>Pukara kamayoq</i>                                  | 2           | —      | 200  | en Kitu (Quito).   |
| <i>Pukara kamayoq</i>                                  | 2           | —      | 200  | en Chacha phuyu marka (Chachapoyas).   |
| <i>Chapatiyani Wayna Qhapaq Inka Mallkinta</i>         | —           | 2      | 20   | para la guarda del <i>mallki</i> (cadáver disecado) de Wayna Qhapaq, en Qosqo.   |
| <i>Chapatiyani Thupaq Amaru Inka Yupanki mallkinta</i> | 1           | 5      | 150  | para la guarda del <i>mallki</i> de Thupaq Amaru Inka Yupanki (Thupaq Inka Yupanki), en Qosqo.   |
| <i>Awqanakuni wantutapas apanqu</i>                    | 5           | —      | 500  | tanto para cargar las andas del Inka a Kitu y otros lugares como para combatir.  |
| <i>Chapatiyani aqlla wasita</i>                        | —           | 4      | 40   | "guarda de las indias del ynga", en Qosqo (?).   |
| <i>Wanuku tanputa</i>                                  | —           | 6      | 60   | guardias en el <i>tanpu</i> (apuesto estatal en el camino) de Wanuku.  |
| <i>MARKAMAN</i>  |             |        |  |  |
| <i>Misk'i huñuq</i>                                    | —           | 6      | 60   | para la recolección de miel de abejas silvestres en las selvas de Chinchaw.  |
| <i>Phurun huñuq</i>                                    | 1           | 2      | 120  | para la recolección de plumas de aves, en Chinchaw (?), empleadas en la confección de cotas de guerra  |
| <i>Kunbi kamayoq</i>                                   | 4           | —      | 400  | tejedores de telas finas.  |
| <i>Sara chagra arariwa</i>                             | —           | 4      | 40   | vigilantes con funciones mágicas de los cultivos de maíz en las tierras estatales de la quebrada del Pillku mayu. Maíz para las <i>qollqakuna</i> (depósitos) de Qosqo.                          |
| <i>Uchu kamayoq</i>                                    | —           | 4      | 40   | para el cultivo de ají ( <i>Capsicum annuum</i> ) en Chinchaw, para las <i>qollqakuna</i> de Qosqo.  |
| <i>Kuka kamayoq</i>                                    | —           | 6      | 60   | para el cultivo de coca ( <i>Erythroxylum coca</i> Lin.) en Chinchaw, para las <i>qollqakuna</i> de Qosqo y Wanuku marka. Se cosechaba hasta 200 costales en las cinco <i>mit'akuna</i> anuales. |
| <i>Chagra kamayoq</i>                                  | 5           | —      | 500  | para el cultivo de las tierras estatales con tubérculos, trabajo realizado por los <i>pureq</i> "sin salir de sus tierras"   |
| <i>Michiqkuna</i>                                      | 2           | 4      | 240  | pastores en las punas de Panaw, Chaqlla y otras (*)  |
| <i>Usuta kamayoq</i>                                   | —           | 4      | 40   | para confeccionar calzado, para las <i>qollqakuna</i> de Qosqo.  |
| <i>Qeru kamayoq</i>                                    | —           | 4      | 40   | para la manufactura de platos, escudillas y cucharas de madera, en Chinchaw, para las <i>qollqakuna</i> de Qosqo.  |
| <i>Sañu kamayoq</i>                                    | —           | 4      | 40   | alfareros para la manufactura de cerámica utilitaria, para las <i>qollqakuna</i> de Wanuku marka.  |
| <i>Qori huñureq</i>                                    | 1           | 2      | 120  | en los lavaderos de oro de Tomayrika, Pauwina y Nina marka, para enviar el metal a Qosqo.  |
| <i>K'epereq runa</i>                                   | —           | 8      | 80   | cargueros para el transporte de productos de propiedad estatal, de Tanpu a P'unpun y de Suntur Kancha a Tanpu.   |

(\*) De acuerdo con el número de pastores, puede estimarse que los rebaños estatales contaban hasta 36,000 llamas (Lama glama). El autor ubicó en 1965, en las punas de Panaw, los restos de dos grandes corrales adyacentes en el paraje denominado Llama kural, y también en la comunidad de Winchus, próxima a los restos de la antigua Pachagoto, asiento de los *mitmaqkuna* procedentes de Qosqo. En la actualidad para el Departamento de Huánuco, que ocupa una superficie mayor a la *marka* (tierras de la etnia) de los chupaychu, el censo agropecuario registraba únicamente 3,000 llamas (Perú 1965, Estadística Agraria: 1966:313).



todos los funcionarios estatales, así como los *kuraq* de las etnias, tenían el privilegio de viajar en andas.

La promoción de los *chunka waranqa kamayoq* a los rangos de mayor categoría, como *pisqa chunka waranqa kamayoq*, *pachaq waranqa kamayoq*, *pisqa pachaq waranqa kamayoq*, *hunu kamayoq* y *wamani*, ha debido producirse de acuerdo con la norma andina, tantas veces mencionada por los *kuraqkuna* chupaychu en 1562, según la cual asumía las funciones quien poseía mayor capacidad "siendo hombre para gobernar" según la expresión del *kuraq ka Sullka Kuntur* (1967:36). Es indudable que a los cargos de más alta jerarquía llegaban, no solamente los más capaces sino, también los de mayor edad, satisfaciéndose la norma andina vigente hasta hace pocos años, de la gerontocracia.

Estos *Apu machunkuna*<sup>23</sup> probablemente conformaban el *kamachikuq* (literalmente: gobierno)<sup>24</sup>, con suficiente autoridad para influir en las decisiones del Sapan Inka, restringiendo considerablemente el poder del "déspota".

No existe información alguna que permita afirmar que estos *machunkuna* hayan desempeñado la función de *ayllu kamayoq* (el que gobierna el grupo de parentesco), pero tal posibilidad es bastante fuerte, y de ser así, han debido presidir los *segekuna*, lo que permitiría afirmar que el *kamachikuq* lo conformaban veinticuatro ancianos mas, nominándose únicamente la mitad, de acuerdo con la norma andina a la que me he referido ya, se hizo referencia a los cronistas españoles del gobierno de doce inka, lo que origina las conocidas listas de los doce "emperadores".

La limitación del poder del Sapan Inka está confirmada por el hecho de que podía estar ausente de Qosqo, por razones administrativas o bélicas, durante largos pe-

<sup>23</sup> El equivalente español más aproximado de *Apu*, es Señor, *Machu* equivale tanto a anciano como a *padre del padre*.

<sup>24</sup> Valcárcel ubica el *kamachikuq* a nivel de *pacha ka* y lo califica como "un sistema francamente democrático" (1964g 110), pero su información debe referirse a la *pacha inka*. En las *pacha ka* de las otras etnias, el poder del *kamachikuq* quedaba limitado por la autoridad del *chunka waranqa kamayoq*.



riodos, como es el caso de Wayna Qhapaq Inka Yupanki. En estas oportunidades asume el poder, de acuerdo al modelo de *pacha ka* expuesto en estas páginas, el *suyuyuq hanan allawqa*, que es su *masa* (hermano de una de las esposas secundarias) y administrativamente, a nivel de *saya*, su *rantín* <sup>25</sup>.

<sup>25</sup> Al introducirse el sistema monetario, *rantiy* ha adquirido el sentido de "compra", para diferenciar el intercambio del "producto por dinero", del intercambio de "producto por producto", que se denomina *ch'allay* (trueque), sistema, el del trueque, que persiste hasta nuestros días. *Rantín* indica también a la persona que sustituye o reemplaza a otra en el cumplimiento de una obligación o labor y, asimismo, la cantidad que se agrega a un producto, como generosidad, al realizarse el *ch'allay*. En sus tres acepciones existe congruencia si se considera que "agregado" designa a la persona adscrita a un servicio en el cual no es titular, sentido que posee *rantín* al designar al reemplazante; "agregado" implica también lo añadido, que es el sentido de *rantín* al indicar la cantidad que se añade como generosidad en el *ch'allay*. *Rantiy* en su acepción de comprar mediante dinero indica que la moneda cumple la función de uno de los productos trocados, y que sustituye a éste.

## EL SISTEMA HORTICOLA DE LOS SECOYA

### 1. Generalidades <sup>1</sup>

El territorio Secoya se extiende a los ríos: Santa María, afluente del alto Napo; el Cuyabeno afluente del Aguarico; los ríos Yubineto, con sus afluentes menores: Rumiyacu y Paujilillo, y Angusilla ambos afluentes del río Putumayo por su margen derecha, comparten regiones de la amazonía peruana y ecuatoriana. Los Secoya, objeto de este estudio, están localizados en el río Yubineto, punto más septentrional del Perú, zona Nor-Oeste de la amazonía en la frontera del Perú con Colombia.

Con referencia a la demografía de este grupo. Tessmann en 1930 da una población de 200 habitantes para los Secoya de la región del Aguarico y del Napo <sup>2</sup>. Para la misma zona el padre agustino Villarejo estimó 700 habitantes en 1959 <sup>3</sup>. Según el censo que realizamos con

---

<sup>1</sup> Este texto lo presenté como ponencia en un coloquio sobre la amazonía del Nor-Oeste realizado en Neuchatel, Suiza en noviembre de 1975. La redacción de este artículo está hecha en base a los trabajos de campo que realicé con los Secoya durante dos periodos: de diciembre a marzo de 1974 y de enero a abril de 1975, dentro del marco del programa "Agricultura de Roza y Evolución del Medio Forestal en la Amazonía del Nor-Oeste" financiado por el Fondo Nacional Suizo para la investigación científica (Requerimiento N° 1.7440.72), con participación del Centro Nacional de Investigación Científica Francés (C. N. R. S. investigación cooperativa del programa 316) en convenio con la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

<sup>2</sup> Tessmann, 1930, p. 206.

<sup>3</sup> Villarejo, 1959, p. 164.

los Secoya de los afluentes del Putumayo y cálculos del río Santa María, estimamos una población de 250 habitantes. Los Secoya son representantes de la familia lingüística tucano en la rama occidental ya confirmada anteriormente por Mason <sup>4</sup>.

Los siglos XVII y XVIII período de la dominación española en el Perú, significaron para esta zona una época de intensa labor misional católica. Los primeros misioneros que ingresaron al Napo mencionaban como habitantes de este río, a una gran nación, llamada de los "encabellados" en razón a la larga cabellera que llevaban <sup>5</sup>. Esta nación comprendía varias etnias, entre las cuales se encontraban los Secoya con los nombres antiguos de: guajoyas, uajoyas y ancuterres <sup>6</sup>. Después de la expulsión de la orden jesuita de América en 1767, los encabellados fueron abandonados por los misioneros. Esto motivó que los Secoya retornasen a sus patrones originales de cultura y habitasen lugares alejados de los focos de la cultura occidental.

Para la época de la explotación del caucho no encontramos datos sobre su relación con los Secoya ni tampoco ellos nos hablaron de este período. En el presente siglo, después de la guerra sostenida entre Perú y Ecuador, los Secoya quedaron bajo el dominio del patrón. Este los obligaba a efectuar los siguientes tipos de trabajos: chacras de arroz, de yuca, de maíz y de barbascales; extracción de látex del árbol de leche de caspi (Couma macrocarpa) y la esencia del árbol del palo de rosa. Por su trabajo los Secoya recibían: machetes, retrocargas, hachas, platos, telas y baúles o muchas veces nada. Con el fin de realizar el mismo tipo de trabajo, aproximadamente el año 1952, Roque Leví, último patrón, hizo que la mayor parte de Secoya del Napo se trasladasen al Yubineto, zona Secoya desde tiempos antiguos. El año 1969, Roque Leví deja a los Secoya y va a radicar en Iquitos.

Actualmente los Secoya del Yubineto tienen una escuela unilingüe. La labor misional católica no es regular debido a que la zona se encuentra muy distante de Iquitos. La influencia protestante se irradia a través del Ins-

---

<sup>4</sup> Mason, 1950, p. 258.

<sup>5</sup> Chantre y Herrera, 1901, pp. 62-63.

<sup>6</sup> Velasco, 1946, p. 251.

tituto Lingüístico de Verano del Ecuador. Esta influencia es negativa porque sus acciones ocasionan tensiones en el grupo. Los mestizos de Yubinetó y Angusilla mantienen relaciones bastante estrechas con los Secoya. Algunos de ellos hacen que sus hijos sean ahijados de mestizos. Los Secoya del río Yubinetó van al puerto del mismo nombre en el Putumayo a comprar, suelen alojarse en la casa del comerciante. Compran anzuelos, cartuchos, sal, kerosene, pocillos de loza, telas para su cushma, ollas de aluminio, y venden a los mestizos plátanos, yuca y maíz.

Los Secoya habitan en la gran "casa" wé? <sup>7</sup> comunal plurifamiliar. La wé? está ubicada a lo largo del río y orientada longitudinalmente de oeste a este. El poblado, Secoya tiene como máximo hasta tres malocas, siendo lo común una. El grupo típico de un poblado está formado por dos hermanos con sus esposas, los hijos e hijas solteros y los hijos casados con sus mujeres. El núcleo del parentesco es el grupo familiar patrilineal. La regla exogámica se aplica al grupo familiar del poblado. El matrimonio en esta sociedad es de preferencia con los primeros cruzados. La residencia de los casados es patrilocal. Algunas veces por razones de protección y ayuda mutua, los aliados de matrimonio, padres y hermanos de la esposa, son parte del poblado de la hija por cierto tiempo y habitando en malocas separadas.<sup>8</sup>

## 2. *Actividades de subsistencia: caza, pesca, recolección y horticultura.*

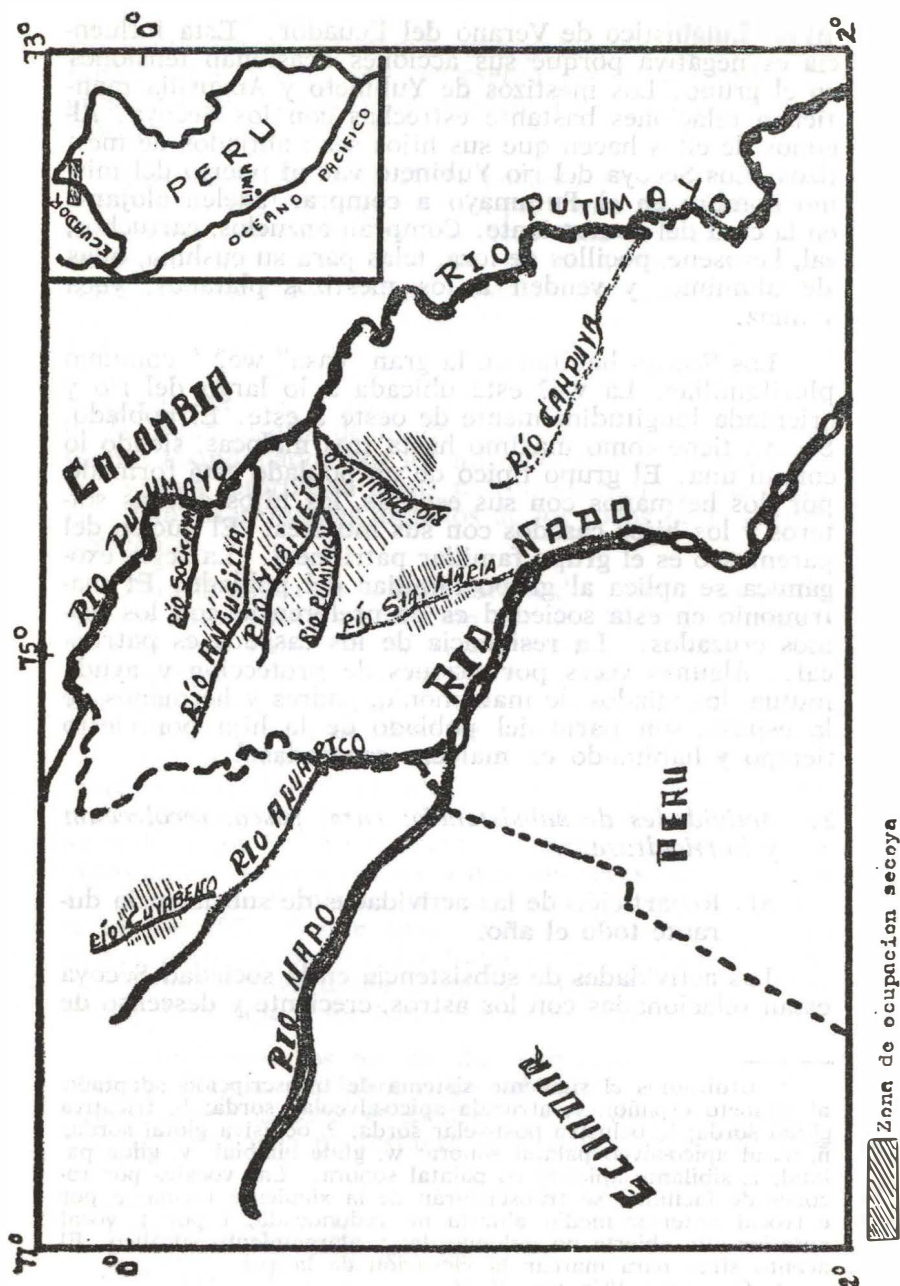
### a) Repartición de las actividades de subsistencia durante todo el año.

Las actividades de subsistencia en la sociedad Secoya están relacionadas con los astros, creciente y descenso de

<sup>7</sup> Utilizamos el siguiente sistema de transcripción adaptado al alfabeto español: c, africada apico-alveolar sorda; h, fricativa glotal sorda; k, oclusiva post-velar sorda; ʔ, oclusiva glotal sorda; ñ, nasal apico-alveo palatal sonora; w, glide bilabial; y, glide palatal; z, sibilante apico-alveo palatal sonora. Las vocales por razones de facilidad se transcribirán de la siguiente forma: e por é (vocal anterior medio abierta no redondeada; i por í, vocal anterior alta abierta no redondeada; ː, alargamiento vocálico. El acento sirve para marcar la elevación de la voz.

<sup>8</sup> Casanova, 1976, pp. 26 28.





los ríos, viento, tiempo de frutales, estación lluviosa y seca. La "luna" *ñañi?* es el astro fundamental de estas relaciones, comprendiendo un ciclo lunar cinco etapas:

wahúñañi<sup>9</sup>  
"luna nueva" dura 16 noches

ñañi?kosikí..<sup>10</sup>  
"luna creciente"

hópó?ñañi<sup>11</sup>  
"mitad de luna" dura 3 noches

háynañi?<sup>12</sup>  
"luna grande" (luna llena)  
dura 3 noches

ñántao?ñañi?<sup>13</sup>  
"luna de amanecer" dura 8 noches

Los Secoya, en las noches de verano distinguen las estrellas comprendidas entre las constelaciones ecuatoriales de Tauro y Géminis. Así entre éstas tenemos: *úceo?* y *súntekaó*<sup>14</sup>.

Un período o un tiempo en la cronología Secoya se encuentra señalado por la luna. El ciclo de las actividades de subsistencia en un año marca cinco lunas. La "luna del pihuayo *úné?* *ñañi?*",<sup>15</sup> se caracteriza por la abundante recolección de este fruto y de otros como: el caimito (*Chrysophyllum caimito*), el ungurahui (*Jessenia polycarpa*), la uvilla (*Pourouma cecropiaefolia*), el maíz (*Zea mays*), el guabo (*Inga* sp.). También se recolectan pichones

<sup>9</sup> Wahú?, nueva.

<sup>10</sup> Kosikí? este término se refiere al hecho de aumentar el tamaño de la luna.

<sup>11</sup> Hópé, mitad.

<sup>12</sup> Háy, grande.

<sup>13</sup> Nántao?, amanecer.

<sup>14</sup> No se identificó la traducción literaria de los nombres indígenas. En el léxico castellano se conoce a *úceo?* como las "siete cabrillas o pléyades" y a *súntekaó?* como "las tres Marías".

de aves y "rana" *omá?*.<sup>16</sup> Este período es la estación del verano con la merma sucesiva del río en relación con los frutos ya mencionados. La caza y la pesca son abundantes. La pesca, se lleva a cabo, con tapajes en las quebradas y tahuampas, utilizando como veneno el "barbasco" *eó?*.<sup>17</sup> Es el tiempo de celo de aves y animales. La actividad hortícola de la "luna del pihuayo" está dada por la quema de la foresta y de la siembra, junto a las reuniones para tomar la "bebida del masato" *ancó? komó?*.<sup>18</sup>

Al período de la recolección de los frutos del aguaje denominan "luna del aguaje" *ñá?: ñañí?*.<sup>19</sup> Además presenta las siguientes características: ríos crecidos, lluvias intensas, se realizan reuniones para tomar ayahuasca, la caza se efectúa en las zonas no inundadas, la pesca es menor. Luego tenemos la "luna del viento" *tútú? ñañí?*,<sup>20</sup> que se caracteriza por la persistencia de vientos continuos.

La "luna de la chicharra" *kankó? ñañí?*,<sup>21</sup> se distingue por el canto de este insecto anunciando los preludios de la estación seca. Hay pocas lluvias. Cortan y queman zonas de la chacra secundaria<sup>22</sup> y las siembran de maíz. Escogen terrenos para las chacras primarias.<sup>23</sup> La pesca se realiza con anzuelo.

Finalmente, durante la "luna de súnтекаó?" *súnтекаó? ñañí?*, cortan la foresta para la nueva chacra. Comienza la pesca con tapajes en los "arroyos" *siayá?manká?*.<sup>24</sup> Se efectúan reuniones para tomar masato (ver calendario de figura 1).

b) Repartición de las actividades de subsistencia en el paisaje.

<sup>15</sup> Uné?, palmera denominada "pihuayo", Guilielma gasipaes.

<sup>16</sup> Omá?, rana que vive en los árboles. Los pichones de aves no fueron identificados.

<sup>17</sup> Se utilizan los tallos y raíces de esta variedad de barbasco para matar a los peces por envenamiento.

<sup>18</sup> Ancó?, yuca (*Manihot aipi*); kanó?, bebida.

<sup>19</sup> Ná?:, palmera llamada "aguaje", *Mauritia flexuosa*.

<sup>20</sup> Tútú?, viento.

<sup>21</sup> Kankó?, chicharra, no identificada.

<sup>22</sup> Chacra secundaria: llamamos al tipo de chacra establecida en purma en el mes de octubre (eventualmente chacras grandes principales establecidas en purma más vieja o parcialmente bosque primario y purma vieja).

<sup>23</sup> Chacra primaria: establecida en vegetación primaria y de necesidad primordial en la comunidad.

Visualizaremos esta repartición con un dibujo del relieve Secoya con sus diferentes micro-ambientes (ver figura 2).

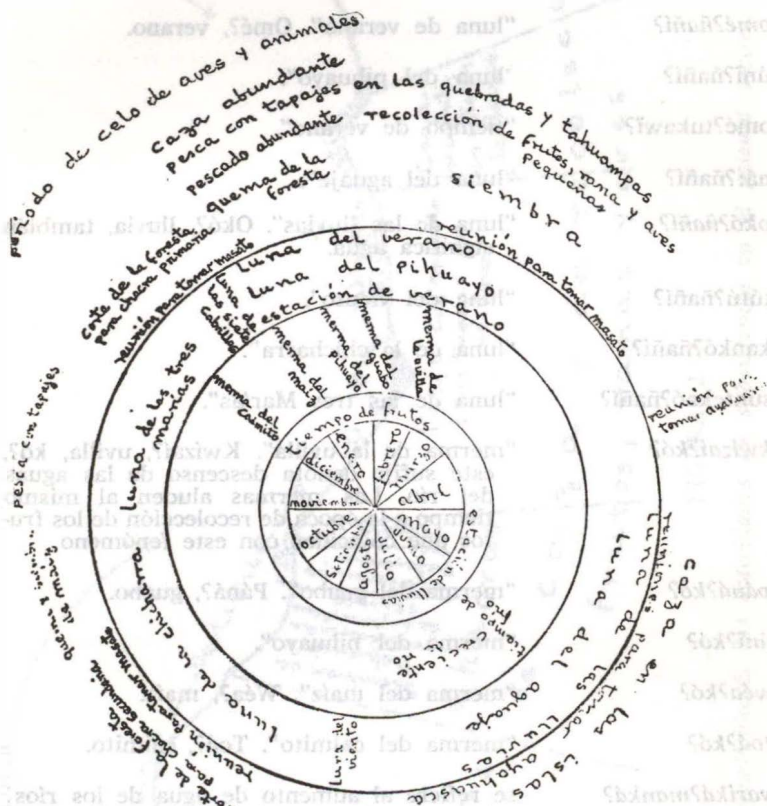


FIGURA 1

Calendario secoya de las actividades de subsistencia durante el año



## LEYENDA DE LA FIGURA 1

|                |  |
|----------------|--|
| Uceó?ñañí?     | "luna de las pléyades".  |
| omé?ñañí?      | "luna de verano". Omé?, verano.  |
| únĩ?ñañí?      | "luna del pihuayo".  |
| omé?tukawĩ?    | "tiempo de verano".  |
| ná:?ñañí?      | "luna del aguaje".   |
| okó?ñañí?      | "luna de las lluvias". Okó?, lluvia, también significa agua.   |
| tútú?ñañí?     | "luna del viento".   |
| kankó?ñañí?    | "luna de la chicharra".  |
| súntekaó?ñañí? | "luna de las tres Marías".   |
| kwízai?kó?     | "merma de la uvilla". Kwízai?, uvilla, kó?, este sufijo denota descenso de las aguas del río. Las mermas aluden al mismo tiempo a la época de recolección de los frutos que coinciden con este fenómeno. |
| páná?kó?       | "merma del guabo". Páná?, guabo.   |
| únĩ?kó?        | "merma del pihuayo".   |
| wéa?kó?        | "merma del maíz". Wéa?, maíz.  |
| toá?kó?        | "merma del caimito". Toá?, caimito.  |
| yariká?manká?  | se refiere al aumento de agua de los ríos. La traducción de cada término indígena no se logró.   |
| cící?tukawĩ?   | "tiempo de frío". Cící?, frío.   |
| okó?tukawĩ?    | "tiempo de lluvias".   |
| wĩ?tukawĩ?     | "tiempo de frutos". Wĩ?, fruto.  |

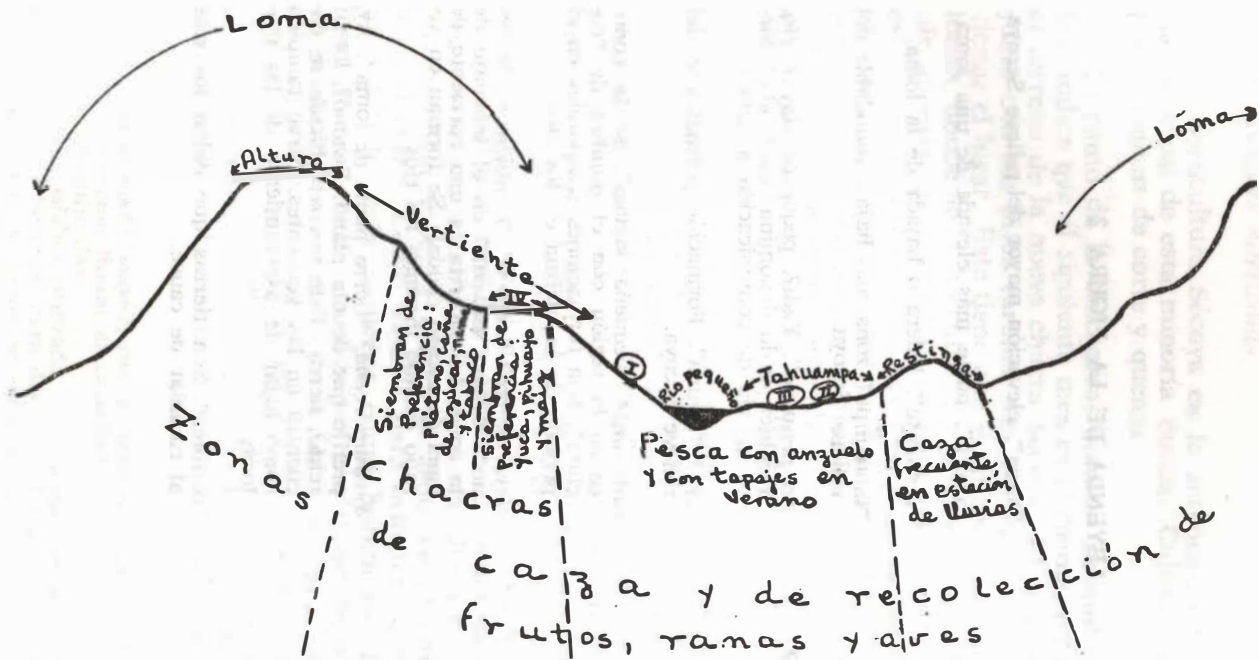


FIGURA 2

Repartición de las actividades de subsistencia en el paisaje secopa.

## LEYENDA DE LA FIGURA 2

- Swamó?* "loma", elevación mayor del relieve Secoya.
- syanú?* "altura", parte más elevada de una loma.
- pérépī?* "vertiente", ladera o bajada de la loma.
- dayawī?* "tahuampa", zona más baja e inundable del relieve Secoya.
- yadī?siayá?* "río pequeño". *Yadī?*, pequeño; *siayá?*, río. También se lo denomina "quebrada". Sirve de vía de comunicación acuática.
- I *sará?* "laguna". Formación permanente del relieve Secoya.
- II *yadī?sará?* "pequeña laguna". Se la conoce en la región con el nombre de "cochita". Son formaciones temporales en el período de la merma de los ríos.
- III *siayá?manká?* "arroyo". También se le conoce como "sacarita" en el lenguaje de la zona. La sacarita es una corriente de agua de escaso caudal. Se forman en verano cuando merman los ríos.
- IV *ayswamó?zehá?* "tierra plana de loma". *Ay*, prefijo que denota plano; *Swamó?*, loma; *zehá?*, tierra. Este micro-ambiente se encuentra en las vertientes. Sirve también como lugar de asentamiento de las macolas.
- sórowī?* "restinga". Son tierras que dejan los ríos al cambiar de cauce.

### 3. *Actividades hortícolas*

La horticultura Secoya es la actividad de subsistencia principal de esta minoría étnica. Cultivan la foresta por el sistema de corte y quema.

El canto de la chicharra, durante setiembre y octubre, indica que el siguiente mes es el tiempo para escoger el terreno de la nueva chacra Secoya. El jefe de maloca junto con sus hijos varones son los encargados de seleccionar el lugar. Este tiene que estar en la vertiente de las lomas, donde no se ha cultivado anteriormente. Debe reunir además las siguientes condiciones: no tener mucha espinosa, no poseer insectos nocivos como la "isula" *nátá?*, el "comejen" *yúyú?* y la avispa,<sup>25</sup> no tener vegetación muy tupida ni tampoco poseer ofidios venenosos. Las vertientes en su composición contendrán "tierra ocre" *mázéhá?* y por lo tanto designado para la nueva chacra es una "loma buena" *swamó?deokó?*

Cuando las estrellas *súntekaó?* son vistas por las noches en dirección este —de noviembre a diciembre— se despeja y corta la foresta de la vertiente. Las lianas y vegetación menuda se las despeja con machete. Esta labor es realizada por ambos sexos. Cortan los árboles cuando las lluvias son escasas y en dos etapas. La primera etapa es realizada por los hombres y consiste en cortar con hacha los árboles de los alrededores de la nueva chacra. Los árboles muy grandes y gruesos se cortan haciendo un pequeño cerco o tablado hasta cierta altura de su base. Los hombres suben y cortan el árbol en el sitio donde llega el cerco. Como soporte para orientar su caída utilizan árboles más pequeños como horquetas. Esta primera fase del corte se realiza por el sistema de la minga.<sup>26</sup> El dueño de la chacra pide ayuda a sus aliados de matrimonio, padres y hermanos de su esposa, y parientes consanguíneos. Las mujeres intervienen llevando la bebida del masato para dar de tomar a los hombres; también barren el patio de la comunidad. Después el resto del día

<sup>24</sup> Siayámanká?: siayá?, río; el término *manká?* no se identificó su traducción literal al castellano.

<sup>25</sup> No identificadas.

<sup>26</sup> Minga: palabra utilizada en la zona por los colonos, Ingañoquechuas y Secoyas, para designar al trabajo colectivo realizado en la chacra y donde se toma masato.



todos se trasladan a la comunidad, donde se realiza una fiesta con motivo de la minga. La parte central de la chacra se corta en una segunda etapa y lo realiza cada familia.

Después del corte, se deja secar la chacra y durante la luna de verano, de enero a marzo, se quema y siembra. La quema se efectúa en enero, cuando el sol es intenso y no hay lluvias. Para producir el fuego utilizan kerosene y fósforo, logrando propagarse por toda la chacra con los vientos cortos de verano. Las palmeras de huasái (*Euterpe* sp.) que no cortaron y que después de la quema todavía quedan sin caer, son cortadas posteriormente.

La nueva chacra es extensa y comunal. Su número está en relación con la cantidad de malocas que hay en una comunidad. La repartición de las parcelas la realiza el jefe de maloca, comenzando por él, después sus hijos varones, luego su hermano o el esposo de su hija. Las parcelas se delimitan mediante largos tallos delgados de árboles quemados. Luego de quemada la chacra, muchas veces se presenta galerías subterráneas donde se aloja la hormiga arriera (*Atta cephalotes*) y otras especies. Las eliminan con algún insecticida si es que lo tuvieran, de lo contrario las dejan así.

La chacra quemada ocupa la vertiente de la loma y la parte plana de la misma. La siembra se realiza en estos dos niveles, cuando las estrellas tres marías se encuentran al oeste. Siembran: la yuca amarga y dulce (*Manihot esculenta* y *Manihot aipi*), el plátano (*Musa paradisiaca*), el maíz, la caña de azúcar (*Saccharum officinarum*), el shihuango (*Renealmia* sp.), el camote (*Ipomoea batata*), el ñame (*Dioscorea* sp.), el tabaco (*Nicotiana tabacum*), la piña (*Bromelia anana*), el pihuayo, el guabo, el caimito, la uvilla, la ayahuasca (*Banisteriopsis* sp.), la anona (*Rollinia mucosa*), el piri piri (*Cyperus*), el achiote (*Bixa orellana*), el calabacero (*Crescentia cujete*) y el ají (*Capsicum annuum*). En la vertiente se siembra de preferencia: plátano, caña de azúcar, piña, tabaco y ñame; en la parte plana, donde algunas veces están las malocas, se siembra preferentemente: maíz, yuca amarga, yuca dulce y pihuayo.

La semilla del maíz es preparada para su siembra. Faltando tres días para sembrarlo, las semillas son pues-

tas en agua durante una noche por los hombres. Los siguientes dos días las dejan en pequeñas canastas cubiertas con una ortiga llamada "ishanga" *súci?*. Realizan esta preparación con la finalidad de que las semillas no sean comidas por el ratón (roedor). La siembra de los productos hortícolas se realiza de dos formas. La primera parcial y en minga. Siembran bajo esta modalidad el plátano, la yuca y la caña de azúcar. Este trabajo es realizado por hombres y mujeres. Para la segunda forma de siembra individual y por familia, hay una división del trabajo. Así el tabaco y la ayahuasca son cultivos masculinos, siendo cultivos femeninos la yuca y la piña. Para sembrar el plátano y el maíz los hombres hacen los hoyos y las mujeres colocan el tallo o la semilla. Los demás productos son plantados sin distinción de sexo. Se siembran los tallos y semillas de los productos de la chacra anterior. Como instrumento de siembra utilizan: el machete, estacas de palos delgados y gruesos. Las obturaciones en el terreno de la chacra para plantar los productos, son de forma vertical, inclinada o superficial. Para que se den cuenta de su crecimiento colocan señales con el cogollo de otras plantas. El shihuango, es señalado con el cogollo del "inayuva" *púnti?*<sup>27</sup> y el pihuayo con el cogollo del ungurahui. También durante la siembra se lleva a cabo la minga y se toma masato.

Las plantas sembradas se vigilan para evitar que sean comidas por aves y roedores, como el ronsoco (*Hydrochoerus capivara*) y el ratón. Cuando las plantas crecen son cultivadas por ambos sexos. Quitan la maleza para permitir el crecimiento de las plantas sin dificultad.

La cosecha se realiza al ritmo de maduración de las plantas. Los instrumentos para la recolección son: las manos, el machete, canastas y horquillas. La recolección de los cultivos femeninos la realizan las mujeres y de los masculinos los hombres; las demás plantas son recolectadas por ambos sexos.

Los productos de una chacra primaria se terminan al tercer año. Luego son abandonadas. Inmediatamente la chacra se convierte en "purma" *sutoá?*. Siendo la vegetación predominante el cetico (*Ambaiba barr.*), otra de las plantas que crece en la purma es el *kóyó?* (no iden-

---

<sup>27</sup> No identificada.

tificada) cuyas hojas utilizan para limpiar la nalga de los bebés.

El maíz tiene otra modalidad de siembra. Esta planta algunas veces se puede cultivar en la parte plana de una purma. La purma debe tener un tiempo de tres años de su primera siembra. Para este tipo de cultivo tumban los ceticos de la purma en setiembre, luego queman y siembran en octubre y cosechan en enero. Al final, la purma es abandonada definitivamente.

El tamaño de las chacras primarias es alternado, en caso que la comunidad tenga más de una maloca. Hacen una chacra grande cada casa comunal por año. La alternación está relacionada con los gastos ceremoniales. Las malocas también presentan a su alrededor pequeñas chacras auxiliares que reproducen algunos productos de las chacras primarias. En el patio del poblado se encuentran sembrados el pihuayo, el caimito, el guabo; plantas medicinales como el piri piri, la "albahaca" *kántimañá?*, y alucinógenos como la "ayahuasca" *yáhé?*

#### 4. Cocina.

La culinaria Secoya se presenta: cocinado, asado, ahumado, diluído y en bebidas. Para todos estos procedimientos el leño para el fuego es traído por ambos sexos.

Lo cocinado puede ser femenino y masculino. Son tareas femeninas todos los alimentos que son consumidos a diario. Estos alimentos consisten en caldos espesos que contienen: carne, pescado, ají y sal; a veces se le agrega jugo de yuca y maíz molido. La ayahuasca es un cocido masculino. El hombre cocina las hojas, raíces y tallos de este alucinógeno, dando como resultado un líquido espeso y verdoso, que luego toman en una ceremonia masculina dedicada a esta bebida.

Bajo la forma de asado consumen el cazabe. Su preparación es una tarea femenina. El ahumado es por excelencia una tarea masculina. Ahuman pescado, carne y plátano. No utilizan sal, Las parrillas para ahumar son de bejucos. Estas se cuelgan a cierta distancia del fuego o de lo contrario están sostenidas por cuatro soportes que se levantan del suelo. El proceso de ahumado toma tiempo de una noche. A los pescados menuados antes de ahumarlos los envuelven con hojas de un-



gurahui. Los pescados grandes y la carne se ahuman sin envolturas.

El *yókó?* (*Paullinia yoco*), es un bejuco silvestre. De este bejuco los hombres y mujeres Secoya obtienen un estimulante, disolviendo la corteza, en agua que luego toman.

Las bebidas son variadas. Unas cumplen función profana y el masato función ceremonial. Las bebidas profanas están preparadas a base de los productos hortícolas y silvestres. Su preparación es tarea femenina. Entre estas bebidas tenemos: "bebida de pihuyo" *úñi?konó?*, "bebida de maíz con jugo de caña de azúcar" *kantú?wéa?konó?*, "bebida de ungurahui" *konsá?konó?*, y "bebida de aguaje" *na.?konó?*

El masato es una bebida ceremonial y hecha por las mujeres. La toman en la fiesta de la minga. Esta bebida la preparan con yuca dulce, como fermento echan yuca masticada y jugo de caña de azúcar. A los seis días está lista para tomar.

La transformación de la yuca origina los siguientes productos secundarios: el cazabe, agua de yuca para pasta de ají y caldo, el almidón, la fariña y el masato.

La elaboración del cazabe comienza cuando las mujeres van a la chacra cada una con su canasta. Sacan la yuca amarga y dulce, en mayor proporción la primera. Seleccionan el tallo para la siembra y botan las hojas. Al instante quitan la cáscara del tubérculo con el machete. Traen su cargamento al poblado. Al siguiente día, en un "recipiente" *tó:?* de madera cóncava y acanalada rallan la yuca. Obtienen dos tipos de residuos, un "residuo fino" *simá?sumpĩ* que cae al momento de rallar y un "residuo áspero" *awnkalá?* que se queda sobre el rallador, el último de los cuales se bota. En esta primera etapa, la masa de *simá?sumpĩ* segrega un primer jugo que se escurre y se elimina por ser venenoso. Luego de escurrido lo ponen en un canasto cubierto con hojas de plátano. Al tercer día este producto fino es sometido a la prensa tipití, extrayéndole un segundo jugo del cual se separa primero el almidón por sedimentación y después el líquido para preparar la pasta de ají y para los caldos. El *simá?sumpĩ* seco se cierne en tamices finos. Este nuevo proceso deja un producto más fino. Luego se preparan



dos fogones con dos recipientes planos, el primero con bastante fuego y el segundo con bastante carbón al rojo vivo. La medida para preparar una torta de cazabe corresponde a la mitad de una calabaza llena de harina de yuca. Se riega por ambos lados la masa seca que va tomando consistencia. Se lijan los bordes con el "lijador" *tyémpiripi* de madera en forma de rombo y va apretando la masa con otra mitad de calabaza pequeña y fina. Esta primera exposición al fuego es corta, al instante se da vuelta la otra cara, pero en el siguiente recipiente y también por escasos minutos. Al final se tiene un cazabe fino y como toque final se le baña con almidón y se le expone al sol para secarlo más. Antes de su consumo el cazabe es remojado con agua.

Del agua de la yuca obtenida mediante el tipití, se prepara la pasta de ají y el caldo de los alimentos. La pasta de ají la cocinan durante tres días. Contiene bastante ají. Al final se obtiene una masa negra y gelatinosa que llaman "ají negro" *néa?pia?* Este ají negro es utilizado para echar a los caldos y para llevar en los viajes prolongados de caza o pesca. La elaboración de la "fariña" *ánfadó?* es realizada por ambos sexos. En una primera etapa interviene la mujer. Ella trae la yuca dulce de la chacra. Quita la cáscara y la pone en una canoa llena de agua, donde la pudre por cinco días. Después la sacan y desmenuzan con las manos y cuchillos. El siguiente proceso lo efectúan los hombres. Asan la yuca desmenuzada en grandes latones y obtienen luego la fariña granulosa, torrada y blanca.

El plátano junto con la yuca y el chihuango son los productos hortícolas principales de la subsistencia secoya. El plátano lo utilizan sólo en su estado de maduración. Esencialmente como edulcorante en todas las bebidas antes mencionadas y bajo la forma de "bebida de plátano" *nonkwá?konó?* La elaboración del plátano en bebida es tarea femenina. También se le consume, asado en recipientes planos de arcilla o al carbón, y este trabajo lo realizan ambos sexos. Cuando hay excedente de la producción de plátano, los hombres lo ahuman para su conservación. Este ahumado lo consumen de acuerdo con las necesidades.

El "shihuango" *kwici?*, es una planta sembrada cuyos frutos complementan la dieta Secoya. Su prepara-

ción es tarea femenina. Este fruto lo consumen cocinado con pescado. Los días que no hay pescado, cocinan solo el fruto del shihuango desmenuzado y con ají. A este último tipo de alimento lo conocen como "caldo de shihuango" *kwíci?kwákó?*

#### 5. *Intercambio y gastos ceremoniales.*

El intercambio entre los miembros de una comunidad Secoya, está circunscrito a las comidas comunales con motivo de una gran cacería y a las bebidas que se ofrecen entre malocas. Estas bebidas son a base de los frutos estacionales silvestres y hortícolas. Estos son: el pihuayo, el aguaje, el ungurahui y el maíz. Cada familia invita estas bebidas a los demás integrantes de la comunidad. En reciprocidad las demás familias invitan otro día de igual forma. No hay intercambio generalizado de un producto por otro, debido a que esta sociedad es autosuficiente en lo que respecta a los productos hortícolas de sus extensas chacras comunales. El intercambio monetario con el "comercio blanco" lo realizan vendiendo: yuca, maíz, plátano y pieles de felinos. Invierten este dinero en la compra de telas, kerosene, utensilios de cocina, escopeta, radio y sal.

El intercambio entre comunidades se da en la fiesta de la minga con ocasión de una tarea hortícola. En esta actividad una familia es dueña de la minga. Faltando una semana para esta fiesta, los dueños de la minga preparan el masato, procuran tener cigarros y van de cacería. Los hermanos del oferente preparan más masato para ayudar con esta bebida. Invitan a los aliados de matrimonio de parte de la esposa, padres y hermanos, quienes arriban de su comunidad unos días antes. El día de la minga se da el intercambio fundamental. La relación consiste en intercambiar: masato, carne y tabaco de parte del oferente por trabajo de los demás en su chacra. Después del trabajo en la chacra, corte o siembra, todos se trasladan a la comunidad donde se lleva a cabo una fiesta con cantos y bailes. Esta fiesta se prolonga de acuerdo con la cantidad de masato preparado. Los dueños de la minga se encuentran tanto más contentos cuanto más cantidad de masato hayan invertido, ya que esto significa que la familia oferente ha dejado satisfechos a los miembros de la comunidad con la fiesta que se realizó.

## 6. *Las bases ideológicas del sistema horticultural.*

La minga, es el nexo primordial de la organización ceremonial en la horticultura Secoya. Implica una cohesión del grupo de parentesco y de los aliados de matrimonio, mediante aportes de trabajo en la chacra y de la bebida del masato. Estos aportes se plasman en un bienestar general de la comunidad, y se manifiestan con la alegría de estar de fiesta y de embriagarse con el masato. La familia en cuya chacra se efectúan los trabajos hortícolas bajo la minga, está comprometida a devolver de igual forma el mismo tipo de ayuda en una próxima minga de otro miembro del poblado.

La fiesta con motivo de los trabajos hortícolas representa en la cosmogonía de este grupo el triunfo del bien sobre el mal. La desaparición de una primera época mala y el surgimiento de una segunda época buena. En la mitología mencionan que cuando la "luna" *ñañi?* —el bien— hizo una chacra nueva y luego invitó a tomar a toda su familia, entonces el "trueno" *móhú?* —el mal— se puso competitivo queriendo ser igual que la luna. A causa de esto, la luna castigó a todos y creó una segunda humanidad de la cual son parte los Secoya actuales. Así, con la fiesta de la minga durante la labor hortícola se rememora este acto del padre creador. De igual manera ellos toman y están alegres porque así lo hizo primero la luna en una época pasada.

La horticultura Secoya funciona en relación directa con la luna. Este astro es la señal para las demás características que marcan períodos de esta actividad. Un ciclo del sistema comprende cinco lunas y sus reuniones para tomar masato.

La agricultura de corte y quema, practicada por los Secoya, es una manera como ellos controlan la naturaleza. Ellos saben que al hacer cultivos intensivos en un mismo lugar, la fauna escaseará y el leño se conseguirá lejos. De igual manera, si se vuelve a sembrar en el mismo sitio los productos hortícolas ya no producen igual que la primera vez. Antes de ocasionar este desajuste ecológico, se ven en la necesidad de buscar nuevos sitios en la foresta primaria.

## B I B L I O G R A F I A

- CASANOVA VELASQUEZ, Jorge, 1976, Secoya: un pueblo desconocido (primera descripción monográfica de la sociedad y de la cultura secoya), Lima.
- CHANTRE Y HERRERA, P. José, 1901, Historia de las misiones de la compañía de Jesús en el Marañón español, Madrid.
- MASON, J. Alden, 1950, The Languages of South American Indians. Handbook of South American Indians, vol. 6, pp. 157-317. Smithsonian Institution. Washington, D.C.
- VELASCO, Juan de, 1946, Historia del Reino de Quito en la América Meridional, tomo III y parte III, Quito.
- VILLAREJO, Avencio O.S.A., La selva y el hombre, Lima.
- TESSMAN, Günter, 1930, Die Indianer Nordost-Perus, Hamburg.





## EL HOMBRE EN EL YOGA

## I

Dos son las principales escuelas del Yoga, El Raja Yoga y el Hatha Yoga.

*Obras básicas del Raja Yoga.*

La obra básica del Raja Yoga son los *Yogasutras* de Patanjali, que de acuerdo con la opinión más generalizada vivió entre los años 300 y 500 d.C. Los principales comentarios de los *Yogasutra* son el de Vyasa (*Yogabhasya*), que debe ser situado entre los años 650 y 850 d. C., el de Bhoja (*Rajamartanda*) de mediados del siglo XI y el de Ramananda Sarasvati (*Maniprabha*) de alrededor del año 1600. El comentario de Vyasa tiene a su vez dos excelentes subcomentarios: el de Váchaspatimishra (*Tattvavaisharadī*) de alrededor del año 850, y el de Vijnānabhikshu (*Yogavārttika*) de mediados del siglo XVI. Vijnānabhikshu escribió un útil tratado sobre el Yoga, el *Yogasārasamgraha*.

*Patañjali*

Patañjali no fue el inventor del Yoga. Este existía desde muchos antes de él. Es así que las prácticas yóguicas son mencionadas en las Upanishads de antes del inicio de la era cristiana y en el *Mahābhārata* de alrededor del comienzo de dicha era. Patañjali se limitó a sistematizar esas prácticas. Patañjali no fue tampoco el primer autor que escribió sobre el Yoga. Existieron otros antes que él y él incluso utilizó sus obras en la composición de

su tratado. Pero, como ocurre con frecuencia, el tratado de Patañjali se convirtió en la obra clásica del Yoga e hizo olvidar a los otros. Tal vez la excelencia del libro de Patañjali explica esto.

### *Los Yogasútras*

Los *Yogasútras* de Patañjali son una de las obras más valiosas y representativas del genio filosófico de la India. En más o menos 200 aforismos de unas cuantas palabras el Maestro describe el método que lleva al trance y analiza el proceso del trance. Contienen descripciones y análisis magistrales. Revelan un gran conocimiento de los fenómenos descritos o analizados, extraordinaria perspicacia, sutileza y objetividad, y una asombrosa capacidad para encerrar en los estrechos límites de un breve aforismo fenómenos complejos y recónditos.

### *Obras básicas del Hatha Yoga.*

El Hatha Yoga tiene varias obras básicas. Mencionemos primeramente el *Gorakshashataka* atribuido a Gorakshanátha: Gorakshanátha fue un yoguín famoso de principios del siglo XIII y el personaje más importante de la vida espiritual de la India, después de Shankara, según el autorizado juicio de Hajariprasad Dvivedi, p. 106. Fue él quien fundó la secta de los Kánphata Yogis, que aún existe, y la tradición le atribuye la creación del Hatha Yoga. Con toda probabilidad Gorakshanátha al igual que Patañjali, solo fue un sistematizador de prácticas hathayogúicas ya existentes. Además del *Gorakshashataka* se le atribuye a Gorakshanatha otra obra, el *Hatha Yoga*, que no ha sido encontrada. Otras obras básicas del Hatha Yoga son el *Hathayogapradípiká* de Svátmaráma el *Gherandasamhitá* y el *Shivasamhita*, que deben ser colocadas después del siglo XVI.

Las obras, que acabamos de mencionar, son imprescindibles para el conocimiento del Hatha Yoga, pero ninguna de ellas posee el valor del tratado de Patañjali y en ellas se hace ya evidente la decadencia que, desde algunos siglos atrás, se había iniciado en la cultura india.

### *Diferencias entre el Rája Yoga y el Hatha Yoga*

El Hatha Yoga tiene numerosos puntos de contacto

con el Rája Yoga, pues utiliza muchas de sus enseñanzas, pero las diferencias entre uno y otro Yoga son también notorias.

(a) El Yoga de Patañjali se preocupa más por el aspecto mental del método yóguico, tratando preferentemente de la concentración de la mente; el Hatha Yoga se preocupa más por el aspecto corporal del método, como por ejemplo de las prácticas de limpieza personal, de la forma de sentarse para llevar a cabo la meditación, de los ejercicios respiratorios, etc. El Hatha Yoga amplía exageradamente una serie de preceptos de Patañjali. Así, por ejemplo, Patañjali se limita a decir que la postura que debe adoptarse para la meditación debe ser cómoda y firme; el Hatha Yoga describirá múltiples posturas, la mayoría de las cuales son inadecuadas para meditar, a causa de su carácter acrobático, que les quita la firmeza que se requiere.

(b) El Hatha Yoga da la impresión, que de ninguna manera da el Rája Yoga, de ser un sistema de profilaxis y terapéutica médica, destinado a mantener el cuerpo en buen estado de salud y a curar todo tipo de enfermedades. En la India el aspecto profiláctico y el terapéutico del Hatha Yoga está, con todo, al servicio del trance, destinado a facilitar su consecución. Pero en Occidente el Hatha Yoga importado ha sufrido una transformación muy honda. El trance ya no interesa y las prácticas athayóguicas, reducidas a las posturas y a los ejercicios respiratorios, se presentan como un sistema médico y, lo que nunca pensaron ser en la India, como un sistema de gimnasia, cuya finalidad es el desarrollo armónico y fuerte del cuerpo. El Yoga se ha "desacralizado".

(c) Tanto el Rája Yoga como el Hatha Yoga están ligados a la magia, entendiendo por magia la atribución de determinados efectos a determinados actos al margen de las leyes normales de causalidad. La magia está presente en los *Yogasútras* de Patañjali. Baste señalar que su Tercer libro tiene por título *Vibhútípada*, 'Poderes sobrenaturales', y que de los 55 sofismas que lo componen 30 están dedicados a esos poderes y a la forma de obtenerlos. Desde luego que estos poderes no constituyen lo esencial del Yoga de Patañjali, que aspira, como meta suprema, a aislar el espíritu de la materia. En el Hatha Yoga la magia ha adquirido una presencia desme-



surada, lo ha invadido todo. Ha conservado los elementos mágicos del Yoga de Patañjali y le ha agregado otros. Es así que toda postura (*ásana*), que el yoguín puede adoptar para sus prácticas yóguicas, y todo ejercicio respiratorio tienen efectos mágicos, actúan al igual que cualquier amuleto, hechizo o filtro de amor. El límite entre un libro de Hatha Yoga y un libro de magia pura y simple es difícil de trazar.

(d) Otra diferencia sustancial entre el Yoga de Patañjali y el Hatha Yoga radica en las diferentes concepciones filosóficas en que uno y otro se fundamentan. El Yoga de Patañjali tiene su base filosófica en el sistema ortodoxo Samkhya y, de acuerdo con este sistema, lo que pretende conseguir en el trance es el aislamiento (*kaivalya*) del espíritu (*purusha*) frente a la materia (*prakriti*). El Hatha Yoga, por su parte, se fundamenta en las doctrinas del Vedánte y del Tantrismo. De acuerdo con estas doctrinas de la finalidad del trance en el Hatha Yoga es alcanzar la identificación del principio espiritual individual (*átman*) con el principio espiritual universal (*brahman*). Para el Yoga de Patañjali, el término yoga significa 'separación'; para el Hatha Yoga significa 'unión'.

### *El Samkhya, fundamento filosófico del Yoga de Patañjali*

El sistema filosófico ortodoxo Samkhya constituye, como dijimos, la base filosófica del Yoga de Patañjali.

(a) De acuerdo con el Samkhya y el Yoga existe una materia primera, *prakriti* de la que se origina toda la realidad material. Frente a la *prakriti* está el espíritu, *purusha*, aunque en realidad deberíamos decir los *purushas*, ya que el Samkhya sostiene la existencia de una multitud infinita de espíritus. El espíritu es lo Absoluto, está dotado de las características que el pensamiento filosófico de la India atribuye usualmente a lo Absoluto. La materia y el espíritu tienen naturaleza absolutamente diferentes: la materia es la causa primera; el espíritu no es ni causa ni efecto; la materia es activa, el espíritu es inactivo; la materia está en constante mutación; el espíritu es inmutable; la materia es el objeto del conocimiento, el espíritu es el sujeto del conocimiento. El espíritu, cuando está encarnado en un individuo entra en

contacto con el mundo material exterior a través de la mente y de sus funciones o procesos.

En el estado normal del individuo existe una identificación entre el espíritu individual encarnado y los procesos mentales: por un lado, el espíritu aparece como si fuera los procesos mentales, se presenta bajo la forma de ellos; por otro lado, él mismo se identifica con dichos procesos, se cree ellos.

Mientras subsiste esa falsa identificación el espíritu es presa del error, de la ignorancia. Consecuencias de esa identificación y del error que ella comporta serán el sufrimiento y la realización de aquellas acciones que tengan como resultado o fruto mantener el espíritu encadenado a la materia. Una manifestación de ese encadenamiento a la materia serán las sucesivas reencarnaciones a que el espíritu se verá sometido.

Para liberarse del sufrimiento y de las reencarnaciones el espíritu debe "des-identificarse" de los procesos mentales, desenmarañarse de ellos, volver a su prístina y esencial pureza, aislarse de la materia y de todas sus manifestaciones, entre las cuales están, como dijimos, la mente y sus funciones. Su meta debe ser el *kaivalya* o aislamiento. El aislamiento solo puede producirse mediante la práctica del Yoga, al cual luego nos referiremos.

(b) El samkhya es un sistema ateo. No postula la existencia de un dios, creador y regente del mundo. La materia y el espíritu le bastan para explicar la creación: la materia, que es de por sí inerte, se anima, por decirlo así, con la simple proximidad del espíritu y sin intervención de éste, y de esta manera se inicia la evolución, que lleva a la creación de la realidad sensible.

Patañjali se aparta en este punto, en algo, de las doctrinas del Samkhya. Admite en efecto la existencia de un Señor, Ishvara. Pero todos los críticos están de acuerdo en que la posición del Señor en el sistema de Patañjali es enteramente secundaria. La única función de este Señor es servir de objeto a la devoción y meditación del *yoguin*, las cuales tienen por finalidad facilitar el desapego a todo y la concentración de la mente. Pero la devoción al Señor y la meditación en él no son indispensables y el *yoguin*, puede prescindir de ellas. Además, de ningún modo la unión con el Señor es la meta de Yoga,

sino el aislamiento del espíritu ya mencionado. Si se acepta que un Señor así concebido, con las funciones reducidas que Patañjali le atribuye, puede ser considerado como dios, entonces el Yoga es teísta; en caso contrario es, como el Samkhya, ateo.

(c) El Samkhya comparte la concepción del destino del hombre después de la muerte propia de la cultura de la India y que difiere de la concepción occidental. El aniquilamiento después de la muerte constituye el peligro a que se ve expuesto el hombre occidental. Su salvación radica en la concepción de un principio espiritual, el alma, existente en el individuo, inmortal e imperecedero. Si no se acepta la existencia de ese principio espiritual, el hombre después de la muerte, es solo cenizas. El ansia de inmortalidad caracteriza así a la cultura de Occidente. El problema para el hombre indio es totalmente diferente. El individuo no se ve enfrentado al peligro del aniquilamiento después de la muerte, antes bien se ve condenado a una existencia eterna y dolorosa, encadenado como está al ciclo de las reencarnaciones, el cual se desarrolla en el plano de esta realidad contingente, dominio del sufrimiento y de la muerte. Para el hombre indio el problema radica en liberarse de esa cadena de existencias, en escapar de esta realidad. El ansia de liberación caracteriza así a la cultura de la India. Para poder liberarse y escapar a esta realidad, el hombre indio concibe lo Absoluto totalmente al margen de ella y al cual él puede llegar. Ese Absoluto permite la salida (*nissaranam*) como dice Buda. Ese Absoluto será Brahman en las Upanishads y en el Vedánta, el *nirvana* en el Budismo, el *purusha* o espíritu establecido en si mismo en el Samkhya y en el Yoga que comparte sus doctrinas.

### *El trance como medio de escapar a esta realidad y alcanzar lo Absoluto*

Durante esta vida es únicamente en el trance que se puede salir del ámbito de esta realidad contingente y entrar en el dominio de lo Absoluto trascendente. Y asimismo es únicamente mediante las prácticas yóguicas que se puede producir el trance. El Yoga es el método o técnica del trance en la India. Y de ahí la primerísima importancia que el Yoga tiene en la cultura india, dado el rol preponderante que el trance tiene en sus doc-



trinas filosóficas y religiosas como el medio más adecuado o único para llegar al conocimiento de la Verdad.

### *El trance yóguico*

El trance yóguico, que consideramos semejante o idéntico al trance de cualquier mística, consiste fundamentalmente en la represión total y absoluta de los procesos o funciones mentales. Esta es la meta suprema del Yoga: *yogash cittavrttinnirodhah* (Yoga sūtra I, 2). En ella el 'veedor', es decir el espíritu, se establece en su verdadera y auténtica naturaleza: *tada drastuh svarūps'-vasthanam* (Yogasūtra I, 3). Es el aislamiento, el *kaivalya*.

### *El método para producirlo*

En el libro primero *sūtra* 12 Patañjali señala los dos medios para producir el trance, es decir la represión de los procesos mentales: el desapego (*vairagya*) y la estabilidad de la mente (*abhyāsa*). El desapego consiste en la eliminación del deseo y la aversión, en la actitud de indiferencia frente a todo. La estabilidad de la mente, en el plano emocional, consiste en la serenidad de la mente, en la disminución, en volumen e intensidad, de la vida de los sentimientos. En el plano intelectual consiste en la concentración intensa y prolongada de la mente en alguna entidad, en fijar la atención en esa entidad y no permitir que la mente se aparte de ella. Es el *samādhi*, al cual luego nos referiremos más en detalle.

La serenidad, la concentración y el desapego se ayudan y fortalecen mutuamente. La serenidad y la actitud de desapego son necesarias e incluso imprescindibles para que pueda producirse la concentración de la mente. Conseguir la concentración será sumamente difícil e incluso imposible para un hombre lleno de inquietudes y agitaciones, de odio, de codicia, de deseo sexual. Pero de los medios igualmente necesarios que Patañjali señala para alcanzar el trance, es la concentración de la mente en una sola entidad, la que en forma directa e inmediata lo producirá.

En el libro segundo *sútras* 29 - 55 y primeros *sútras* del libro tercero, Patañjali amplía las indicaciones respecto al método que ha dado en el libro primero. Es el método de los ocho miembros. Ellos son:



1. Los *yama* o abstinencias que son: no hacer daño, decir la verdad, no robar, castidad y renunciamiento.

2. Los *niyama* u obligaciones que son: la limpieza corporal, la satisfacción, las penitencias o ascetismo, el estudio y la devoción al Señor. El estudio comprende, según el comentador Vyása, la repetición de la sílaba sagrada OM y la lectura de libros piadosos. La devoción al Señor consistirá en centrar la vida, emociones y pensamientos en el Señor, olvidándose de todo lo que no sea él, y si se quiere, en hacerlo objeto de la concentración de la mente con preferencia a cualquier otro objeto.

Debemos hacer notar que las normas, que constituyen las abstinencias y obligaciones antes señaladas, son únicamente medios para producir en el yoguín la actitud de desapego necesaria para la obtención del trance. No son recomendadas por su valor moral intrínseco, ya que para el Yoga la moral no es un fin en sí, sino un medio más al servicio del trance. El Yoga está al margen de lo bueno y de lo malo, puede ser calificado de amoral.

3. Los *ásanas* o posturas que es lo más conocido del yoga anémico que Occidente ha importado de la India.

4. El *pránayama* o control de la respiración, mediante el cual el yoguín regula la cantidad de aire que ingresa a sus pulmones y por consiguiente la oxigenación de la sangre y del cerebro. La menor oxigenación del cerebro traerá consigo un debilitamiento de la conciencia.

5. El *pratyáhára* o control de los sentidos, en virtud del cual los sentidos se separan, se alejan de sus respectivos objetos, no entran más en contacto con ellos. Es una consecuencia de la concentración de la mente.

6. La *dhárana* o fijamiento de la atención que consiste en fijar la mente en un solo y único punto: un punto del cuerpo, algún objeto luminoso, la imagen de Dios, un símbolo religioso.

7. El *dhyána* o meditación, en virtud de la cual el yoguín solo permite que crucen por su mente ideas que se relacionan con la entidad en que su atención se ha fijado.

8. El *samádhi*, que se diferencia de los dos anterior-

res solo en intensidad y profundidad. Es un acto de atención exacerbado. La mente "se absorbe" en el objeto en que se ha fijado. El objeto llena toda la conciencia. Una sola idea reina en ella, aquella que corresponde a dicho objeto. Este proceso se va realizando gradualmente, haciendo cada vez más intenso y profundo el grado de la concentración. En virtud del "mono-idealismo", que la concentración trae consigo, las funciones de la mente cesan, no se dan ni ideas ni raciocinios ni sentimientos ni voliciones ni recuerdos; los sentidos dejan de actuar y los olores, los sudores, los sabores, las formas desaparecen, el mundo externo deja de afectar al yoguín, no llega a él, ha sido eliminado; él mismo deja de percibirse, de sentirse, de vivirse; el yoguín está completamente calmo, sereno, inalterable, sólo frente al objeto que brilla ante él con una presencia extraordinaria. Un instante más y el mismo objeto desaparece y el yoguín se sume en un estado de vaciedad y aislamiento total y absoluto. Está en *samádhi*, ha entrado en trance.

### *Interpretación de lo que sucede en el trance*

Si hasta este momento nos encontramos en el plano de la experiencia, lo que sucede en el trance es ya objeto de especulación y escapa a la constatación y a la prueba. El estudio científico del Yoga tropieza aquí con un límite que no le es posible franquear. Para el Samkhya Yoga en él tiene lugar el aislamiento del espíritu, en sí mismo, al margen de la materia. Para el Vedánta en el trance se realiza la reedificación, la re-unión del espíritu individual con el espíritu universal. Para las corrientes devocionales (*bhakti*) el trance produce la unión amorosa del alma con Dios.

### *Fenómenos fisiológicos que acompañan al trance*

El trance trae consigo una serie de fenómenos de carácter fisiológico. Puede llevar al yoguín a un estado letárgico, cataleptico, comático, cercano a la extinción, en que se reducen al mínimo las manifestaciones de la vida, como la circulación sanguínea, la respiración, la sensibilidad, etc. Son fenómenos que también ocurren con los místicos de otras culturas. Este estado, que se produce en el yoguín durante el trance, ha sido comparado con la hibernación de ciertos animales. Braid ya en 1580, en

un pequeño tratado sobre la Hivernación humana (*Human invernation*) señaló la similitud. Evans Wentz (*Tibetan Yoga* p. 27) y Mircea Eliade (*Yoga* p. 61) también se refieren a ella. Es este estado letárgico, cataléptico, comático cercano a la extinción, como dijimos, voluntariamente producido en sí por el *yoguin*, lo que permite a algunos de ellos permanecer enterrados durante muchas horas y días con un reducido volumen de aire.

### Haridas

Es la famosa historia del yoguin Haridas que vivió a mediados del siglo pasado. Dasgupta, el autor de la *Historia de la Filosofía de la India* (en cinco volúmenes), lo llama el Santa Haridas en su obra sobre Misticismo Hindú (*Hindu Mysticism* p. 75). Durante una de sus pruebas en la corte del Mahárāja Ranjit Singh del Punjab, Haridas permaneció enterrado durante cuarenta días, al término de los cuales fue reanimado por sus discípulos mediante una serie de operaciones, como aplicación de compresas calientes, frotaciones, etc. El experimento fue cuidadosamente vigilado por soldados y no afectó en nada la salud y el vigor de Haridas, ya que pocos días después se escapaba con una de las mujeres del harem del propio Mahárāja (Hauer, *Der Yoga* p. 272).

### El hombre yóguico

El individuo yóguico encarna en sí algunos de los rasgos y anhelos más caracterizados de la cultura de la India. De ahí la necesidad de un estudio cabal del mismo para una mejor comprensión de esa cultura.

(a) El yoguin es un místico. Las doctrinas a que se adhiere contienen los elementos esenciales de las principales manifestaciones de la mística universal. Cree, en efecto, que en el trance se da una experiencia trascendente, que será, según la escuela filosófica o tendencia religiosa a que pertenezca, el aislamiento del espíritu, la identificación del *Atman* con *Brahman*, la unión del alma con Dios. Para poder hacerse apto para la consecución del trance debe seguir un género de vida peculiar, caracterizado por el ascetismo y las prácticas de automortificación y por una actitud de desapego y carencia de deseo frente a todo. Y el medio que, directa e inmediatamente, le producirá el trance será el medio clásico de



toda mística: la concentración de la mente en un determinado objeto, sea éste una cosa material o un producto de la mente o un sentimiento. No se debe perder de vista este primer rasgo del *yoguin*, especialmente cuando para practicarlo o para ensalzarlo, se establecen comparaciones entre la cultura de la India y las culturas de occidente. El *yoguin* debe ser comparado con aquellos individuos de la cultura de Occidente, los místicos, que siguen su mismo estilo de vida. Ostenta las mismas cualidades y los mismos defectos que ellos, lo acechan los mismos peligros y como ellos tiene un fundamento inmovible que es la fé en los principios que rigen su vida.

(b) El hombre yóguico tiene la concepción negativa de la vida, característica por lo demás de la mayoría de las doctrinas filosóficas de la India. Ya desde las más antiguas *Upanishads* se ha tomado conciencia de lo dolorosa que es la vida. El dolor, que la existencia humana comporta, se multiplica al infinito debido a las reiteradas reencarnaciones, a que está sometido el hombre, dominadas todas ellas por el signo del sufrimiento. La *Brihadáranyaka-upanishad* había dicho (3.4.2) que todo lo que es diferente del *Atman* es dolor: *ato' nyad artam*. De acuerdo con el Budismo, tres son las características de todo: la impermanencia (*anicca*), el dolor (*dukkha*) y la insustancialidad (*anattan*). Y Patañjali (II, 15) se expresará varios siglos más tarde de manera similar, en el estilo conciso de los *sútras*, diciendo: *duhkham eva sarvom vivekinah*: 'todo es dolor para el sabio'.

(c) Dentro de esta concepción sombría todo lo humano o que está relacionado con el hombre pierde valor. Más aún: se convierte en algo perjudicial y dañino. Los sentimientos como el afecto, el cariño, el amor, el apego, la afición; los logros de la cultura como la belleza, el arte, la literatura; la investigación científica, la desinteresada reflexión filosófica, cualquier forma del pensamiento discursivo encadenan al hombre a este mundo o a sus manifestaciones, lo alejan de lo trascendente, impiden que escape de esta realidad. Por eso el *yoguin* debe abandonar todo. Mientras más desarraigado y desvinculado está de todo, más cercano estará de la realización de sus anhelos. La *Brihadáranyaka-upanishad* nos habla de aquellos brahmanes que renunciando al deseo de tener hijos, de acumular riquezas, de procurarse otros mundos, llevaban una vida errante (44,22) y mendicante,



cultivando “*la pobreza de espíritu propia de los niños*” (3.5,1). Y las páginas del Canon Pali no se cansan en describir aquellos *bhikkus* seguidores de Buda, que habían renunciado a todo para seguir al Maestro y realizar sus enseñanzas, la conquista de lo Absoluto. Y aún hoy día no es raro encontrar en la India a *yoguins*, que se han despojado de todo bien, han apagado en sí toda vida emocional, han dejado de lado toda actividad intelectual, y viven retirados en algún lugar solitario del Himalaya.

(d) Es indudable que estas aspiraciones y esta forma de vida llevan necesariamente al empobrecimiento, al vaciamiento de la personalidad. No puede esperarse de ellas un enriquecimiento y un refinamiento de los sentimientos, una ampliación de los límites intelectuales del individuo. Por eso el Yoga, como toda mística, no puede servir de fundamento a un humanismo, entendiendo por tal la voluntad de llevar a sus límites extremos la personalidad humana, enriqueciéndola sin cesar con nuevas ideas, enriqueciéndola sin cesar con nuevas experiencias vitales.

(c) El proceso que conduce al trance y el mismo trance, que constituyen la meta suprema del yoga y su característica esencial, ostentan el mismo empobrecimiento, el mismo vaciamiento de la conciencia. Como ya lo dijimos, una vez que el *yoguin* fijó su mente en el objeto de su meditación, los procesos mentales se irán extinguendo uno por uno paulatinamente; los juicios, los recuerdos, las fantasías, las asociaciones de ideas, los deseos, etc., irán desapareciendo, uno tras otro, poco a poco, conjuntamente con los concomitantes emocionales que usualmente comportan, hasta que la mente se inmovilice en una quietud y apatía absolutas, totalmente vacía, despojada de todo contenido. Este es el ideal del Yoga. Swami Siddheswarananda dice: “*La más grande posibilidad del ser humano es imponer silencio a su mente, por el aniquilamiento de los vrittis* (es decir: de los procesos mentales)”. (*El Raja Yoga de San Juan de la Cruz* p. 16). Es curioso observar como esta concepción india, que pone como el *non plus ultra* de las aspiraciones humanas la cesación de las funciones mentales el ‘*cesó todo*’ de San Juan de la Cruz, contrasta con la concepción occidental, para la cual la superioridad de la especie humana frente a las demás especies está constituida por el ejercicio más

amplio de las dos principales funciones de la mente: la voluntad y el pensamiento.

*Compensación que el Yoga ofrece por los sacrificios que exige*

Veamos en qué forma compensa el Yoga el empobrecimiento a que somete a sus adeptos.

(a) No debe pensarse que gracias al Yoga la vida inconsciente se reintegra en la personalidad, de la manera como el arte moderno lleva al plano de la figuración artística los contenidos del inconsciente o a la manera cómo el Sicoanálisis torna conscientes dichos contenidos. Para el Yoga la misma condena pesa sobre la vida inconsciente como sobre la vida consciente. Para el Yoga cada vivencia, cada acción deja un residuo, un *samskára*, en el individuo, en su inconsciente digamos, aunque la llamada teoría del inconsciente en la psicología india dista mucho, nos parece, de la teoría del inconsciente en la psicología occidental. Estos residuos son potencialidades que deben actuarse en esta vida o en otra, y son por lo tanto los factores directamente responsables de las reencarnaciones. El *yoguín* debe evitar, mediante la conducta yóguica que sigue, que nuevos residuos vengán a agregarse a los que ya existen en su inconsciente, haciendo más gruesa la cadena que lo liga al ciclo de las reencarnaciones; y debe también destruir, especialmente mediante el ascetismo, aquellos residuos que ya existen en él.

(b) Tampoco debe pensarse que con el Yoga se conquista la libertad. El Yoga pretende alcanzar para sus adeptos aquello que designan los términos sanskritos *mukti*, *vimukti*, *moksa*, *vimoksa* que se traduce ordinariamente por 'liberación. Pero esta liberación nada tiene que ver con la libertad. La libertad supone el ejercicio de la voluntad que se afirma y elige aquello que mejor le parezca o que gratuitamente desee. La liberación comporta el aniquilamiento de la voluntad, tan nefasta como la razón para los fines del Yoga. Y, en todo caso, esa libertad sería una libertad muy peculiar y de contenido negativo, ya que su esencia es la supresión del individuo —como si habláramos de la libertad, frente a las pasiones, de las plantas, del cielo azul y de la piedra.

(c) La compensación, que el Yoga verdaderamente ofrece por los sacrificios que exige, es doble. Una es de carácter mágico: los poderes sobrenaturales que el yoguín alcanza con sus prácticas, como las facultades de tornarse invisible, de aumentar o reducir el tamaño del cuerpo, de alcanzar la luna con la mano, de levitarse, de trasladarse a gran distancia en el lapso de segundos, etc. Se trata, desde luego, de auto-sugestiones, alucinaciones o fantasías y, en muchos casos, de sensaciones realmente vividas por el yoguín e interpretadas por él en un nivel sobrenatural. Todas las místicas conocen este fenómeno. La otra compensación es de carácter metafísico: la realización de lo Absoluto. En el trance el espíritu del yoguín se libera de lo contingente, que lo tenía aprisionado, y reaparece bajo su verdadera y auténtica naturaleza. Es una compensación de la misma índole que aquellas que otras místicas y religiones proponen a sus creyentes, y como éstas, según ya lo expresamos, al margen de la constatación y de la prueba.

### *La concepción del hombre según el Yoga*

Después de las consideraciones que anteceden podemos concluir señalando la concepción básica que el Yoga tiene del hombre. Se trata de una concepción religiosa, que pone el centro del ser humano no en este mundo sino en otra esfera de existencia.

Para el Yoga el *yo* del hombre —tomando el término *yo* en su sentido más amplio— tiene dos aspectos bien definidos: el *yo* empírico, constituido por el cuerpo, la vida emocional y la vida mental, y, detrás de él por decirlo así, el *yo* trascendente, constituido por el *purusha* o espíritu, es decir, por lo Absoluto. El *yo* empírico es algo negativo, un obstáculo para el espíritu en su búsqueda de su verdadera naturaleza. Debe pues ser eliminado, destruido. Está ahí para eso. Y una vez que el *yo* empírico sea destruido, el espíritu habrá alcanzado el aislamiento, se habrá establecido en sí mismo —masa compacta de conciencia pura, sin ningún objeto en qué proyectarse, sin que exista para él nada externo o interno que pueda perturbarlo, sin límites en el espacio y en el tiempo—, y se habrá hundido lentamente en aquella calma profunda que, con noble e indiferente grandeza, se refleja en los rostros del Buda de Sarnarth o del Vishnu de las grutas de Elefanta.



## OBRAS CITADAS \*

- S. Dasgupta, *Hindu Mysticism*, New York, 1959. (Ungar).
- C. Dragonetti, *El método yóguico*, Buenos Aires, 1972, (Universidad de Buenos Aires).
- M. Eliade, *Yoga, immortality and Freedom*, London, 1958. (Pantheon Books).
- Tibetan Yoga and Secret Doctrines*, ed. W. Y. Evans - Wentz, London, 1967. (Oxford University).
- Hajariprasad Drivedi, *Náth sampradáy*, Varanasi s. f. (Naivedya Niketan).
- J. W. Hauer, *Der Yoga*, Stuttgart, 1958. (Kohlhammer).
- Swami Sddheswarananda, *El Raja Yoga de San Juan de la Cruz*, México, 1959. (Orion).

---

\* Ver además las Bibliografías contenidas en *El método yóguico* por Carmen Dragonetti y en *Los Yoga-sútras de Patañjali* por Fernando Tola y Carmen Dragonetti, Barcelona, 1973. (Barral).





## NOCIONES SOBRE EL CONOCIMIENTO EN EL YOGA

Hemos escogido el Yoga como materia de nuestro trabajo para mostrar que no sólo es un *darsána*<sup>1</sup> de facciones puramente místicas, sino que contiene también perfiles interesantes cultivados, con rigor, desde hace muchos siglos por el pensamiento del hombre.

El Yoga es un *darsána* de relieve trasluciente debido a su notoria influencia sobre las otras perspectivas del pensamiento indio, las cuales han asimilado de éste, principalmente, su doctrina de la concentración.

Los *darsánas* son visiones integrales acerca de lo Real;<sup>2</sup> por lo cual no es difícil encontrar en ellos nociones precisas de metafísica, psicología, teoría del conocimiento, cosmología, etc., todas las cuales conforman una totalidad. Este carácter totalista es una de las notas configurativas del quehacer especulativo indio. Es, precisamente, por esta característica que no resulta fácil la tarea de desglosar las nociones acerca de la Teoría del Conocimiento que integran el Yoga, y, por consiguiente, evitar las filtraciones de conceptos ajenos a esta materia es, casi siempre, ineludible.

De acuerdo con el pensamiento indio, en el conocimiento podemos distinguir cuatro factores: el sujeto (*pra-*

<sup>1</sup> *Darsana*: 'punto de vista coherente acerca de lo Real'.

<sup>2</sup> Real: esto es lo únicamente verdadero en el contexto especulativo indio. Todo lo demás se da solamente en el nivel existencial.

*matr*), el objeto (*prameya*), el estado resultante de la cognición (*pramiti*) y los medios de conocimiento (*pramana*). Nuestro estudio está directamente relacionado con *pramana* (medios de conocimiento) debido a que una de las grandes preocupaciones del indio ha sido indagar por qué medios se obtiene el conocimiento correcto. Para el Yoga el conocimiento correcto se obtiene por la percepción (*pratyaksa*), por la inferencia (*anumana*) y por el testimonio (*agama*).<sup>3</sup> Esto no significa que el Yoga desestime completamente los otros medios de conocimiento, a saber: la comparación (*upamana*), la suposición (*arthapatti*) y la inexistencia (*abhava*); pues se podría argumentar que su concepción, como lo hace la del Samkhya, considera que estos pueden ser reducidos a aquellos.<sup>4</sup>

El primer medio de conocimiento aceptado por el Yoga es la percepción (*pratyaksa*). Este es de carácter imprescindible ya que sustenta la existencia de los demás. Esto significa que sin la percepción no podrían ser posibles los otros medios de conocimiento.

La percepción es definida como aquella actividad (*vrtti*) de la mente (*citta*) al ser afectada por un objeto. Para que se de la percepción es necesario el contacto de los sentidos<sup>5</sup> con algún objeto, tal contacto es la causa para que se generen modificaciones en la mente. Según el Yoga, la mente, al ser afectada a través de los sentidos, adopta la forma (*rupa*) del objeto y de este modo se identifica con él. En el lenguaje de los *Yoga sutras* se dice: "un objeto es conocido o no conocido según afecte o no a la mente"<sup>6</sup>. Algunos comentaristas expresan que la mente es como "coloreada" por el objeto conocido para indicar que la mente adopta la forma y el color de las cosas que se perciben.

<sup>3</sup> Ver: *Yoga sutras* I, 7.

<sup>4</sup> Las nociones del Samkhya y del Yoga pueden constituirse en una unidad estructural, por eso no es extraño que el último utilice algunos conceptos del primero para fundamentar su concepción.

<sup>5</sup> Los *darsanas* aceptan los cinco sentidos tradicionales (*jñānaindriyas*) y un sentido interior llamado *manas* (mente) que actúa como una especie de *sensorium commune*.

<sup>6</sup> *Yoga sūtras* IV, 17.

Si este es el proceso que se realiza cada vez que se produce una percepción; quiere decir que la mente, a causa de nuestras actividades cognoscitivas en el mundo, continuamente estará asumiendo diversidad de formas, lo cual nos conduce a la afirmación de que la mente se encuentra en un flujo ininterrumpido de modificaciones.<sup>7</sup>

Hasta aquí podría parecer que la mente al adoptar la forma de los objetos sería también consciente de las percepciones. Sin embargo esto no es así. Para el Yoga la mente es una especie de sustancia sutil, de naturaleza material; tal condición le vendría del hecho de ser un producto derivado de *Prakrti* (Sustancia energética primigenia),<sup>8</sup> o sea aquello de lo cual ha evolucionado el universo. Todo esto significa que la mente no es consciente en sí misma. Su condición sería como la de cualquier objeto derivado de *Prakrti*, entidad no consciente, la de servir a algo superior.

Los *Yoga sutras* tienen una concepción muy especial de la mente. En los textos aparece: "puesto que la mente es un objeto no es luminosa por sí misma".<sup>9</sup> Esto significa que ella es considerada como un objeto de donde se sigue, nuevamente, que no es la entidad que nos permite darnos cuenta de nuestras percepciones. Para el Yoga esta función le corresponde a *Purusa* porque él "tiene luz propia", por eso se dice que es luminoso por sí mismo. En realidad él es el único conocedor.

Debido a nuestra condición de *avidya* (ilusoriedad) *Purusa* no puede conocer el mundo directamente. La forma como lo hace es a través de la reflexión de *buddhi* (luz reflejada). En otros términos, *Buddhi* refleja al *Purusa* la cognición que se ha producido en *manas* a causa del contacto entre los sentidos y el objeto. Sin este proceso no puede haber conocimiento alguno del objeto.

Algunas veces para explicar el conocimiento proveniente de la percepción se prescinde de *Purusa* y se apela

<sup>7</sup> En este contexto hemos preferido utilizar el término 'modificaciones' para referirnos a *vrtti*.

<sup>8</sup> *Prakrti* es uno de los principios de la dualidad que postula el Samkhya-Yoga. El otro es *Purusa*, el cual representa la Conciencia.

<sup>9</sup> *Yoga sutras* IV, 19.



al recurso de suponer dos mentes. Empero, cuando se hace esto surgen dificultades insuperables como lo indican los propios *Yoga sutras* al expresar: "Si uno postula una segunda mente para percibir a la primera, entonces se tendría que postular un infinito número de mentes y ello produciría la confusión de la memoria".<sup>10</sup> En efecto, si uno postula una segunda mente para percibir la primera, tendría que suponer una tercera para percibir la segunda, luego una cuarta y así sucesivamente *ad infinitum*; ya que la mente "por carecer de luz"<sup>11</sup> no puede percibir el objeto y simultáneamente reflejarse a sí misma su percepción. Por lo tanto, para evitar esta dificultad se acepta la existencia de *Purusa*. De manera que, se puede afirmar, la mente en el proceso perceptivo desempeña sólo una función instrumental, como lo señala debidamente E. Wood cuando escribe:

"La mente al no ser luminosa por sí, no puede ser la que percibe a otra mente. Cuando la mente ve un objeto, es sólo el hombre real quien está viendo con la mente como un instrumento (*ka-rana*) solamente".<sup>12</sup>

La mente (*citta*), según el Yoga, incluye a *manas* (el órgano interno, a *buddhi* (luz reflejada de *Purusa*) y a *ahamkara* (el concepto de ego). Cada uno de ellos desempeña una función muy especial en la experiencia individual. Así, ante un hecho particular, por ejemplo, la proximidad de algo; *manas* recibe la impresión: se acerca un objeto animado; *buddhi* discrimina: es un toro furioso (quiere atacar a alguien); finalmente, *ahamkara* reclama la impresión: yo soy quien ve este toro, el cual quiere atacarme. Esto sería el proceso que ocurriría en la mente de cada uno de los seres cuando se encuentra frente a un hecho.

El Yoga también distingue dos instantes en la percepción: el primero es el indeterminado (*nirvikalpa*): en él no se hacen manifiestas las propiedades del objeto: el segundo instante es el determinado (*savikalpa*): en él ya hay una clara comprensión del objeto. En relación

<sup>10</sup> *Yoga sutras* IV, 21.

<sup>11</sup> En India la luminosidad es algo que está muy relacionado con la conciencia.

<sup>12</sup> Wood Ernest, Yoga. pág. 244.

con estos dos instantes, se podría agregar que los sentidos son considerados como responsables del primer instante, mientras que la mente lo es del segundo.

El segundo *pramana* aceptado es la inferencia (*anumana*). Este *pramana* es definido como la actividad de la mente mediante la cual se construye un raciocinio que conduce a una conclusión. Según Radhakrishnan la inferencia está destinada a indagar la naturaleza genérica de los objetos.<sup>13</sup>

La base de la inferencia es una relación invariable (*vyapti*), por ejemplo la que existe entre el humo y el fuego. Debido a que estas dos cosas están invariablemente conectadas, mediante la inferencia, por la percepción de una podemos establecer la existencia de la otra. De acuerdo con el ejemplo, se puede afirmar que a causa de la percepción del humo inferimos la presencia del fuego en la colina.

Finalmente, el tercer medio de conocimiento aceptado por el Yoga es el testimonio (*agama*). *Agama* es definido como la actividad mental del que escucha cuando una persona digna de credibilidad le comunica algo acerca de una cosa vista o inferida. Un comentario sobre este medio de conocimiento dice que "la autoridad<sup>14</sup> vacila cuando se citan cosas increíbles, ni vistas ni inferidas por el que habla. Pero si, en cambio, han sido vistas o inferidas por el que las ha citado en primer lugar entonces la autoridad no puede vacilar".

De la exposición de estas nociones se puede deducir que en el Yoga se distinguen dos niveles de conciencia: la Conciencia (*Purusa*) y la conciencia empírica.<sup>15</sup> Esta última opera en lo que denominamos el mundo psico-físico; su contacto con los objetos de ese mundo produce la actividad continua de la mente, es decir los *cittavrtti*. Aquí es necesario añadir que el mundo en el cual obran los *pramanas* es precisamente el mismo en el cual opera

---

<sup>13</sup> Radhakrishnan Sarvapelli, *History of Indian Philosophy*, pág. 350, vol. II.

<sup>14</sup> Al testimonio algunos lo llaman autoridad, otros lo traducen con los términos 'comunicación verbal' en cuyo caso se utiliza la palabra sánscrita *śabda*.

<sup>15</sup> Esta conciencia no es otra cosa que el *Purusa*, excepto que visto desde nuestra condición de *avidya*, en la cual confundimos lo existente con lo Real.

la conciencia empírica; y no puede ser de otro modo, pues los *pramanas* son los medios por los cuales se obtiene el conocimiento correcto a este nivel de conciencia. Por lo cual podemos afirmar que los *pramanas* implican también la actividad de la mente (*cittavrtti*), como se puede leer en las definiciones que hemos dado de ellos; y, generalizando aun más, se puede decir que en el Yoga todo tipo de conocimiento empírico conlleva a la actividad de la mente, o sea los *cittavrttis*.

Finalmente, en el Yoga el conocimiento proveniente de los *pramanas* sirve para otros fines. Al respecto Vatsyayana dice: los *pramanas* son sólo necesarios para guiar nuestras acciones y poder encaminarnos al conocimiento propio de lo Real.

## LITERATURA HINDI\*

*Perspectiva Histórica*

Si es permisible comenzar con una aparente paradoja, a uno le gustaría decir que el hindi ha sido tradicionalmente una lengua de protesta. Desde los tiempos más remotos, la mayor parte de sus escritos ha estado formada por expresiones de resistencia, más o menos organizada, de grupos definibles más o menos claramente, y contra esto o aquello. Esta protesta no siempre ha sido la voz del progreso: frecuentemente ha sido la voz de la resistencia al cambio, de la reacción, de un prejuicio apocado buscando proteger una tradición decaída o un gastado privilegio contra el saludable deseo de adoptar nuevas vías. Pero la protesta siempre ha estado allí: el escritor siempre ha sido en algún sentido un campeador, un maestro, un evangelista, un vendedor viajero de alguna 'línea' particular de aproximación —a la religión, a la fe, a la filosofía, a Dios; al invasor, el tirano, el profanador de templos, practicante de austeridades, el propietario; a la naturaleza, las artes del amor, y aún la literatura misma.

Indudablemente, ha habido razones históricas para este antojo: el hindi ha sido el lenguaje de la región que ha sostenido el choque de la historia. Desde que el hindi heredó de los dialectos prakritos o apabhramsa la responsabilidad de dar expresión a las emociones y aspiraciones del pueblo, reaccionando contra el sánscrito, que representaba la más confortable vida y los entretenimientos de las clases privilegiadas, sus responsabilidades mantienen su crecimiento invariablemente. Comenzando con

---

\*Autorizada su publicación por la Academia de Letras de Nueva Delhi, el presente ensayo ha sido especialmente traducido del inglés por Alberto Tauro Uriarte.



el rechazo del ritualismo sacerdotal y los embrollos de la casta que se halla bajo la influencia del pensamiento budhista, pronto tuvo que rebelarse contra el descarriado esoterismo del tantrismo y contra las complejas influencias que conducían, si no a la completa renuncia-ción del mundo, ciertamente a la repulsa o evasión de las responsabilidades del padre de familia común. Los saqueos de los invasores y las violentas embestidas del Islam que, a pesar de la crueldad y la intolerancia de sus partidarios, representaba socialmente una fuerza igualadora y liberadora, condujeron a un cambio posterior en la naturaleza de la protesta. El hindi se convirtió en el vehículo de una reacción organizada, cuya forma estaba condicionada inevitablemente por la naturaleza de la lucha: el conflicto entre una religión que sentaba un código de conducta pero que garantizaba la libertad de creencia y una religión que permitía amplias variaciones de conducta con rígida adhesión a un credo. El hindi medioeval es así la boquilla de una sociedad que buscaba cerrar sus filas, apretar su disciplina, y volverse generalmente hacia dentro y sobre sí misma. Con la propagación gradual del Islam y la consolidación del poder bajo el dominio musulme, el hindi continuó convirtiéndose de modo creciente en la lengua de un pueblo oprimido. Esta concepción de sí misma fue realzada por la política británica de 'dividir y reinar' y la sostenida protección dada al urdu, no a base de sus méritos como lengua, sino más bien como la lengua de una comunidad favorecida, cuya falsa noción del status del urdu fue si no creado, al menos nutrido y fomentado por los gobernantes británicos. Los movimientos restauradores del siglo XIX, y el desarrollo paralelo de la conciencia comunal intensificaron más aún este aspecto, aunque deberá ponerse en claro que las influencias comunales pueden ser fácilmente sobreestimadas. Fueron en verdad mucho menos importantes que el crecimiento general del nacionalismo, del cual se convirtió el hindi, natural y fácilmente, en el vehículo más importante (y numéricamente más numeroso).<sup>1</sup> En efecto, aún la restauración religiosa, aunque expresada más concretamente en los movimientos reli-

<sup>1</sup> Esto no es para menoscabar la contribución del bengalí. El hindi asimiló las influencias del renacimiento en Bengala, directamente y a través de traducciones. Pero las limitaciones regionales del bengalí y el poderío numérico del hindi fueron vitales factores.

giosos reformistas, fue un aspecto de una nueva y más secular concepción de la cultura. El Arya Samaj (fundado en 1875) fue ciertamente un movimiento religioso restaurador, con una fuerte propensión puritana, pero el poder cohesivo del concepto de cultura que emergía gradualmente como el cuerpo de la tradición, la experiencia colectiva y la actividad creadora de todo un pueblo fue mucho más amplio en su alcance y duradero efecto.

Al escritor presente, la situación peculiar del hindi a lo largo de la mayor parte de su historia le ha parecido siempre que ha resultado en una segunda paradoja. Aunque la *lengua* hindi, en virtud de su posición como la lengua de 'la región media' (Madhya Desha), ha sido desde su comienzo el vehículo de la corriente principal del pensamiento hindi y por lo tanto siempre individualista en tradición y espíritu, la *literatura* hindi no ha sido generalmente individual en su ejecución. Es decir, su historia no ha estado caracterizada por la aparición de aisladas figuras literarias de gigantesca estatura, sino más bien por grandes movimientos del pensamiento o recursos de la sensibilidad. Ha sido una literatura de tendencias más que de realizaciones individuales, de grandes excepciones no obstante. Es sólo desde el siglo XIX, desde que el concepto occidental del artista como individuo único y libre empezó a ser conocido ampliamente, que la talla del artista individual empezó a ser importante. Verdaderamente, el cambio en la concepción del rol del artista ha sido tan marcada y de tanto alcance que justificadamente podría ser llamada la liberación del artista. La crítica marxista de los años treinta del presente siglo buscó redefinir la posición del artista, al principio algo confusamente pero luego con el declarado intento de disciplinarlo mediante el mandato partidario; el esfuerzo no tuvo éxito, pero de esto hablaremos más adelante. Repitiendo por eso: es sólo desde el siglo XIX, que la perspectiva ha encontrado predominio y aceptación, que lo escrito refleja y debe reflejar las cualidades intrínsecas y el único carácter del escritor individual. De esto se desprende que el estilo en el hindi es solamente un valor recientemente emergido: también, quizás, que el manierismo es un fenómeno contemporáneo. Probablemente lo mismo podría decirse de otras lenguas hindúes; pero no es acerca de éstas que el escritor debe hablar.

Estas consideraciones son de especial adaptabilidad

en cualquier estudio de las tendencias contemporáneas del hindi. Sin considerar la situación y la visión tradicionales de nuestra literatura, y una estimación de la perspectiva del escritor contemporáneo acerca de su rol y su función en un contexto dado, sería imposible identificar y probar las influencias en el trabajo actual, o señalar las realizaciones de los escritores individuales en cualquier campo particular. El amillaramiento de las composiciones contemporáneas es siempre una ocupación peligrosa, y aún más para aquel cuyo propio nombre está 'en las listas'; pero como en todas partes se convierte la composición en un arte, de modo creciente e inevitable, y cada vez más y más consciente, la tarea debe ser continuamente afrontada. Careciendo de la distancia que presta encanto a la perspectiva, uno puede encontrar complacencia en la proximidad que da sabor a la lucha.

### *La lengua*

En un contexto contemporáneo, la literatura hindi significa exclusivamente la literatura escrita en el khari boli —la lengua de la región Delhi-Meerutt. Aún como un medio literario generalmente aceptado, que mantiene modelo y continuidad uniformes, el khari boli tiene apenas un siglo, y como canal de la principal corriente de la poesía fue establecido sólo al comenzar el presente siglo. Hasta entonces el lenguaje tradicional de la poesía fue el braja basha, el habla de la región Agra-Mathura, aunque la poesía también era escrita en avadhi, maithili y otros dialectos o lenguas regionales agrupados con desenvoltura bajo el nombre de hindi. Siempre ha habido controversias acerca de la delimitación de las fronteras del hindi; recientes desenvolvimientos políticos y las nacientes aspiraciones de las lenguas regionales han agravado la situación. El estudio filológico sólo ha introducido frescas complicaciones al introducir evidencias que militan contra la situación histórica y tradicional del hindi. Sería útil delinear brevemente la perspectiva tradicional, tal como es todavía universalmente aceptado por los propios historiadores del hindi y toda la fuente material a la cual el estudioso podría recurrir estaría basada en esta perspectiva.

Hindi es el nombre dado tradicionalmente a la lengua clásica de la región que se extiende desde las fronteras occidentales de Punjab hasta la frontera oriental de



Bihar, y desde la frontera indonepal hasta Madhya Pradesh. A diferencia de otras regiones lingüísticas esta región no tiene nombre, y ha sido mencionada tradicionalmente como Madhya Desha, la región central. A diferencia de otras lenguas, nuevamente, el hindi comprende un gran número de dialectos vecinos de otras lenguas. A decir verdad, casi podría decirse que hasta la emergencia del khari boli como la lengua hindi clásica, el hindi significaba más una tradición que una lengua: una fuerza centrípeta cohesiva que continuamente dirigía los esfuerzos literarios, didácticos o creativos, hacia una forma lingüística más o menos normativa para proveer las bases del intercambio interdialectal a lo largo de la región. Es esta tradición centrípeta la que liga al hindi con el apabhramsha del siglo VIII y justifica a los historiadores hindis que ven el origen de sus narraciones en las canciones y coplas de los budistas errantes. Indudablemente hubo muchos diferentes dialectos apabhramsha, corrientes en el siglo VIII, pero existe una buena razón para creer que hubo un modelo de apabhramsha literario que prevalecía a lo largo de la India septentrional; también es cierto que las tradiciones del apabhramsha fueron más verdadera y comprensivamente heredadas y preservadas en el hindi que en ninguna otra lengua de la India septentrional. Nuevamente: la herencia de los grandes movimientos devotos del período medioeval (siglos XII al XVI) está mejor preservada en el hindi o sus dialectos. Los versos didácticos, místicos, expositivos o rapsódicos de los santos poetas de este período están preservados principalmente en el braja bhasha y en el avadhi, aunque cada uno adquirió sabores diversos y fuertemente regionales de acuerdo con la proveniencia del poeta. Suradas, Tulasidas, Kabir y Dadu Dayal pertenecieron a la región hindi; pero la contribución peculiar de los poetas devotos orientales, nor-occidentales y meridionales también encontró expresión en el hindi y a través de ese medio volvieron otra vez a sus regiones.

No es necesario seguir adelante en esta intrincada y controvertible materia: actualmente el hindi es, indiscutiblemente, la lengua de casi 150'000,000 de personas y su área comprende aproximadamente la mitad del territorio de la India.



*El periodo moderno: sus comienzos*

Es sólo la tradición centrípeta del hindi lo que puede explicar el hecho de que el poderoso movimiento condujera al veloz establecimiento del khari boli como el lenguaje literario predominante de la región originada en Banaras, que estuvo y está actualmente dominada por el dialecto bhojpuri, y que estuvo efectivamente respaldado por escritores de la región avadhi. La misma región khari boli fue tardía y sólo ligeramente menos indiferente que la región braja que en forma bastante inteligible se adhirió más a su propio dialecto, que se buscaba fuera desalojado de su posición establecida.

Otro factor que influyó en el crecimiento del dialecto hindi khari boli en su propia región fue que la misma proveniencia y, desde luego el mismo linaje y la misma tradición eran reclamados también por el urdu. Lo que gradualmente inclinó las escalas en favor del hindi, a pesar del patrocinio estatal de que gozaba su lengua hermana <sup>2</sup>, fue la aproximación secular de amplia base con la cultura a la cual se ha hecho referencia más arriba. El urdu, como una lengua urbanizada y altamente sofisticada con un cortejo de asociaciones, padeció las fallas de sus virtudes: no tenía la fluctuación y la elasticidad que demandaba el fermento de amplitud regional. A pesar de su falta de pulimento y de normas lingüísticas bien definidas, el hindi tiene tanta vitalidad como adaptabilidad, aunque sus primeros esfuerzos fueron indudablemente confusos y vacilantes. La mayoría de los escritores hindi del pasado siglo XIX consideraban necesario desplegar sus conocimientos sobre el urdu-persa al igual que sobre el sánscrito; conscientemente o de otra manera buscaron establecer su *bona fides* como escritores, a pesar de su deliberada elección de un medio menos consumado aunque más satisfactorio. Esta tendencia desapareció sólo alrededor de la segunda década del presente siglo, cuando los esfuerzos de una serie de escritores, desde Bharatendu' Harischandra (1850 - 1883) hasta Mahaviraprasad Dvivedi (1868 - 1938), había establecido un lenguaje literario promedio. Cuando Prem Chand (1880-1936), que entonces era un novelista urdu establecido,

---

<sup>2</sup> El urdu persanizado fue hecho el lenguaje oficial en 1837, desplazando al persa.

se cambió calladamente al hindi, había sido dado el paso decisivo. Esa controversia entre las dos lenguas se encendió otra vez y fue más acre que nunca, cuando era debida enteramente a causas políticas.

El trabajo creativo de Bharatendu Harischandra no sería juzgado en la actualidad de muy grande mérito; y el de Mahavirprasad Dwivedi sería calificado más bajo aún. Pero la influencia del primero en el resurgimiento cultural fue profunda y su carrera personal como una especie de héroe romántico inofensivo, versátil, sobregeneroso, sólo encarecía su efecto, mientras que la integridad, la devoción y el infatigable ardor del segundo como editor (1903 - 1920), lo impusieron como el arquitecto de la moderna prosa indi. La producción literaria de Harischandra y su círculo inmediato fue substancial en cantidad, variada en contenido, universal en instancia y compulsiva en tono, si no siempre exenta de quiebras en calidad; alrededor de este núcleo se desarrolló rápidamente una órbita mayor y una protesta lingüística se convirtió en un popular movimiento socio-cultural. La familiaridad con la literatura inglesa influyó hasta cierto punto en la elección de las formas de expresión: junto con poemas, comedias, farsas, pasquines, tratados polémicos, ensayos críticos y caprichosos, apareció entonces el más fantástico ensayo personal y luego el cuento corto y la novela. Desde el tiempo de Harischandra hasta el fin del siglo XIX la influencia del inglés había sido generalmente embebida a través del bengalí, por ser Calcuta la capital británica y el centro de los estudios ingleses<sup>3</sup>; con el cambio del siglo el contacto se hizo directo y otras influencias europeas se hicieron también activas (desde luego, a través del inglés —notablemente, de la ficción rusa, y en un grado menor, de la poesía y la ficción francesas. El romance histórico (hindi o traducido del bengalí) reemplazó a los relatos de caballería, misterio, maravillosas aventuras y frívolos amoríos que constituían el entretenimiento pasajero de la primera parte del siglo XIX. Esta fue pronto seguida por la novela realista y el moderno cuento corto. El escritor hindi estaba familiarizado por ahora con el trabajo de los grandes victorianos; en poesía conocía muy

---

<sup>3</sup> La primera escuela inglesa se fundó en Calcuta en 1830. La Calcutta School Book Society (Sociedad del Libro Escolar) había sido fundada en 1817; la contraparte de Agra empezó a existir en 1833. La Biblia fue traducida a las lenguas hindúes en 1832.

bien a los líricos románticos, pero también le era familiar el largo poema narrativo no sólo de los románticos sino de Pope y Dryden y Milton. También conocía las obras de Hugo y Dumas, y en un grado menor las de Molière, Balzac, Flaubert, Maupassant y Zola. Tolstoi, Turgeniev, Chejov se hacían nombres conocidos.

Pero es sólo al final de la I Guerra Mundial que entramos verdaderamente en la era moderna: en cuanto a las tendencias contemporáneas, una discusión podría comenzar bastante razonablemente a partir de una generación posterior. En todas partes han hablado los críticos de una edad de confusión y de una edad de ansiedad: en hindi ambas fueron contemporáneas y casi sinónimas. Al período entre las dos guerras podría haberse dado un tercer membrete, pero con el temor de ser malentendido: la edad de la frustración. De hecho, las tres representan diferentes e inevitables aspectos de la búsqueda de la personalidad, la cual era conciente o inconcientemente, la principal fuerza conductora de la literatura del período y la fuente de sus amarguras y absurdos, de sus exasperaciones y exaltaciones. En una tradición en la cual la edad había sido siempre más importante que el artista, la literatura, inevitablemente, hubo de concernir más con la creación de tipos que de individuos, y la poesía tendía a ser la poesía de los motivos y conceptos antes que de la expresión de la sensibilidad individual. A medida que el escritor hindi se descubría como un individuo, se percató de que como creador le concernían las personas. La realización fue tan dolorosa como el descubrimiento había sido desgraciado y desconcertante: el grado de madurez y equilibrio de las composiciones subsiguientes reflejó directamente el grado y velocidad de ajuste que el escritor individual fue capaz de alcanzar con la nueva situación.

### *Chayavada y Pragativada*

Mientras continuaba la composición en los modos tradicionales, buscando un limitado ajuste con el nuevo pensamiento sin renunciar a las viejas formas y técnicas, dos movimientos literarios mayores caracterizaron al período entre las dos guerras: el primero se limitó principalmente a la poesía, el otro fue más general.

Entre aquellos que reaccionaron con simpatía a la



nueva sensibilidad, mientras aceptaban la rigurosa disciplina de las formas tradicionales, destaca Maithilisharam Gupta (1886- ) en lugar preeminente. No es que la influencia de alguno de los nuevos movimientos esté ausente, particularmente en sus desviadas poesías líricas, pero sobre un lapso de cincuenta años y más su poesía provee un ejemplo único de lealtad a la tradición sin rechazar el experimento. Desde el punto de vista del lenguaje, sus composiciones han proveído los mejores ejemplos prácticos de los modelos establecidos por Mahaviraprasad Dvivedi, y fueron principalmente responsables por la aceptación general de estos modelos.

El nuevo movimiento poético fue un movimiento estético, subjetivo, una revuelta personal contra el formalismo y la didáctica. Como el movimiento Bhakti de seis siglos antes, fue un grito del corazón contra la camisa de fuerza de la tradición. El poeta había encontrado que había algo muy suyo y que quería decirlo más que ninguna otra cosa; se enojaba contra la insuficiencia de los instrumentos que le habían entregado —la lengua, las formas del verso, los metros, las técnicas y los tabúes— y por la misma intensidad de sus necesidades construyó otros nuevos. 'Nirala' (Suryakanta Tripathi, 1896- ) y Sumitranandan Pant (1900- ) fueron los pioneros de este movimiento y ambos son poetas de gran envergadura: Jayashankara Prasad (1889-1937) y Mahadevi Varma (1907- ) también figuran como grandes poetas aunque no pueden ser considerados pioneros en la misma forma. No son originales y creadores en el mismo grado. La fina conciencia verbal, el uso sensitivo de los valores vocales y la percepción musical desplegada por Pant y Nirala, así como la frescura y espontaneidad de su respuesta a la naturaleza, no solamente los separan de sus predecesores y contemporáneos de otras escuelas sino también de los poetas invariablemente asociados con ellos en cualquier relación de Chhayavada. El movimiento ha sido llamado el movimiento romántico; la etiqueta quizás le conviene mejor que ninguna otra, y es indudablemente cierto que la poesía de los románticos ingleses —o de algunos, de cualquier manera— ejerció considerable influencia, particularmente sobre Pant. Pero cualquiera de tales analogías es arriesgada; que ésta sea tal se hace obvio cuando se reconoce que el romanticismo fue un elemento tan poderoso dentro del movimiento opuesto que pronto emergió para desposeerlo, a saber,



Pragativada o progresismo. Así como el Chhayavada fue un romanticismo hindú, con las maravillas de una benigna y bella naturaleza pero sin hombres y mujeres 'fatales', y con una oculta tendencia poderosamente teísta, el Pragativada fue también un progresismo hindú, una especie de romanticismo invertido y con un énfasis sobre la fealdad e insensible amoralidad de la naturaleza y una protesta de simpatía por aquellos que hasta allí habían sido olvidados por la poesía —los oprimidos y pisoteados socialmente. Poniéndolo concisa y elegantemente, diremos que el Chhayavada fue un cruce entre el primitivo romanticismo y la síntesis vedántica, el Pragativada un cruce entre el romanticismo posterior y la dialéctica marxista.

Podría ser que, como estetas, los poetas Chhayavada estuvieran menos enterados de los sufrimientos de la masa común de la humanidad que gime bajo la tiranía y la opresión e incapacidades de toda clase; pero es igualmente cierto que las lóbregas descripciones de la violación de la persona humana, lisonjeadas por muchos 'progresivos', no eran diferentes de las sádicas orgías mentales de los decadentes. Aún desde los años ochenta el escritor hindi siempre ha visto a la humanidad y sus esfuerzos con una nueva luz, una perspectiva secular de la lucha por la emancipación en muchos niveles, incluyendo al socio-económico (la aproximación secular fue en sí misma un aspecto de la emancipación). Pero el objetivo del Pragativada no fue esta general perspectiva progresista y liberal (mejor presentada por el novelista Prem Chand), aunque en sus primeros días buscó la cooperación de tales elementos. Desde sus tempranos y confusos comienzos como un movimiento de ampliación de las simpatías sociales del escritor y encarecimiento del ruego y significado de la literatura, se convirtió gradualmente en un movimiento doctrinario definitivamente comunista, desconociendo y denunciando uno por uno a todos los escritores de la tradición democrática liberal que lo habían respaldado explícita o tácitamente. En tanto que se convertía más y más en una organización comunista 'a puerta cerrada', sus obras se hicieron políticamente más explícitas, guiadas y canalizadas, y cualquier sugestión del romanticismo (como de cualquier otro 'ismo') se volvió tabú. Pero antes de que se hubiera embrutecido a sí misma a través de la intolerancia, sus más hábiles exponentes no estuvieron libres de

un disfrazado sadismo. Yashpal (1904- ) y Nagarjun (1911- ), ambos escritores de considerable talento y vigor, y el primero uno de los más consumados artifices de la ficción hindi, alabado en una obra poco común, *Anchal*. Rameshwar Shukla (1915) y Naresh Mehta (1924) son otros buenos aunque menos importantes ejemplos. Sí más amplia ilustración desde fuera del hindi se considera permisible en vista del carácter interlingüístico del progresismo, las obras de Krishen Chunder y Khwaja Ahmad Abbas, ambos también muy populares y diestros artifices, parecen abundar en instancias de júbilo sadista.

En la descaminada creencia de que los escritos progresistas necesariamente debían versar sobre los obreros y campesinos militantes, el Pragativada restableció el carácter troncal, modelado sobre abundantes situaciones de conflicto —un estado lastimoso del cual Prem Chand sólo había rescatado la novela hindi. Como la mayoría de los escritores eran originarios de la clase media urbana, bastante a menudo fueron completamente ignorantes de las tendencias mentales y los modos de vivir y reaccionar de las gentes que ellos se creían obligados a describir. Esto resultó en una vasta cantidad de obras sistemáticamente pseudo-realistas, impulsadas por críticos partidarios cuya cortedad de vista y fanatismo aparecen interesantes actualmente. Igualmente extraño es el hecho de que estos escritores prestaran tan poca atención al trabajo de Prem Chand, a quien ellos designaron como el Gorki de la literatura hindi y a quien profesaran reverencia como líder, guía y mentor. Como el primer autor hindi de obras de ficción, que podrían llamarse novelas en el sentido moderno, Prem Chand escogió su campo sabiamente; la mayoría de sus caracteres provienen del pueblo que él conocía bien —el campesinado; y unos pocos de aquellos que conocía menos— la baja clase media. (Una vez describió la decadente aristocracia feudal o el nacimiento intelectual: estos intentos no fueron afortunados ni convincentes). Describió la vida del campesinado con notable fidelidad y gran simpatía; sus novelas tenían siempre una trama bien construida y el giro de los hechos era usado diestramente para desarrollar la personalidad de sus caracteres y para individualizarlos fuertemente. En sus tempranos días reformistas tendió a sentimentalizar un poco la sociedad rural; con creciente madurez se hizo más

distinto y crítico, y sus obras ganaron considerablemente en poder. Las anteriores reconciliaciones utópicas fueron abandonadas (el Ashram fue un rasgo de la novela del período gandhiano, un símbolo de la reconciliación a través del servicio y del sacrificio) y los modelos de los conflictos sociales fueron claramente reconocidos y firmemente descritos. La novela, como forma artística, a su amplia humanidad y su invocación, sus novelas ha dado grandes zancadas desde Prem Chand, pero debido todavía deben ser superadas. Los 'progresistas' salieron con la tesis de que el desenvolvimiento de Prem Chand, desde el racionalismo reformista al entendimiento realista del conflicto social, era una total aceptación de la doctrina de la lucha de clases, e ignoraron completamente su contribución real al desarrollo de la novela hindi —la caracterización de individuos auténticos—.

En el lado positivo, sin embargo, el Pragativada condujo a una cierta ampliación de simpatía, su militancia estimuló la auto-indagación crítica en más escritores independientes y punzó la burbuja de la auto-complacencia personal y la nimiedad. La mordacidad y la precisión intelectuales que resultaron, combinadas con la amplitud, la plasticidad y la profundidad que el Chhayavada había dado al lenguaje, dieron carácter y saber nuevos a los escritos subsiguientes. El Pragativada dio también un fresco estímulo al estudio de la vida y la literatura del pueblo y de las culturas regionales, y dio prominencia a algunos nuevos escritores cuyos orígenes pudieron haber tratado en ser reconocidos o, de otra manera, haber visto limitado su campo.

En pocos años, estos movimientos impelieron influencias que en alguna otra parte habían tardado décadas para implantarse. Por lo tanto, es natural por qué, aunque el Chhayavada y el Pragativada (tan distinto del comunismo político) están ambos muertos como movimientos literarios, aún se continúa escribiendo en cualquiera de las dos maneras; tal como la poesía en los modos tradicionales continuó durante el período de estos movimientos y aún continúa actualmente. El mejor trabajo de Maithilisharan Gupta pertenece a este período: mientras se sostenía firmemente a los valores morales tradicionales y técnicas ortodoxas ha mostrado una notable elasticidad mental en mantener el paso y adaptar



ideas humanistas. Makhanlal Chaturvedi (1888- )<sup>4</sup> y 'Navin' (Balakrishna Sharma, 1897- ) son nacionalistas románticos y propensos a la fraseología mística alusiva. 'Dinkar' (Ramdhari Sinha, 1908- ), también un nacionalista romántico, ha hecho interesante uso del material mitológico en contenidos modernos y no es adverso a la obra exhortativa en el idioma del discurso común. Algunos de sus escritos recientes tienen la tersura y la calidad relatora de un epigrama o de un *bon mot*. Es interesante comparar a estos poetas entre ellos, con los poetas Cchayavada, y con los modernos en lo que se refiere a su facilidad de lenguaje. 'Navin' es teóricamente un purista, que rechaza para el hindi cualquier palabra excepto aquellas de origen sánscrito, pero en la práctica usa una palabra apta con una desatención casi desconcertante por su linaje y aun por su efecto en la textura de su obra. Los otros dos poetas no tienen tal oblicuidad y usan frecuentemente toda palabra que tengan a mano; y de ellos, 'Dinkar' es generalmente el más consciente del efecto en la calidad de la textura de su obra. Ninguno, sin embargo, tiene el delicado sentido de musicalidad encontrado en los poetas Chhayavada o el sentido aún más fino del valor de los sonidos y el consciente uso de los modelos armónicos característicos de la nueva poesía.

Balakrishna Rao (1911- ), cuya poesía temprana tuvo ciertas afinidades con el Chhayavada, ha hecho interesantes experimentos en la forma del soneto. Su lenguaje es simple y su dicción próxima al discurso corriente: sus temas son a menudo ligeros pero su fino sentido de la forma hace de su poesía una delicia para la lectura.

'Suman' (Shivamangal Singh, 1916- ) combina una refrescante camaradería, sugerente de afinidades románticas, con una manifiesta lealtad a la doctrina progresista. El hábito doctrinario le sienta malamente y la oratoria de sus poemas largos es forzada; sólo su innato buen humor los salva de que parezcan como disparatados. En la forma lírica, sin embargo, sus poemas tienen ingenuidad, calor de sentimiento y fácil bonhomía, que resultan atractivos.

<sup>4</sup> A su libro *Hima-tarangini* le fue otorgado el premio de la Academia de Letras en 1955.



También están todavía activos un número de escritores, especialmente poetas que, aun sin pertenecer a ninguna de las escuelas discutidas más arriba, poseen un color generalmente romántico, a menudo con variedades vedánticas u otros matices. 'Bachchan' (Harivansh Rai, 1907- ) poeta popular de romántico abandono, completa con bellas figuras 'fatales', presagios de ruina, preocupación por la muerte y otros atavíos románticos, y ha gozado una sostenida popularidad durante más de dos décadas. Su lenguaje es llano y fluido, y permanece próximo al genio del discurso común, aunque la atracción de la rima puede algunas veces conducirlo hacia una trampa. Es difícil asegurar que el lenguaje de la poesía contemporánea está aún influenciado por él, pero no hay duda de que sus escritos fueron principalmente responsables por la destrucción de la falsa creencia del lector del período Chhayavada, según la cual el lenguaje de la poesía es inevitablemente diferente del empleado en el discurso común.

Narendra Sharma (1916- ) un poeta de finas sensibilidades, ha virado de una escuela a la otra y nuevamente ha vuelto de ella más adelante: después de tempranos experimentos en baladas populares y románticas, y otras desviaciones de la forma ortodoxa, su obra aparece ahora encajada en un molde generalmente vedanta, con crecientes alusiones clásicas y mitológicas, mientras que las tradicionales disciplinas prosódicas parecen haber sido finalmente aceptadas. Bhagvaticharan Varma (1903- ) combina la imaginación y el genio romántico con bastante sentido común. El humor satírico tan frecuentemente encontrado en su ficción está reflejado también en su poesía. Se limita a los modelos regulares, rimados y métricos; en verdad, rehusa reconocer la posibilidad de la poesía fuera de este patrón.

Girijakumara Mathur (1917- ) también es, básicamente, un lírico romántico —de cualquier manera, su mejor poesía está escrita en esa vena— pero es experimentalista en materia de forma y técnica. Ha hecho una definida contribución al desenvolvimiento de la forma y el genio de lo que ahora se ha dado en llamar Nayi Kavita (Nueva Poesía). Desde su retorno de una residencia casual en los Estados Unidos, sin embargo, parece haber llevado el 'experimento' a los extremos, junto con rutinas bien marcadas: su último trabajo parece indicar un

exagerado amaneramiento, antes que un nuevo dominio de la experiencia.

De todos los poetas aparecidos entre las dos guerras, Siyaramasharan Gupta (1895- ) fue quizás el menos afectado por las influencias foráneas; fue también aquel cuya educación no había comprendido el inglés en ninguna etapa. Con gran delicadeza de sentimiento y austeridad de pensamiento, su obra combina una equilibrada y apacible sencillez, una fragancia de la sufrida, fértil y paciente tierra hindú. El excitante verso nacionalista de la poetisa Subhadrakumari Chouhan (1904-1951) y sus simples, patéticamente íntimos cuadros de la vida hogareña le ganaron un lugar único entre los escritores del período. Igualmente, los cuentos de Homavati (1904-1951) proveen íntimos cuadros de la vida doméstica, a menudo con un toque de ironía. Su poesía sin embargo omite destacar la emoción personal que podría haberla hecho grande.

Otro escritor que no puede ser ubicado fácilmente en el movimiento general de la literatura hindi es Jainendra Kumar (1905- ), cuyas novelas y cuentos cortos constituyen una de las contribuciones literarias más significativas de este período. A pesar de que su lenguaje se encuentra a menudo viciado por pequeño amaneramiento, que en sus últimos escritos pudiera algunas veces degenerar en sofistería y aun mero juego de palabras, ha presentado muchos caracteres individuales memorables y fuertemente delineados, que despliegan gran discernimiento intelectual y destreza en la descripción de las emociones humanas y en la inclusión de los motivos. Dio expresión creativa a la filosofía gandhiana de la resistencia pasiva, llevándola intrépidamente al extremo lógico de la no resistencia al mal y aceptación del sufrimiento. Su novela corta *Tyagapatra* es un *tour de force*; muchos de sus cuentos muestran también una inteligencia original, incisiva, ardiente y refrescantemente provocativa, en adición a la presentación de ejemplos casi perfectos del arte inventivo. A lo más, sus ensayos muestran muchas de estas cualidades, pero pueden degenerar en subterfugios y diestro juego de palabras que se aproxima a la banalidad.

Mientras los dos movimientos poéticos habían sido inspirados por el romanticismo occidental y el marxis-

mo, respectivamente, el progreso general del pensamiento científico influyó sobre la composición en prosa y particularmente la ficción. El acceso histórico a los manuscritos condujo a un nuevo tipo de ficción histórica. El escritor no buscaba presentar por más tiempo un héroe legendario en una plausible secuencia de acontecimientos, sino reconstruir más bien un período, describir la vida de la gente de ese período como una totalidad. En una serie de relatos cortos Bhagavatsharan Upadhyaya (1910- ) ofreció un panorama de la evolución de la sociedad desde la época Védica a la Edad Media; Rahul Sankrityayana (1895- ) intentó una reconstrucción de la vida de las primeras repúblicas; Rangeya Raghava (1922- ), de la ciudad-estado de Mohenjodaro. Sin embargo, tales reconstrucciones fueron a veces bastante ahistóricas a pesar del gran conocimiento y la erudición del autor, porque mientras era puntilloso acerca de los modelos y formas exteriores de la vida —detalles de vestimenta, mueblaje, comida, rituales, etc.— impuso las actitudes mentales y conflictos sociales modernos. La razón no fue cualquier intento deliberado de falsificación de la historia sino una propensión ideológica y un anhelo de ilustrar una teoría particular sobre el desarrollo social. Como ejemplos puede citarse: la imposición de la consciente lucha de clases, por Rahul Sankrityayana; y, por Yaspal, la lucha de la mujer por la emancipación. El *Banabhatta ki Atmakatha* <sup>5</sup> de Hazariprasad Dwivedi (1907- ) fue el ejemplo de la completa autenticidad del período. En esta notable reconstrucción de la sociedad medievoval a través del plan de la autobiografía de un escritor muy conocido, el autor ha sido escrupulosamente correcto no sólo en lo que se refiere a las formas exteriores sino también acerca de las *mores* sociales y las sensibilidades del período. Unica por el saber y la devoción desplegadas en la recreación de una sociedad, por su triunfo al obtener en hindi estilo y dicción lingüísticos que tienen el mismo resabio y sabor del adornado y casi inimitable original sánscrito, la novela, todavía digna de ser leída, se convirtió en un fenómeno. Pero aún aparte de estas notables cualidades documentales, la novela es una pieza maestra en la ficción y una de las sobresalientes

<sup>5</sup> Este libro ha sido escogido por la Academia de Letras para su traducción a otras lenguas hindúes. Las traducciones mala-yalam, bengalí y assamesa ya han sido publicadas.



creaciones del período extendido entre las dos guerras. La primera y hasta el momento la única novela de la pluma de un erudito hindo-sánscrito, profesor y crítico, el libro no ha merecido el reconocimiento que le es debido. Las novelas de Vrindavanlal Varma (1888- ), del período de la decadencia feudal, han ganado tanto popularidad como premios literarios, y también merecen mención, aunque algunas de ellas sufran defectos técnicos y a veces sean más leídas como narraciones históricas. La falta de forma se debe con frecuencia a la excesiva adhesión emocional a la materia historiadada como en la novela *Jansi ki Rani*, por ejemplo. La novela corta *Musahibjoo* es un espécimen de su mejor trabajo.

La influencia de Freud y sus sucesores no podía sino ser sentida en el hindi, y fue particularmente perceptible en la ficción, aunque el pensamiento psico-analítico también influyó sobre la crítica, tanto directamente como a través del ejemplo de la ficción europea contemporánea. Los efectos no necesitan ser discutidos en detalle, lo cual no se dice únicamente del hindi. La novela psico-analítica no tuvo muchos partidarios, y Hachandra Joshi (1902- ) fue el único ejemplo de consideración. Construyó una gran galería de caracteres en varios grados de desintegración, y la atmósfera creada fue de profunda melancolía y desesperación que bordeaban la morbosidad. Sin embargo, el efecto total de sus novelas no fue tan grande como habría podido ser pues, aunque la cadena de acontecimientos no fue nunca inaparente en sus novelas, las acciones y reacciones de sus caracteres tenían justamente ese grado de exageración que las privaban del convencimiento. Esto fue también una clase de semejanza en ellas, hecha más saltante por el método autobiográfico que prefiere; el narrador no fue más a menudo sino un tipo de perverso impulso, cuya compulsiva caída dentro y fuera de las situaciones dio al relato su continuidad. *Sanyasi*, una temprana novela, es quizás su mejor producción; las últimas son más reiterativas y episódicas.

Un factor especial de este período fue la creciente propensión anfibia de sus escritores: muchos de ellos escribieron ficción tanto como poesía, y frecuentemente ensayaron también la prosa crítica. Así, Bhagvaticharan Varma es un novelista; Siyaramsharan Gupta ha escrito ensayos al igual que cortos y largos relatos de ficción, Narendra Sharma y Subhadrakumari Chouhan cuentos



corots; Makhanlal Chaturvedi y 'Dinkar' ensayos. Sin embargo, su poesía se aferró a los canales ortodoxos; fue modelada según los patrones prosódicos establecidos, regular, rimada y recitativa. Siyaramsharan Gupta fue la única excepción notable, mientras que Narendra Sharma, como se ha enunciado antes, hizo algunas raras excursiones en el verso libre. Por lo tanto, desde el punto de vista de la técnica, después de 'Nirala' y Pant, el espíritu moderno tenía aún que hallar expresión. La nueva necesidad fue ya aparente en los últimos treinta, y unos cuantos poetas estaban haciendo intentos aislados para encontrarla, pero el rompimiento con la tradición fue verdaderamente introducido por una antología de poesía nueva que apareció en 1943. Esta tendencia 'experimentalista' es discutida más adelante en el presente artículo.

### *Humanismo: Búsqueda de la Personalidad*

Durante el mismo período (entre las dos guerras), sin embargo, un cambio más lento y menos conspicuo, pero no el menos profundo, se había estado desarrollando. No era puramente subjetivo como el Chhayavada, ni meramente objetivo-correlativo como el Pragativada, sino una básica reorientación hacia el hombre. Fue una creciente previsión de la singular entidad total del hombre, de la integridad del individuo humano. Este fue un movimiento de la conciencia literaria; una nueva dimensión de la sensibilidad. Hasta puede decirse que los dos movimientos literarios arriba mencionados fueron sólo olas en la superficie de esta palpitante marea. El Pragativada había sido la reacción al ampuloso emocionalismo y la fantasía del Chhayavada, tal como el último había sido una reacción contra la seca didáctica y la puritana moralización de la edad precedente; pero los tres fueron sólo la cresta y la depresión en la superficie de una profunda corriente de cambio para la cual ha sido anteriormente sugerido un nombre: la búsqueda de la personalidad.

Este vasto modelo de cambio no puede ser justamente entendido en los términos de un movimiento literario confinado a una sola lengua, ni tampoco en términos de la India como una totalidad; ni aún en los términos de ideologías políticas importadas únicamente. El factor básico en el *impacto de occidente*: la búsqueda

de la personalidad era la búsqueda de una actividad satisfactoria y satisfaciente hacia el occidente, y de una imagen de oriente emocional y espiritualmente significativa por ejemplo, de su propia personalidad colectiva. En lo ínfimo fue una indagación de una fórmula defensiva, un *modus vivendi*; en lo máximo, una penosa experiencia espiritual, una revaluación de todos los valores. Desde el total rechazo de todos los valores considerados sacrosantos en el pasado, a través del consuelo en el presente estado, hasta una casi fanática resurrección religiosa o cultural, la sensibilidad hindú recorrió toda la escala, tal como el pensamiento socio-político hindú expresaba toda la gama desde el entusiasmo por el progreso industrial hasta el horror por el inflexible materialismo de occidente. El hindi, seguro de sus responsabilidades como vehículo de la mente de la vasta Madhya Desha, reflejó todas las influencias en el trabajo.

No es necesario, ni sería posible en la extensión de este artículo examinar al detalle este vasto lienzo de conflicto. Y no sería demasiado relevante observar que de él nació un mito hindú 'del oriente', que el más occidental podría advertir que los hindúes encuentran falaz o divertida la imagen occidental 'del oriente'. En lo concerniente a la historia de las tendencias literarias, el hecho significativo que está por registrar es que, antes de que el ajuste científico final fuera alcanzado y aceptado el campo vastamente ampliado de la visión integrada, emergieron varios cultos al 'héroe' en sucesión: cada uno de los períodos didáctico, romántico y progresivo desarrollaron su héroe o protagonista. El héroe Chhayavada fue intensamente patriótico y sostenedor de los tradicionales valores 'espirituales'; el héroe Pragativada fue el agitador-organizador de partido o 'camarada', o el militante obrero o campesino. El patriotismo tendió inevitablemente hacia la metafísica porque el énfasis sobre el Vedanta era sinónimo del rechazo del occidente 'materialista'. Esto es lo que explica las numerosas 'Odas a los Himalayas' escritas durante este período, tan bien como la satírica mezcla de sentimiento patriótico y fraseología mística observada en poetas como Makhanlal Chaturvedi y 'Navin'.

#### *Muerte del héroe.*

En el presente contexto esto es sólo de interés his-

tórico: la India es hoy una parte del mundo mucho más que hace un siglo o aún una década, y la hendidura entre los dos hemisferios no es ya tan profunda o significativa. Modernas teorías científicas hna sido aceptadas y asimiladas, y sería difícil asegurar que el más joven escritor hindú de hoy prevé alguna diferencia básica de sensibilidad con respecto al escritor occidental. Por lo tanto, en hindi es natural que los cultos al 'héroe' de los períodos Chhayavada y Pragativada haya cedido su lugar a uno de humanismo científico. El temperamento contemporáneo es no-heroico, si no anti-heroico: el escritor no está ya interesado en construir al hombre; está contento al descubrir al hombre tal como es, reconociendo su profunda importancia. La literatura hindi contemporánea está comprometida con el hombre ordinario: acepta su ordinariedad y la de sus amores y aspiraciones, hambres y deseos, pesares, ansiedades, tristezas, alegrías y tribulaciones y no encuentra ninguna contradicción entre la ordinariedad y la singularidad. El hombre es ordinario; cada individuo es al mismo tiempo raro: es desde esta premisa que el escritor contemporáneo inicia su indagación de la esperanza para el hombre. Esto también es un elemento en la literatura contemporánea, particularmente en la que ahora es llamada 'Nayi Kavita' o Nueva Poesía: la desesperación o el pesimismo de los últimos románticos y el forzado optimismo del dorado albor Pragativada, en el cual el trabajador volverá hacia sí mismo, han sido ambos reemplazados por una soberbia fe en el hombre que reconoce sus limitaciones y pequeñeces. El fuerte sentimiento contra cualquier especie de regimentación, control de masas, guía y patrocinio del Estado, resisten a la soberbia realización del hombre que, siendo ordinario, puede ser desviado de su seguimiento de los valores básicos y enredado en la renuncia a su más grande tesoro: la libertad de expresar su personalidad. Los valores, los peligros, las debilidades: el poeta las enfrenta como las realidades de la condición humana. Es a causa de esta peculiaridad que muchos observadores superficiales cargan la nueva poesía con *anastha*, una palabra bastante difícil de traducir pero que sugiere falta de fe, o reverencia, o valores —o las tres cosas—. De hecho, existe un nuevo y profundizado respeto por los valores, con un creciente sentido de la realidad; un sentimiento de urgencia en la tarea de la reconstrucción desde el matadero en el cual se encontrara



el escritor hace pocos años. El interés por los valores y las fuentes de los valores nunca ha sido más grande que hoy; desde luego no se busca ninguna confirmación trascendental y ningún valor se estipula al margen del hombre —pues se reconoce que los valores humanos se están ramificando a partir del hombre común, no de un héroe conceptual.

*Prayogavada: Nueva Poesía.*

Al nuevo, moderno y humanista movimiento consistente en la búsqueda de la personalidad se le dio el nombre de Proyagavada o Experimentalismo: el nombre no tenía ninguna aptitud o significación especial y fue aplicado en un sentido más bien derogatorio, tal como lo fuera el nombre Chhayavada en sus primeros días. La antología de la nueva tendencia, *Tara Saptaka*, discutiendo en un prefacio la actitud de la indagación y experimentación fundamental, había usado la palabra 'prayoga': fue de esta endeble clavija que se colgó el nombre. Pero si un profundo interés ético, la búsqueda de nuevos valores y el examen escrutador de las confirmaciones básicas o las fuentes de valor puede ser llamado experimento, el nuevo movimiento puede merecer el nombre. Los poetas de esta escuela generalmente prefieren llamar su estilo como Nueva Poesía.

Desde luego, como siempre ocurre en un nuevo movimiento, no ha habido carencia de charlatanes. La búsqueda de nuevas formas, que necesariamente requirió el nuevo temperamento, ha otorgado la excusa a un número de aspirantes para presentar como Nueva Poesía: unos versos sin forma, indisciplinados y adolescentes; como originalidad, la singularidad, el exotismo, o cualquier pose sobrenatural o macabra; y una frase diestra como la inspiración de un genio. Los editores de revistas literarias han fallado en ejercer cualquier influencia constructiva: pues desafortunadamente nunca han poseído gran discernimiento o visión como clase (no obstante, con raras excepciones notables); y, excepto en los tempranos días de los editores-propietarios, ni aún el coraje de la convicción. Difícilmente hay alguna selección juiciosa: donde no existe una censura total hay una aceptación indiscriminada de todo lo que sea ofrecido para su publicación.

La declinación caótica de los modelos editoriales y la



intensidad de los prejuicios desplegados por las revistas literarias durante este período fue un fenómeno sin igual. La crítica literaria también estaba conspicuamente mal equipada para esta tarea. Mientras hubo traducciones o imitaciones de clásicos hindúes o tratados europeos, y numerosos textos se obtenían en hindi, pocas críticas probaron adecuada responsabilidad hacia la literatura creativa contemporánea. En vista de la tradición hindú, cuyo énfasis descansaba sobre la interpretación exposición y apreciación basada en la simpatía, y dejando la cuestión de la evaluación a las sucesivas generaciones de lectores, parece aún más sorprendente que la crítica hubiera estado tan deseosa de ser juzgada primera y última, profundizando así el creciente golfo existente entre el escritor y el lector, en lugar de transponerlo. Fue a pesar de la apatía general, si no de la hostilidad, y quizá si hasta cierto punto a consecuencia de ella, que el escritor contemporáneo se hizo un artista y artífice más consciente y concienzudo que antes. La importancia del estudio de la poesía, al igual que el de la disciplina interior, fue crecientemente reconocida por él.

Sin embargo, sería un penoso error asumir que toda la nueva literatura fue de tendencia experimentalista, o que toda composición experimental está comprendida en el ámbito de lo que se ha llamado Nueva Poesía. Debido a la ideología política ha resultado también una profunda división en la sensibilidad literaria. Los poetas que podrían aparecer juntos como concernientes o en relación con su sensibilidad poética, deben ser situados en categorías diferentes y aún mutuamente hostiles debido a sus arraigadas disposiciones políticas. Algunos escritores de la escuela progresista adoptaron o aprovecharon muchos de los experimentos de la escuela Prayoga, naturalmente. Pero al desarrollo de la nueva sensibilidad contribuyeron también algunos poetas que no podrían ser generalmente agrupados con los experimentalistas, y que podrían aún ser agrupados con otras escuelas. Shamsheer Bahadur Singh (1911- ) y Bhavaniprasad Misra (1914- ) podrían ser citados como ejemplos. Los escritos del primero tienen el pulimento y sofisticación del estilo Urdu, e intensidad tan bien como sensibilidad. Un fuerte sentido visual también lo ha atraído hacia la poesía japonesa (*haiku*). Pero su rigurosa economía de palabras y la impulsión de sus intensas emociones lo sitúan en el camino de convertirse en 'un poeta del pueblo'. Su talento

poético es incuestionable, pero es esencialmente un "poeta de los poetas" antes que un 'poeta del pueblo'. Bhavaniprasad Misra está próximo al pueblo tanto en lo referente al lenguaje como en la forma de expresión: no sólo su vocabulario y su sintaxis sino también su ritmo y modelos armónicos están aproximados al discurso ordinario. El rumbo que 'Bashchan' había emprendido mientras permaneció dentro de las fronteras de la prosodia tradicional es el que Bhavaniprasad Misra ha seguido hacia nuevos campos de libertad, contribuyendo así al movimiento contemporáneo.

Mientras que la Nueva Poesía ha estado interesada en su mayor parte con los problemas del valor, el nuevo temperamento humanista ha estado reflejado de diferentes maneras en la prosa creativa. Desde luego, continuó la capacidad anfibia mencionada anteriormente y muy pocos escritores nuevos se confirmaron en cualquiera de esas formas. Estando urgentemente interesados en la cuestión de los valores, los poetas han hecho una considerable cantidad de escritos críticos sobre la materia, y han extendido sus inquisiciones a variados aspectos del proceso creativo en sí. Dharmavir Bharati (1926- ) como escritor versátil y vigoroso, el más joven que ha buscado expresarse en varios campos y también ha escrito una comedia en verso: Sarveshvar Dayal Saxena, Raghuvi-  
ra Sahai, 'Madan Vatsyayan', Jahadish Gupta, V. N. Sahi, Hari Vyas, Kunwar Narayana, P. N. Tripathi y otros pueden ser citados como escritores que prometen.

Otro movimiento contemporáneo, y en un sentido una forma agresiva del experimentalismo, podría ser mencionado aquí a pesar de su extensión regional. Fue esta la revuelta formalista de tres poetas de Bihar —Nalin Vilo-  
chan Sharma, 'Kesari' y Naresh Kumar— que tomaron su inspiración de Ezra Pound y E. E. Cummings. Mientras el movimiento es tan interesante como útil en un estudio de las técnicas contemporáneas, no podría decirse que se ha registrado ninguna hazaña mayor hasta ahora.

La búsqueda de la autenticidad ha llevado a la ficción regional: el mismo impulso, así como una ensanchada simpatía humana ha traído sensitivos cuadros de la vida rural y popular, tanto en prosa como en verso. Desde luego, en consideración al 'impulso hacia las aldeas' en poesía, a la atracción de las innovaciones y un anhelo de in-

tentar frescas formas e invenciones rítmicas se les debe dar su debido puesto, como también a la presión ideológica de escribir para las masas y en el idioma de las masas. Shambhunath Singh, Kedarnath Agrawal, Trilochan Shastri, Kedarnath Singh, etc., deben ser también mencionados aquí por sus versos, aunque los tonos populares han atraído a muchos otros; 'Renu' Phanishvaranath (1921- ), Markandeya (1931- ), Keshavaprasad Mishra, Monohar Shyam Joshi y Shivaprasad Singh son todos más jóvenes escritores en prosa, que han extendido el campo de la ficción hindi describiendo la vida de regiones particulares. *Maila Anchal*, de 'Renu', tiene un lugar distintivo en la novela regional, mientras que 'Rudra' ha intentado en su *Bahati Ganga* el retrato total de la vida de una ciudad (Benaras) a lo largo de varias generaciones. Nagarjun, mencionado anteriormente, ha hecho también una significativa contribución a la novela presentando una *milieu* regional. Las novelas de Amritlal Nagarse no se limitan tanto a una región como a una sección o estrato particular de una sociedad, pero este deliberado estrechamiento del campo de observación es el resultado directo de la búsqueda de la autenticidad, y su hábil ojo para la índole de una situación a menudo da un encanto adicional a su delineación.

La comedia en verso y la fantasía son nuevas tendencias: el radio ha estimulado sin duda tal género pero no se puede decir que sea la causa principal. Muchas comedias radiales han sido también escritas, pero la calidad de éstas se halla raramente por encima de la calidad general de la radiodifusión en la India. Entre las piezas que no han sido especialmente escritas para la radio se puede encontrar ocasionalmente algunas buenas, aunque la ausencia de una viviente tradición teatral en cerrado contacto con el escritor de comedias ha sido una severa desventaja. Upendranath Ashk (1910- ), Ramkumar Varma (1905- ), Lakshminarayan Mishra (1903- ), Jagadish Chandra Mathur y Bharat Bhushan Agrawal (1919- ) han efectuado significativas contribuciones en este campo.

El período brevemente cubierto aquí, produjo también un número de escritores de canciones sujetas a una métrica más o menos ortodoxa: este tipo particular de poema, no siempre corto como el nombre *gita* (canción) podría implicar, tenía sus propios admiradores y sostuvo



la popularidad de un número de sus triunfantes seguidores. Pero aparte del hecho de que tal género desplegaba escasa originalidad, podría argüirse razonablemente que la tendencia moderna (no solamente en hindi) está contra la inclusión del escritor lírico (cuya descripción, se espera, es más cortés que el más cabal 'escritor de canciones') en una perspectiva de la literatura contemporánea.

Un reconocimiento de la literatura contemporánea sería mejor que se limitara a las obras creativas. La crítica de la crítica contemporánea es doblemente peligrosa, en cuanto envuelve algo más que un conjunto de prejuicios o propensiones. Tales referencias indirectas, que habrían sido necesarias o pertinentes, han sido hechas más arriba.

Como ya ha sido señalado, cualquier reconocimiento de la literatura contemporánea está confinado a ser polémico: el escritor actual está enterado de que él no ha escapado de lo inevitable. Tampoco puede clamar libertad de las tendencias: tal reclamo no podría ser en cualquier caso más que una aserción inverificable, pues solamente una larga perspectiva temporal podría dar suficiente separación. Pero tan extensas como sean tales afirmaciones polémicas comprometen un acceso a determinada literatura como una totalidad o a tendencias particulares, provocan o estimulan el pensamiento y la discusión entre aquellos familiarizados con el campo, para que surja el interés entre los que no se hallan tan familiarizados y no pueden hacer daño. El escritor espera que este deslinde dé coraje al lector no familiarizado para explotar con confianza el vasto campo de la literatura hindi, proporcionándole en sus perspectivas una guía suficiente para hacer tal exploración intelectualmente excitante y emocionalmente satisfactoria.

#### BIBLIOGRAFIA SELECCIONADA DE LITERATURA HINDI.

*Indo-Aryan and Hindi*, por el Dr. S. K. Chatterjee. Sociedad Vernacular de Gujarat.

*Modern Vernacular Literature of Hindustan*, por G. A. Grierson. Calcutta, 1889.

*History of Hindi Literature*, por E. Greaves.



*History of Hindi Literature*, por F. E. Keay. Serie: Heritage of India.

*Hindi Literature*, por R. Dvivedi; Banaras, 1953.

*Linguistic Survey of India*, por G. A. Grierson, Vol. IX, Pt. I, pp. 1-605.

## Notas y Comentarios

### MALRAUX: LA LUCIDEZ Y LA AVENTURA

Charles Mauron distingue en los artistas, particularmente en los escritores, dos instancias que funcionan en relación simbiótica: un yo creador y un yo social. Distinción muy útil, sin duda, para la comprensión de los fenómenos de la creación estética, y, en especial, de la distribución de energía psíquica entre esas dos vertientes. El examen de las mismas, sin embargo, no es realmente provechoso si no se acompaña, luego, de la consideración de esa unidad definitiva que es, simplemente, la del hombre. Y mejor aún si es la del hombre cuyo ciclo vital ha concluido, y que, por ello, se ha trocado en destino, según conocida frase del autor de *La Condición Humana*. Sea como fuere, esa doble reflexión a que puede dar lugar la dicotomía mauroniana, puede desenvolverse en un plano solamente teórico, o aplicarse, además, a la elucidación de casos individuales concretos. Nuestra intención, en estas líneas, es justamente fijar por un momento nuestra atención, desde esa perspectiva, en una personalidad en quien se dieron, en excepcional ilustra-

ción, esa dualidad y simbiosis del creador y del hombre de acción: André Malraux.

Cuenta su primera mujer, Clara Malraux, en *La fin et le commencement*, cómo estando encinta le preguntó a su ilustre marido qué deseaba él que fuese, en su adultez, el hijo que esperaban. Y Malraux, según ella, contestó: "¡Un conquistador!" No es posible dejar de ver en su respuesta una proyección de muy viejas y ancladas aspiraciones, y una definición de lo que iría a ser su propio destino. Una inmediata evidencia de ello es la misma diversidad de sus experiencias. Joven arqueólogo en pos de la belleza enigmática de los templos de Angkor y Banteai-Srey, en los años veinte. Observador y participante, luego, en las complejas luchas políticas de un Oriente que se aprestaba para los grandes acontecimientos de mediados de siglo. Combatiente en las filas de la República, durante la Guerra Civil de España. Militante en las campañas de la Resistencia, en los años de la ocupación de Francia. Amigo, consejero y ministro de de

Gaulle, más tarde. No rehu-  
yó, pues, Malraux, ni el com-  
promiso, ni la lucha, ni la  
aventura. Y la acción se alter-  
naba con el trabajo creador  
y la reflexión del ensayista.  
Activista, pero también Doc-  
tor Honoris Causa. Viajero  
infatigable, mas también ob-  
servador insobornable, en esa  
hostería sin caminos como de-  
finió alguna vez la vida. ¿Qué  
novelista o pensador puede  
exhibir en nuestro tiempo una  
trayectoria vital comparable?  
¿No fue, en verdad, un hom-  
bre universal, en un sentido  
mucho más amplio de lo que  
entendían los humanistas del  
Renacimiento?

Michel Butor dice que la  
novela es "el dominio fenome-  
nológico por excelencia, el lu-  
gar por excelencia para el es-  
tudio del modo cómo se nos  
presenta la realidad, o puede  
presentársenos". Pues bien,  
la obra novelesca de Malraux  
no solamente ensanchó los ho-  
rizontes temáticos de la na-  
rrativa de su época, sino que  
su misma existencia fue una  
incesante exploración de las  
inagotables posibilidades de  
la experiencia humana, —o,  
mejor aún, de esa espléndida  
y gratuita aventura que es  
ella. Y si Balzac aspiró a edifi-  
car un inventario del mundo  
en que vivió, Malraux nos ofre-  
ce, en sus novelas, una ima-  
gen múltiple, cambiante, y  
forzosamente incompleta de  
un universo enfrentado siem-  
pre con el absurdo y con la  
muerte. Más aún, y en una pa-  
radoja que aparentemente se  
vuelve contra la distinción  
mencionada al comienzo de  
esta nota, Malraux derivó el  
dinamismo explorador que  
anima a sus relatos precisa-  
mente de su propia y plena  
aceptación de la aventura en  
cuanto única salida posible  
para el sinsentido de la exis-

tencia— en todo caso, de su  
propia existencia. Y su vida  
fue en verdad aventura y con-  
quista permanente. Podría de-  
cirse por ello, en cierto senti-  
do, que su mejor novela fue,  
precisamente, su propia vida.

Suele concederse que una  
de las funciones de la ficción  
narrativa es brindarnos una  
pluralidad de vidas que nos  
eleve, en ilusión y sin riesgo,  
por encima de la mediocridad  
y monotonía de la existencia  
ordinaria. Sucede allí algo se-  
mejante a lo que acontece con  
los sueños, cuyos personajes  
representan, en términos ge-  
nerales, o bien una parte del  
ser del que sueña, o bien son  
imágenes de las personas con  
las que ha habido una rela-  
ción de identificación. Se tra-  
ta, pues, de una función com-  
pensatoria, que en el arte y  
la literatura beneficia no só-  
lo al lector, contemplador o  
espectador, sino también al  
artista. Ahora bien ¿cómo  
concebir entonces, en el caso  
de Malraux, el sustrato común  
que enlaza y comunica esa  
experiencia vital tan variada  
con la obra —genial y diver-  
sa— del novelista, y sus bri-  
llantes meditaciones sobre el  
arte y la imagen?

Si la muerte transforma una  
vida en destino, éste ha de  
ser susceptible, en alguna ma-  
nera, de resumirse en una  
clave. Y ello no obstante lo  
que haya de verdad en la afir-  
mación de nuestro autor se-  
gún la cual "la verdad de un  
hombre reside antes que nada  
en lo que oculta". Esa clave,  
en Malraux, se halla probable-  
mente en las palabras —suer-  
te de divisa— que enuncia  
uno de los personajes de *L'Es-  
poir*: "convertir en concien-  
cia una experiencia tan am-  
plia como sea posible". Con-  
ciencia, es decir perspectiva,

captación en profundidad, lucidez. Y lucidez actuante. Pues el artista "no es el transcriptor del mundo, sino su rival". Es decir, un descubridor y un conquistador. Mas también, desde otro ángulo, Malraux fue un transcriptor de su propia y multifacética experiencia. Malraux el artista rival del artista que hay en Malraux.

Anais Nin reclama para el novelista, en *The Novel of the Future*, la responsabilidad de mostrar el camino hacia un pleno desarrollo de todas las potencialidades de la vida, y, más concretamente, la de contribuir con su obra a una indefinida expansión y libera-

ción de la mente humana. Las novelas de Malraux aportan, justamente, un vigoroso impulso en tal sentido. Y ello a pesar de la múltiple a la vez que monocorde problemática con la que se enfrentan. Malraux novelista es seguramente más optimista, en definitiva, que el ensayista, particularmente el de *Lo intemporal*, para quien el arte se repliega en un curso cada vez más involutivo, acaso mortal. Sus novelas son todo un puente hacia el futuro. Las novelas de un Malraux que en la vida y en la creación fue, como Picasso, "habitado por las metamorfosis más profundamente que por la muerte".

J. Edgardo Rivera Martínez





## VI CONGRESO DE ESCRITORES SOVIETICOS

Desde el 21 hasta el 25 de mayo de 1976 efectuóse, en Moscú, el VI Congreso de la Unión de Escritores de la Unión Soviética. Exacto en las previsiones de su eficiente organización, los trabajos pertinentes se desarrollaron en el Gran Palacio del Kremlin. Para asistir a sus sesiones, tanto los participantes como los invitados extranjeros atravesaban dos veces al día la Plaza Roja; ingresaban al histórico recinto por la vía de acceso practicada en la Torre del Salvador (que en los viejos tiempos fue usada por los zares, y era obligatorio que aun éstos pasasen por ella con la cabeza descubierta); cruzaban veredas y jardines que les permitían contemplar la gigantesca y ornamentada "campanazarina" (lamentablemente deteriorada antes de lanzar su primer repique), el campanario de Iván el Grande, las catedrales de San Miguel Arcángel y de la Anunciación; y, ya en el fastuoso palacio, frecuentaban la sobria sala donde suele reunirse el Só-

## *De aquí y de allá*

viet Supremo y la marmórea Sala de San Jorge (erigida para honrar a la antigua orden militar de ese nombre), pues alternativamente se realizaban en ellas las sesiones plenarias y las tertulias de los intervalos o los actos sociales que aliviaron las intensas labores del Congreso. Marco tan magnífico armonizaba con la alta significación que en la Unión Soviética se reconoce al trabajo de los escritores; y coincidía plenamente con la preferencia que los medios de publicidad otorgaban al Congreso, en cuanto enfocaban su realización como un balance halagüeño y una promesa.

Durante aquellos cinco días de primavera, el Congreso de Escritores conoció los informes presentados por algunos miembros de la junta directiva y por los representantes de las secciones que la Unión de Escritores tiene en cada una de las repúblicas soviéticas, los debates que en torno a dichos informes desarrollaron las comisiones de trabajo, y los saludos de los invitados extranjeros. En total, fueron unos trescientos

discursos. Y para nosotros fue muy apreciable la amplitud y la calidad de las informaciones, así como la precisión de los juicios que tales discursos ofrecieron. Todos fueron muy ilustrativos, en cuanto atañe a los requerimientos y los problemas que en los diversos géneros se plantean a los creadores literarios; de una parte, enfocando las perspectivas propias del arte de escribir; y de otra, esclareciendo las responsabilidades que afronta el escritor como miembro de su pueblo y actor excepcional en la caracterización de las tensiones profesionales y humanas, los planteamientos efectuados en el Congreso mantuvieron el interés de los asistentes por su actualidad y su notoria proyección. Mostraron palmariamente la concepción del trascendental destino que en la Unión Soviética se asigna a la obra literaria.

A Gueorgui Markov, primer secretario de la Junta Directiva de la Unión de Escritores, correspondió la tarea de encuadrar la celebración del Congreso en la perspectiva del pueblo y el estado soviéticos. De una parte, en función de las doctrinas políticas; y de otra, como balance de la participación militante de los escritores en las orientaciones enderezadas al cumplimiento de los planes del estado y la construcción del socialismo. Y, sucesivamente, esclarecióse en otras disertaciones los problemas de la creación dramática; la importancia del ensayo en la difusión y la discusión públicas de experiencias y conocimientos; los alcances del realismo socialista en la moral

y la educación del hombre; el aporte de los escritores al enriquecimiento general de la cultura; la significación y las exigencias de la traducción literaria; la complejidad y la moderna versatilidad de las creaciones destinadas al cine, la radio y la televisión; la formación de los escritores y la influencia que en su carrera ejercen los estímulos sociales y profesionales; e inclusive la amplia gama que a la temática literaria ofrecen los acontecimientos históricos y políticos, sociales y culturales, así como los conflictos que asedian al hombre en el curso de su vida. En cada caso, hízose evidente el rigor de la documentación y la crítica volcadas por los expositores; y, dada la condición de síntesis a la cual hubieron de sujetarse las disertaciones, pudo verse que los trabajos del Congreso eran culminación y comienzo de una intensa preocupación vinculada al desenvolvimiento cotidiano y el porvenir de la creación literaria.

Por ejemplo, varios voceros de los escritores originarios de las diversas repúblicas soviéticas se refirieron a los problemas que plantea la integración de sus respectivas literaturas con la literatura de lengua rusa: pues, si bien compete la integración a las necesidades históricas y culturales de la sociedad soviética, impone a los escritores una tarea particularmente ardua, debido a la multiplicidad de lenguas que en la Unión Soviética son empleadas como medios de comunicación masiva. Y de allí la importancia de la traducción, magnificada aun por el interés que se otorga a la difu-

sión de las literaturas extranjeras. Pero esta constatación no pone término a la evaluación del problema: es sólo el fundamento de las exigencias que se fijan a la tarea del traductor. Y al enunciarlas empezóse con la formación científica del traductor mismo; se subrayó la necesidad de extender los conocimientos de la lengua extraña a la literatura y las respectivas formas culturales, para que la traducción corresponda al espíritu de la creación literaria; inclusive púsose cierto énfasis en la conveniencia de orientar la tarea del traductor mediante el acopio de informaciones específicas sobre el autor de la obra traducida y su producción global, a fin de lograr un adecuado dominio sobre las peculiaridades de su estilo; y tratóse sobre la representatividad que se exige a cada obra para justificar su inclusión en un plan general de traducciones, y aun para acordar a unas prioridad con respecto a otras; e inclusive sobre la propiedad y la calidad artística que el traductor debe conferir a su trabajo; y aun sobre el número y la orientación de las traducciones editadas, a fin de incorporar al conocimiento del pueblo soviético las obras más significativas de los diversos países y satisfacer los requerimientos y las preferencias de los lectores. Por tanto, la incidencia en el tema fue amplia y coherente.

Fruto semejante se desprendió de las dilucidaciones pertinentes al realismo socialista: pues definieron sus alcances temáticos y, tácitamente, despejaron la incompreensión en que suele incurrirse al pre-

sentarlo como una aplicación de directivas limitantes y limitadas. Su inspiración se basa en la identificación del escritor con los ideales que movilizan a su pueblo en la construcción de una sociedad mejor, de modo que la obra literaria describe, anima o reanima, orienta, interpreta y exalta formas de vida o episodios que mueven los sentimientos del lector hacia la afirmación de altos valores sociales. Tiende, fundamentalmente, hacia el desarrollo pleno de las cualidades que la educación aspira a inculcar en el hombre; y, a través de la solidaridad y la sana emulación, conduce hacia el afianzamiento de la moral en la conducta individual y colectiva. Es, en cierta manera, un movimiento literario que obliga a recordar la significación de los cantares de gesta; porque el escritor no es un aislado fabricante de sueños sino testigo y actor de una empresa histórica a cuyo afianzamiento coyuntural contribuye, para labrar así el porvenir común. Pero esto no suele ser cabalmente entendido en la parte occidental del mundo, donde los antagonismos económicos y sociales mantienen al hombre bajo la acción de angustiosas tensiones, y virtualmente agobiado por las competencias implacables, el egoísmo y la sordidez; pues, en tal ambiente, es frecuente que el escritor se convierta en expositor y defensor de las aspiraciones que entrañan la superación de aquellas influencias depresivas, denuncie su injusticia y sus efectos letales, y funja como un contestatario, o, por el contrario, derive hacia tópicos tan favorecidos por el mercantilismo



como la pornografía y tan engañosos como cualquier idilio lacrimógeno. El realismo socialista, estudiado y confrontado severamente, revela problemas: porque implica un reto a la originalidad y la ductilidad del escritor, y su desenvolvimiento plantea nuevas exigencias de forma y de fondo.

En pocas palabras: el VI Congreso de Escritores de la Unión Soviética reveló experiencias y perspectivas cuya proyección compromete el análisis. Y confirmó la existencia de una peculiar relación entre el escritor y su audiencia.

A. T.

## **TEATRO Y FOLKLORE EN UNA COLECCION FILATELICA**

Durante la Conferencia Mundial sobre el Habitat, efectuada en Vancouver (Canadá) desde el 27 de mayo hasta el 7 de junio de 1976, se llevó también a cabo un Seminario Internacional de Artes Populares para la Comunicación y la Educación. Y, aparte de algunos trabajos sobre estos temas, que conoce por ciencia y por experiencia, el doctor Guillermo Ugarte Chamorro presentó la I Exhibición Filatélica de Teatro y Folklore, en el auspicioso ambiente de la Casa Internacional de la Universidad de British Columbia. Los trabajos fueron atentamente escuchados, ligeramente discutidos y destinados a su publicación sumaria o textual en el informe final de la Conferencia. Pero la exhibi-

ción filatélica, tan inesperada como sorprendente, causó general revuelo y, en rigor, fue el suceso más sobresaliente de aquellos certámenes culturales.

Aquella colección fue iniciada para ampliar la documentación que el doctor Guillermo Ugarte Chamorro ha acumulado en torno a las máscaras, como elemento histórico y ritual. Por no ser un filatélico, resultó casi un juego ver y admirar, estudiar y confrontar las figurillas representadas en los policromos y minúsculos trozos de papel; unas veces con la imagen del esplendoroso sol de los Incas, otras con los rasgos grotescos de alguna representación totémica africana; y pasó a las danzas populares cuyos ejecutantes presentan una caracterización especial, a los personajes de teatro, a los trajes típicos, a los actores y autores de teatro que algunos países han recordado en sus sellos postales, e inclusive a las obras de arte que se inspiran en temas folklóricos y teatrales. La búsqueda alegre se convirtió en una afanosa preocupación durante los breves viajes que pudo efectuar al extranjero; o en una puntual concurrencia a los canjes filatélicos promovidos por el Correo Central de Lima. Y prontamente hallóse en posesión de cientos (¿o miles?) de sellos postales dedicados a tan sugestivas fases de la cultura; los llevó a Vancouver; los presentó ante los delegados procedentes de lejanas latitudes y numerosos países; y no sólo cosechó unánimes aplausos, sino el elogio cálido y la estimación amistosa de los concurrentes.

Especialistas en comunicación y educadores se sorprendieron, al comprobar la eficacia y el atractivo que ofrecen las estampillas para la difusión de figuras y temas culturales; y apreciaron la iniciativa, el espíritu creador, el esfuerzo y la sistemática ordenación que revelaba la colección del doctor Guillermo Ugarte Chamorro. Aun fue motivo de inspiración poética, pues en una sesión pública Hugh Morgan Hill dió a conocer un elogio lírico de aquella colección filatélica, "la más maravillosa colección de estampillas del mundo entero". E inclusive el director de teatro de la Guayana Holandesa, Henk Tjon, advirtió la codicia con que la miraban los concurrentes: "La ansiedad y la urgencia que se

reflejaban en los rostros del público por ser, cada cual, el poseedor de esa colección, fueron auténticas y honestas". Manuel Zapata Olivera, de Colombia, halló que la mayor contribución de la muestra consistía en "haber roto las fronteras artificiosas de los pueblos, logrando que las humildes estampillas viajen libremente por sobre todas las barreras aduaneras, políticas y económicas que se impondrían al campesino, al obrero, al hombre sin rostro que se aventurara a viajar más allá de su parcela". Y así fueron todas las impresiones vertidas en la crónica de aquel suceso, constituido por la Exhibición Filatélica de Teatro y Folklore.

A.T.

El presente es un libro de  
poesías de un autor  
que ha publicado en  
diversas revistas y  
libros. Este libro  
contiene poemas de  
diversa índole, pero  
que todos ellos son  
de gran calidad.  
El autor es un poeta  
de gran talento y  
su obra es una  
contribución a la  
literatura peruana.  
Este libro es una  
obra de arte y  
de gran valor.  
El autor es un  
poeta de gran  
talento y su obra  
es una contribución  
a la literatura  
peruana.

A.T.

Esta obra fue impresa en los  
talleres de artes gráficas de la  
Editorial Jurídica S.A., Prolg.  
Loreto N° 1736 - Breña  
Lima—Perú

El presente es un libro de  
poesías de un autor  
que ha publicado en  
diversas revistas y  
libros. Este libro  
contiene poemas de  
diversa índole, pero  
que todos ellos son  
de gran calidad.  
El autor es un poeta  
de gran talento y  
su obra es una  
contribución a la  
literatura peruana.  
Este libro es una  
obra de arte y  
de gran valor.  
El autor es un  
poeta de gran  
talento y su obra  
es una contribución  
a la literatura  
peruana.

El presente es un libro de  
poesías de un autor  
que ha publicado en  
diversas revistas y  
libros. Este libro  
contiene poemas de  
diversa índole, pero  
que todos ellos son  
de gran calidad.  
El autor es un poeta  
de gran talento y  
su obra es una  
contribución a la  
literatura peruana.  
Este libro es una  
obra de arte y  
de gran valor.  
El autor es un  
poeta de gran  
talento y su obra  
es una contribución  
a la literatura  
peruana.

El presente es un libro de  
poesías de un autor  
que ha publicado en  
diversas revistas y  
libros. Este libro  
contiene poemas de  
diversa índole, pero  
que todos ellos son  
de gran calidad.  
El autor es un poeta  
de gran talento y  
su obra es una  
contribución a la  
literatura peruana.  
Este libro es una  
obra de arte y  
de gran valor.  
El autor es un  
poeta de gran  
talento y su obra  
es una contribución  
a la literatura  
peruana.

Imprenta de la Universidad  
Nacional Mayor de San Marcos

UNMSM-CEDOC